

Muralismo y posdictadura en Argentina. El itinerario de Ricardo Carpani entre 1984 y 1997

Ignacio Soneira

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
Consejo de investigaciones Científicas y técnicas CONICET

Ignaciosoneira2@hotmail.com

Recibido: 9 septiembre 2019 Evaluado: 27 sept. 2019 Publicado: 10 octubre 2019

Resumen: Muralismo y posdictadura en Argentina. El itinerario de Ricardo Carpani entre 1984 y 1997

El trabajo se propone reconstruir la producción mural de Ricardo Carpani desde su regreso a Argentina en 1984 hasta su fallecimiento en 1997, dejando en evidencia las marcadas diferencias entre lo realizado en este período y su propuesta mural desarrollada entre mediados de los años cincuenta y 1974, momento en el cual decidió exiliarse en el exterior por la situación política del país. Ricardo Carpani (1930-1997) había sido uno de los protagonistas de la escena plástica argentina de las décadas del sesenta y setenta. No tanto por



su tensa e irregular participación en el circuito institucional del arte sino porque sus imágenes de potentes trabajadores circularon profusamente en esos años ilustrando revistas de militancia, libros, afiches sindicales, volantes y decorando sedes gremiales con enormes murales

El período tardío de su obra, luego de su regreso a Argentina, dará cuenta entonces de un renovado interés por el muralismo, el cual había abandonado en su realización sistemática desde 1973. Esta iniciativa por el formato mural adquiere características distintas de aquellas que había presentado en las décadas anteriores, asociada a un escenario de conflicto y organización obrera. La distancia entre aquellas producciones y éstas no sólo se expresa en aspectos formales sino fundamentalmente en los temas, la iconografía y en el emplazamiento de los trabajos, ligados en esta última etapa a un potencial espectador masivo, distinto al trabajador industrial al que destinaba sus tempranos emprendimientos con fines político-pedagógicos. Es así que Carpani desde 1984 llevará adelante una obra mural confeccionada mayormente en paneles desmontables para interiores, destinada a grandes instituciones, edificios provinciales y municipios, entre otros. Lo cual se corresponde con una revisión del sentido político de sus proyectos murales anteriores, realizados al interior de sedes sindicales, fábricas o la calle, y con la marca evidente de la derrota del proyecto revolucionario y la dispersión de los espacios de organización obreros. Se advierte de ese modo, el abandono de una concepción militante de la práctica mural hacia una de tipo institucional, realizada acorde a las características particulares de cada encargo.

Asimismo, el artículo resalta las tareas de divulgación del muralismo político por parte del artista, quién resultó un promotor para el desarrollo de la disciplina en el país. Finalmente, el recorrido propuesto permite reflexionar sobre las condiciones y el horizonte planteado en el campo artístico local desde mediados de los años ochenta en Argentina, una vez extinguidas las utopías revolucionarias y proyectadas las expectativas en un floreciente proceso de reconfiguración de los consensos sociales y la cultura democrática.

Palabras clave: Ricardo Carpani; Muralismo; Arte público; Democracia

Resum: Muralisme i postdictadura a Argentina. L'itinerari de Ricardo Carpani entre 1984 i 1997

El treball es proposa reconstruir la producció mural de Ricardo Carpani des del seu retorn a l'Argentina el 1984 fins que va morir el 1997, deixant en evidència les marcades diferències entre el que s'ha fet en aquest període i la seva proposta mural desenvolupada entre mitjans dels anys cinquanta i 1974, moment en el qual va decidir exiliar-se a l'exterior per la situació política del país. Ricardo Carpani (1930-1997) havia estat un dels protagonistes de l'escena plàstica argentina de les dècades del seixanta i setanta. No tant per la seva tensa i irregular participació en el circuit institucional de l'art sinó perquè les seves imatges de potents treballadors van circular profusament en aquests anys il·lustrant revistes de militància, llibres, cartells sindicals, volants i decorant seus gremials amb enormes murals

El període tardà de la seva obra, després del seu retorn a l'Argentina, ha de donar compte llavors d'un renovat interès pel muralisme, el qual havia abandonat en la seva realització sistemàtica des de 1973. Aquesta iniciativa pel format mural adquireix característiques diferents d'aquelles que havia presentat en les dècades anteriors, associada a un escenari de conflicte i organització obrera. La distància entre aquelles produccions i aquestes no només s'expressa en aspectes formals sinó fonamentalment en els temes, la iconografia i en l'emplaçament dels treballs, lligats en aquesta última etapa a un potencial espectador massiu, diferent al treballador industrial al qual destinava els seus primerencs iniciatives amb fins polític-pedagògics. És així que Carpani des de 1984 portarà endavant una obra mural confeccionada majorment en panells desmuntables per a interiors, destinada a grans institucions, edificis provincials



i municipis, entre d'altres. La qual cosa es correspon amb una revisió del sentit polític dels seus projectes murals anteriors, realitzats a l'interior de seus sindicals, fàbriques o el carrer, i amb la marca evident de la derrota del projecte revolucionari i la dispersió dels espais d'organització obrers. S'adverteix d'aquesta manera, l'abandó d'una concepció militant de la pràctica mural cap a una de tipus institucional, realitzada d'acord amb les característiques particulars de cada encàrrec.

Així mateix, l'article ressalta les tasques de divulgació del muralisme polític per part de l'artista, qui va resultar un promotor per al desenvolupament de la disciplina al país. Finalment, el recorregut proposat permet reflexionar sobre les condicions i l'horitzó plantejat en el camp artístic local des de mitjans dels anys vuitanta a l'Argentina, un cop extingides les utopies revolucionàries i projectades les expectatives en un florent procés de reconfiguració dels consensos socials i la cultura democràtica.

Paraules clau: Ricardo Carpani; muralisme; Art públic; democràcia

Abstract : Muralism and post-dictatorship in Argentina. Ricardo Carpani's itinerary between 1984 and 1997

The work intends to reconstruct the mural production of Ricardo Carpani from his return to Argentina in 1984 until his death in 1997, revealing the marked differences between what was done during this period and his mural proposal developed between the mid-1950s and 1974, moment in which he decided to exile abroad due to the political situation of the country. Ricardo Carpani (1930-1997) had been one of the protagonists of the Argentine plastic scene of the sixties and seventies. Not so much because of his tense and irregular participation in the institutional circuit of art, but because his images of powerful workers circulated profusely in those years illustrating militancy magazines, books, union posters, leaflets and decorating guild headquarters with huge murals.

The late period of his work, after his return to Argentina, will then realize a renewed interest in muralism, which he had abandoned in his systematic realization since 1973. This initiative for the mural format acquires different characteristics from those he had presented in the previous decades, associated with a scenario of conflict and labor organization. The distance between those productions and these is not only expressed in formal aspects but fundamentally in the themes, the iconography and in the location of the works, linked in this last stage to a potential mass spectator, different from the industrial worker to whom he destined his early ventures for political-pedagogical purposes. Thus, since 1984 Carpani will carry out a mural work made mostly of removable interior panels, destined for large institutions, provincial buildings and municipalities, among others. Which corresponds to a review of the political sense of his previous mural projects, carried out inside union headquarters, factories or the street, and with the obvious mark of the defeat of the revolutionary project and the dispersion of the workers' organization spaces. In this way, the abandonment of a militant conception of mural practice towards an institutional one, realized according to the particular characteristics of each assignment, is noted.

Also, the article highlights the dissemination of political muralism by the artist, who was a promoter for the development of discipline in the country. Finally, the proposed route allows us to reflect on the conditions and the horizon raised in the local artistic field since the mid-1980s in Argentina, once the revolutionary utopias were extinguished and expectations were projected in a flourishing process of reconfiguration of social consensus and democratic culture.

Key words: Ricardo Carpani; Muralism; Public art; Democracy

A poco de haber regresado a la Argentina, en una entrevista publicada en la revista *La actualidad en el Arte* de julio de 1984, Ricardo Carpani sostenía: “está en mis planes presentar un proyecto para hacer murales donde yo cobre un sueldo por mi trabajo con un ayudante también a sueldo. Y ahí sí, llenar la calle de murales”. (Vedoya, 1984, p.20). La intención manifiesta en su declaración, expresaba sus expectativas en el incipiente proceso de reconstrucción democrático que se desarrollaba en Argentina desde diciembre de 1983, luego de la larga dictadura militar autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”.

Ricardo Carpani (1930-1997) había sido uno de los protagonistas de la escena plástica argentina de las décadas del sesenta y setenta. No tanto por su tensa e irregular participación en el circuito institucional del arte sino porque sus imágenes de potentes trabajadores circularon profusamente en esos años ilustrando revistas de militancia, libros, afiches sindicales, volantes y decorando sedes gremiales con enormes murales¹ (fig. 1). Toda esa producción se sumó a una activa participación política en espacios pertenecientes a la Izquierda Nacional y el Peronismo revolucionario, que lo ubicaron como uno de los emblemas del artista militante en el país y le dieron incluso cierto reconocimiento en el exterior².

La intensa visibilidad de su obra en la llamada “década larga”³, particularmente de su producción mural y gráfica, ha sido objeto de atención de distintos investigadores (Vindel Gamonal, 2012; Orlando, 2011; Maddoni, 2008; Longoni, 2008, Longoni y Mestman, 2008) dada la identificación y reutilización profusa de su imagen en sectores sindicales y militantes desde aquellos años a la actualidad⁴. No obstante, no ha ocurrido lo mismo con la considerable producción realizada a su regreso del exilio, entre 1984 y 1997, año de su fallecimiento. Esta etapa, escasamente reseñada por los especialistas, presenta un conjunto de innovaciones plástico-formales, acorde con un nuevo

1.- Como indica Daniel Sazbón: “algunos artistas logran forjar una obra tan de su tiempo, que se convierte en símbolo y condensación de la época, produciendo una identificación tan fuerte, que nos cuesta separar una de otra (...) es difícil que en las visiones evocadas [de la década del sesenta] no haya un cuadro de Carpani”. (Daniel Sazbón, 2014).

2.- Además de las repercusiones de su obra en periódicos de tirada política, algunas muestras emblemáticas de su obra en el exterior: individual en la Galería Due Mondri de Italia (1966), muestra individual de gráfica política en la Galería Latin de Alemania (1969), muestras individuales en Galería Latina (1969) y Konstaalongankavaleter (1972) de Suecia, “Carpani: obra gráfica” en Galería Kirja Vintti de Finlandia (1971). Al menos 13 muestras realizadas en el exilio español entre 1975 y 1983, en galerías como “El Coleccionista”, Galería Latina, “Las Tertulias”, entre otras. Muestras colectivas en Nueva York (“10 Argentine Painters”) y Oklahoma (“Contemporary Latin American Art Exhibition”) en 1966. A partir de 1983 otras muestras en Holanda y los Estados Unidos.

3.- Frederic Jameson define con ese concepto al período comprendido entre la segunda mitad de los años cincuenta y 1972/1974, tomando como parámetro el inicio de la crisis económica del primer mundo y el progresivo proceso de militarización de los estados americanos. (Cf. Jameson, 1997).

4.- Para una investigación acerca de la utilización actual de la imagen de Carpani cf. Soneira (2017).



Fig. 1. Fotografía actual del Mural del Sindicato Obrero de la Industria de la Alimentación, 1963, Ciudad de Buenos Aires, pintura al aceite sobre muro interno. s/m. Fotografía del autor.

posicionamiento político del artista y con un contexto social signado por la reconstrucción de la institucionalidad democrática en el país. Éste también es el momento en el cual Carpani reconfigura selectivamente su propia biografía y se consolida como un referente para una generación posterior de artistas que no lo habían conocido a raíz del largo gobierno militar, que lo mantuvo en el exilio y en cierta medida censurado⁵.

El período definido entre su regreso al país y su fallecimiento, dará cuenta entonces de un renovado interés de Carpani por el muralismo, el cual había abandonado en su realización sistemática desde 1973. Esta iniciativa por el formato mural adquiere características distintas de aquellas que había presentado en las décadas anteriores, asociada a un escenario de conflicto y organización obrera. La distancia entre aquellas producciones y éstas no sólo se expresa en aspectos formales sino fundamentalmente en los temas, la iconografía y en el emplazamiento de los trabajos, ligados en esta última etapa a un potencial espectador masivo, distinto al trabajador industrial al que destinaba sus tempranos emprendimientos con fines político-pedagógicos. Es así que Carpani desde 1984 llevará adelante una obra mural confeccionada mayormente en paneles desmontables para interiores, destinada a grandes instituciones, edificios provinciales y municipios, entre otros. Lo cual se corresponde con una revisión del sentido político de sus proyectos murales

5.- Carpani sostenía en una entrevista realizada por Raúl Guzmán en 1993: *“durante los años sesenta y setenta, una de las actividades más importantes mía fue la realización de murales en sindicatos, muchos de ellos han sido destruidos, especialmente durante la época de la dictadura militar”*. Cf. Entrevista audiovisual realizada por Raúl Guzmán a Ricardo Carpani en el Centro Cultural Recoleta en 1993. Inédita.

anteriores, realizados al interior de sedes sindicales, fábricas o la calle, y con la marca evidente de la derrota del proyecto revolucionario y la dispersión de los espacios de organización obreros. Se advierte de ese modo, el abandono de una concepción militante de la práctica mural hacia una de tipo institucional, realizada acorde a las características particulares de cada encargo.

En este trabajo nos proponemos reconstruir el itinerario mural de Carpani en el período tardío de su obra, recuperando una etapa poco conocida y nunca sistematizada pero de abundante producción, que lo expone como un promotor destacado a nivel local de la especialidad y como una figura ineludible del muralismo latinoamericano contemporáneo⁶. Asimismo, el recorrido propuesto permite reflexionar sobre las condiciones y el horizonte definido en el campo artístico local desde mediados de los años ochenta hasta mediados de la década del noventa en Argentina, una vez extinguidas las utopías socialistas y proyectadas las expectativas en un floreciente proceso de reconstrucción de los consensos sociales y la cultura democrática.

El muralismo en la reconstrucción democrática

Las elecciones presidenciales que promueven a Ricardo Alfonsín como jefe del estado argentino en 1983, poniendo fin a casi siete años de una de las dictaduras militares más violentas que se hayan conocido en América Latina, se presentan como una oportunidad para que muchos artistas, intelectuales y militantes exiliados regresen al país (cf. Lastra, 2013; Crespo y Diego, 2014).

Ricardo Carpani había vivido los últimos diez años en España⁷, tomando la decisión de quedarse allí desde 1974, momento en el cual los sucesos inmediatamente posteriores a la muerte de Juan Domingo Perón desencadenaron una serie de persecuciones a militantes y dirigentes políticos por parte de la Alianza Anticomunista Argentina⁸, perpetrando el asesinato de algunos de sus compañeros de militancia más cercanos como el intelectual y político Rodolfo Ortega Peña.

Su regreso, tal y como indica la correspondencia de ese período⁹, se encuentra cargado de expectativas y proyectos, fundamentalmente ligados a su intención de reinsertarse al campo artístico local y poder dedicarse entre otras tareas al muralismo. Actividad que había iniciado en 1955 motivado por la experiencia mexicana y abandonado casi absolutamente en sus años en el exterior. Sólo en marzo 1984, todavía en España, Carpani lleva a cabo un gran mural exterior en el ayuntamiento en Loja (Granada) por encargo del concejal de cultura del municipio Juan María Jiménez, basado en una ampliación a escala de su pintura *Hombre con caballo* de 1976. El mismo, realizado en pintura acrílica de exteriores sobre paneles de uralita, fue emplazado finalmente en la medianera de un edificio (fig. 2).

6.- Una parte significativa de esta investigación fue posible gracias al acceso al fondo documental correspondiente al Archivo "Ricardo Carpani" que funciona en TAREA. Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín (IIPC/TAREA). Lugar de procedencia de muchas de las imágenes y documentos aquí consignados.

7.- Inicialmente en el municipio de Masnou, Barcelona, y luego en Madrid hacia el final de su exilio.

8.- La Alianza Anticomunista Argentina fue un grupo parapolicial de extrema derecha que actuó entre 1973 y 1976, gestado por un sector del peronismo, que actuaba coordinadamente con parte de la fuerza policial y el ejército y que asesinó al menos 700 personas que incluían mayormente artistas, intelectuales, políticos y sindicalistas.

9.- Cf. Archivo "Ricardo Carpani" (IIPC/TAREA).



Fig. 2.a
Ricardo Carpani, Mural ayuntamiento de Loja (Granada, España), 1984, 6,25 x 5 mts. Fotografía: Archivo "Ricardo Carpani". UNSAM/TAREA.

Fig 2b.- Detalle del Mural obtenido del tarjetón de anuncio de la Conferencia: Ricardo Carpani, a cargo de M^a Eugenia Díaz, 2019, Organizada por Cultura del Ayuntamiento de Loja

Su alejamiento del muralismo durante el exilio se explica en el sentido eminentemente político que tenía esta práctica para el artista. En rigor, el mural, según su propia conceptualización, era una herramienta más en un contexto revolucionario, que podía acelerar los resortes de un cambio estructural de la realidad y que no tenía sentido realizar fuera del país. Carpani asociaba al mural y al arte público en sus ensayos tempranos de comienzos de la década del sesenta a un estimulante de la “emotividad revolucionaria” que, por encontrarse en un ámbito de proximidad de los trabajadores (las fábricas, las sedes sindicales o la calle), podía ayudar a los procesos de organización y construcción identitaria de éstos (cf. Carpani, 1964). En esa clave, son múltiples las referencias a las capacidades del arte mural en sus ensayos teóricos desde 1961¹⁰.

En un trabajo anterior reconstruimos la obra y el ideario mural de Carpani entre 1955 y 1973 (Soneira, 2018), distinguiendo tres etapas diferenciadas. La primera, emparentada al imaginario del muralismo mexicano, ligada a temáticas costumbristas –como la exaltación positiva del trabajo rural– y ubicada mayoritariamente en interiores de edificios privados (1955-1963). Una segunda, comprendida entre 1963 y 1968, momento en cual se acerca junto a Pascual Di Bianco, una vez separados ambos del Movimiento Espartaco¹¹, a algunos sindicatos ligados a la Confederación General del Trabajo (CGT), para realizar murales en el interior de sus sedes, llevando adelante una iconografía de lucha con temáticas obreristas¹². Y una tercera etapa, desarrollada entre 1968 y 1973, momento en la cual Carpani realiza experiencias de murales efímeros de factura colectiva, ligados ineludiblemente al modelo de las brigadas chilenas¹³, y cartelones-murales utilizados como escenografías de actos políticos, construidos a partir del diálogo entre imagen y consignas de coyuntura.

Durante sus años de exilio habían germinado en Argentina algunas experiencias aisladas de grupos muralistas. Es así que colectivos como las Brigadas Muralistas Castagnino¹⁴ o algunos desprendimientos del Movimiento Nacional de Muralistas¹⁵, lograron llevar adelante trabajos en barrios

10.- Si bien esa posición ya se encuentra expresada en el Manifiesto del Movimiento Espartaco, del que Carpani formaba parte, la misma se radicalizará con la publicación de Arte y revolución en América Latina (1960) y La política en el arte (1961).

11.- El Movimiento Espartaco (1959-1968) fue un grupo de pintores que durante la década del sesenta, promovía una plástica revolucionaria y de intención latinoamericana. Participaron del mismo: Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Juana Elena Diz, Ricardo Carpani, Raúl Lara, Tito Vallacco y Franco Venturi. Éste último, desaparecido en la última dictadura militar.

12.- Carpani realiza murales en la Asociación de Trabajadores de la Sanidad (1962), en el Sindicato de Obreros del Vestido (1963), en el Sindicato Obrero de la Industria de la alimentación (1963), en la Asociación de Empleados de la DGI (1967) y la Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera (1969), todos ubicados en la Ciudad de Buenos Aires.

13.- García Canclini (1977) reseña este método afirmando: “cada brigada, formada por diez o doce compañeros, dividía el trabajo entre trazadores, fondeadores y rellenadores: el trazador dibujaba el mural y después los rellenadores lo cubrían con los colores que preferían personalmente. Poco a poco cada grupo iba articulando sus gustos y mejorando la factura, pero aún en los más elaborados se tenía conciencia de que debían seguir el ritmo del proceso sociopolítico. No se deseaba que los murales perdurasen, sino que ordenaran visual y simbólicamente la experiencia popular de cada coyuntura”. (p. 205)

14.- La cual tuvo dos etapas. La primera a partir de 1971 y la segunda desde 1981.

15.- El Grupo Greda, que tenía una búsqueda desde el muralismo similar a la del Manifiesto fundacional del Movimiento Espartaco, surge en 1966 y ya estaba disuelto para 1976 según el propio relato de su fundador, Rodolfo Campodónico. (Graham-Yooll, 2009, s/p).

periféricos de limitada duración y con altos niveles de riesgo¹⁶, teniendo en cuenta la virulencia represiva del gobierno militar. Por su lado, Antonio Berni había continuado su producción mural realizada sobre paneles desmontables, en el cual las citas a la iconografía religiosa no escondían el fuerte contenido social de los mismos (Usubiaga, 2012).

El proceso de restauración democrático resultará un motorizador de la disciplina, de la mano con una primavera política en la que proliferaban modalidades de expresión propias de un período sin censuras o persecución. Por ello, en los años sucesivos se van a multiplicar muralistas y encuentros de muralismo, que tomarán progresivamente a Carpani como un referente directo de las décadas del sesenta y setenta (Soneira, 2017, pp. 354-358). Esta suerte de vuelta al muralismo, todavía en un circuito marginal, coincide con una crisis internacional de la vanguardia experimental y un retorno a la pintura, que se venía gestando desde la década anterior (Usubiaga, 2012, p.22).

Con su regreso a Argentina, Carpani realiza al menos doce murales en el interior del país, cuatro en el exterior y participa de múltiples encuentros nacionales de muralismo. En esa vía, en 1985 realiza su primer encargo en esta nueva etapa en el país, que consistió en un panel mural que dona a los subterráneos de Buenos Aires bajo la impronta del proyecto de decoración de estaciones de subtes llamado "Arte argentino en subterráneos de Buenos Aires". Dicha actividad, fomentada por la Secretaría de Cultura de la Nación, invitó, entre otros, a los artistas Josefina Robirosa, Carlos Alonso, Ernesto Deira, Marta Minujín y Luis Felipe Noé ("Controvertida reacción de los porteños, 1986, p. 24). Carpani para esa convocatoria pinta unas figuras de factura sintética relativas a temáticas sobre el tango, en el mural se pueden ver bailarines y músicos representados a través de su inconfundible estilo (fig. 3)¹⁷.

Al año siguiente es invitado a participar del "Primer Encuentro Nacional de muralistas" en la provincia de Formosa. En ocasión de ese evento, ofrece una charla en la que narra parte de su desempeño en el muralismo en los sesentas y setentas frente a un auditorio de jóvenes muralistas (Carpani, 1994, p.99).

En 1987 pinta, por intermedio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Catamarca a cargo de Teresa Anchorena, el mural para el Centro Cultural "Urbano Girardi" de la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca.

El mismo surge de una charla abierta que éste había brindado el año anterior en esa ciudad sobre la práctica mural en la Argentina y acerca de su propio itinerario en la disciplina¹⁸. En esa ocasión acordó con la secretaria municipal la realización del mural para el Complejo Cultural que se encontraba en construcción en aquél momento. El trabajo es idéntico al panel derecho del tríptico de su autoría *Centauros gauchos* de 1979 y recupera un tópico de larga data en la iconografía mural de Carpani. Recordemos que éste había

16.- José Debáiros Moura en su presentación en el Congreso Nacional de muralismo "Ricardo Carpani" (Centro Cultural Kirchner, noviembre de 2015), relató un episodio en el cual junto a integrantes de la primera formación de Las Brigadas Castagnino fueron interrogados por militares mientras realizaban un mural en 1977 en un barrio obrero. (AAVV, 2015).

17.- Los subterráneos contaban con el desarrollo de murales cerámicos llevados adelante por el grupo aglutinado en torno a Alfredo Guido entre 1935 y 1940.

18.- Cf. Entrevista a Raúl Guzmán realizada por el autor en 2016. (AUTOR, 2018).



Fig. 3.a (arriba) Fotografía del mural de Ricardo Carpani en la línea D de subte de Buenos Aires. ("Controvertida reacción de los porteños. Los murales en el subte", 1986, p. 24)

Ponemos esta fotografía tomada de la nota periodística porque no hemos podido encontrar rastros de la obra original y tampoco fotografías en el archivo personal del artista.

Fig 3b. (abajo)- El 4 de octubre de 2011 se inauguró en la estación Parque Patricios de la línea H del subte, con una reproducción de una pintura de Carpani llamada "Quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos", que fue emplazado a la manera de un mural a la entrada de la estación. Este trabajo, no tiene nada que ver con aquél realizado en 1985- Foto CR POLIS, UB



Los habitantes de Buenos Aires no han permanecido indiferentes a la muestra de arte plástico inaugurada en las estaciones de subterráneos. El aprecio o el rechazo por los murales se expresa en forma enfática.



Fig. 4. Ricardo Carpani, mural Complejo Cultural "Urbano Girardi", 1987, San Fernando del Valle de Catamarca, acrílico sobre paneles de madera, 4,5 x 2.7 mts. Fotografía del autor.

realizado un planteo similar pero con un marcado estilo geométrico, en el mural del *palier* de un edificio ubicado en la calle Arroyo de la Ciudad de Buenos Aires hacia 1957 (Soneira, 2018, p. 254).

Su presencia en la zona, motivó en Raúl Guzmán, un joven muralista de la provincia, la realización de un encuentro de pintura y escultura al aire libre denominado *Encuentro de Tierra del Sol*, que se llevó a cabo finalmente en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca en 1997. En esa ocasión, Carpani brindaría una disertación sobre el muralismo en América Latina, compartiendo el encuentro con artistas de reconocida trayectoria como Luis Felipe Noé, Pérez Célis y Diana Dowek, entre otros. En ese encuentro, también confeccionó junto a Doris Halpin –su compañera– un panel-mural representando el rostro del caudillo argentino Felipe Varela, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. Esa charla inicial de 1987 y el mural del Complejo Cultural, en apariencia circunstancial, fue un enorme motor en la provincia según el recuerdo de Guzmán, promoviendo el desarrollo del muralismo local en años posteriores y una serie ininterrumpida de encuentros con muralistas de todo el país¹⁹.

19.- Idem.



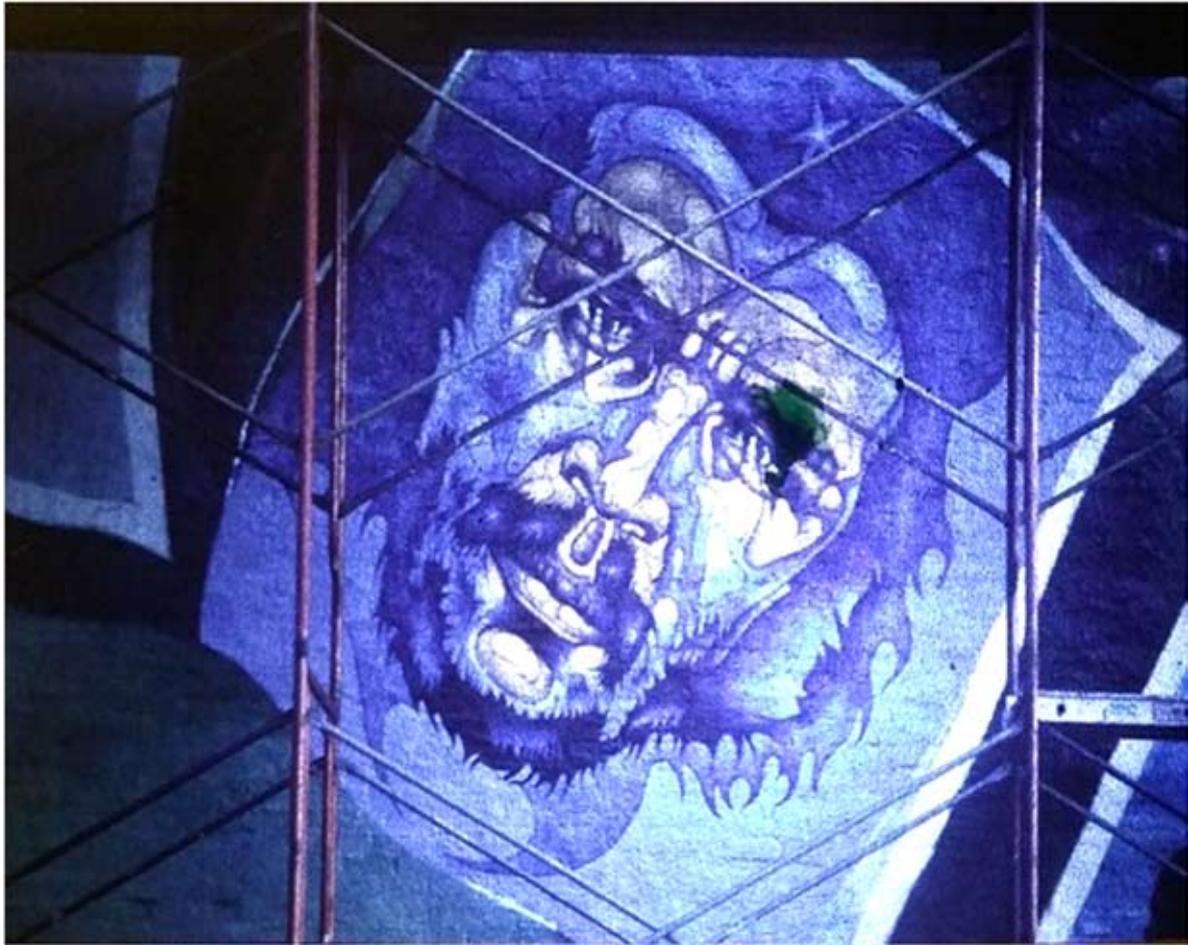
Fig. 5. Fotografía del Encuentro de Tierra del Sol de 1997 en San Fernando del Valle de Catamarca. Pueden verse a la izquierda a Luis Felipe Noé, a su lado a Raúl Guzmán y a Carpani al micrófono. Fotografía: archivo Marcelo Carpita.

En 1988 es invitado a Nueva York para la realización del mural colectivo de la Editorial *Pathfinder* (Fig. 6) perteneciente al Partido Socialista de los Trabajadores de los Estados Unidos (PTS), un enorme trabajo dedicado en su temática a los exiliados políticos que contaba entre sus organizadores a Eva Cockcroft y que fue diagramado por Mike Alewitz. El mural fue realizado por ochenta artistas de veinte países distintos a lo largo de dos años²⁰. En el marco del ambicioso emprendimiento, Carpani pinta el retrato de Ernesto “Che” Guevara (fig. 7), recuperando una de las imágenes que ya había utilizado para otros trabajos y que serviría como boceto, con posterioridad a su fallecimiento, para la confección de un mural en la ciudad de Rosario, coordinado finalmente por Doris Halpin por el fallecimiento del pintor, con una serie de ayudantes locales. En la imagen de *Pathfinder* se puede ver una gran máquina de imprenta que de sus rodillos emite una secuencia de impresiones con rostros de personalidades políticas destacadas como Fidel Castro y Nelson Mandela, entre otros. Rodeando la máquina, aparecen una serie de figuras en un tamaño menor, que personifican exiliados y otros íconos de la cultura mundial. Tanto en la factura como en la forma de presentar a los personajes, mirando al público a la manera de una instantánea, el mural guarda similitudes con frescos de Diego Rivera como *El hombre controlador del universo* de 1934.

El mural de la editorial *Pathfinder* fue epicentro de una fuerte polémica pública, al conocerse el rechazo de diferentes grupos políticos e incluso periodistas en Nueva York, que cuestionaron la financiación pública para un proyecto “dedicado a difamar”. Lo cual desencadenó una serie de ataques vandálicos, en los que se dejaron inscripciones sobre la pared del mural como “R.I.P” y “Neveragain” (“Mural Born From International Struggles”, 1996, p.1). Incluso la editorial recibió onerosas multas por haber violado las leyes ambientales de la ciudad al pegar volantes promocionando la actividad (Sapollnik, 1988, p. 11).

La revista *The Militant* registraba el evento en torno a la realización del mural afirmando:

20.- El proyecto se había iniciado en 1987.



Several prominent artists from around the world contributed major portraits. Arnoldo Guillén, director of the National School of Plastic Arts in Managua, Nicaragua, painted portraits of Nicaraguan revolutionaries Augusto César Sandino and Carlos Fonseca. Ricardo Carpani of Argentina and Dumile Feni of South Africa contributed portraits of Argentine-born Cuban revolutionary leader Ernesto Che Guevara and of Nelson Mandela, the then-imprisoned leader of the African National Congress of South Africa, respectively. Both Carpani and Dumile were forced into exile for the political character of their art. ("Mural Born From International Struggles", 1996, p.1)



Fig. 6. Fotografía completa del Mural de la librería Pathfinder, Nueva York, 1988. Fotografía: Archivo "Ricardo Carpani" (IIPC/TAREA).

Fig. 7. Ricardo Carpani. Detalle del mural Pathfinder, Nueva York, 1988. Fotografía: Archivo "Ricardo Carpani" (IIPC/TAREA).



Fig. 9. Mural para la Casa Rosada, 1989/1990, Ciudad de Buenos Aires, acrílico sobre tela. 7 paneles de 2,5 x, 1 m cada uno. Fotografía: Carpani, R. (1994).



Fig. 8. Ricardo Carpani, sin título, Pintura sintética sobre paneles de madera, s/m, 1988, Ciudad de Santa Rosa. Fotografía del autor.

En 1989, por una invitación de la Secretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa, pinta un mural en tres paneles para el Centro Cívico de la Ciudad de Santa Rosa apelando posiblemente a la temática del Martín Fierro (Fig. 8)²¹. Allí el poncho colorado sugiere una figurada filiación federal del gaucho y la exaltación de los caballos briosos, lograda por medio de transparencias, indica según su propia conceptualización, un símbolo de liberación²². En el año 2018 ese mural será trasladado por un reclamo de un sector de la comunidad al Centro Cultural Medasur en la misma ciudad y será tomado como un emblema para trabajadores despedidos de la gobernación, los cuales se sacarían una fotografía con el trabajo de fondo, estableciendo una correlación entre el imaginario de lucha y fortaleza que representa la iconografía del pintor y ciertas reivindicaciones contemporáneas, ligadas al escenario de ajuste y despidos, desencadenados durante los años de gobierno de Mauricio Macri en el país (Arturi, 2008, p.6).

En 1990, formalizaría el proyecto para realización de un mural desmontable para la Casa Rosada, sede del gobierno nacional, basado en la serie del *Martín Fierro*, que fue finalmente emplazado en el interior del edificio. La obra consiste en total 7 paneles pintados en acrílico sobre tela de 2,50 x 1 mts cada uno, que recuperan las peripecias del protagonista del poema.

Carpani toma este encargo pese a su ferviente oposición al Gobierno de Carlos Menem, iniciada centralmente a partir de la amnistía del poder ejecutivo a los represores de la última dictadura militar que habían sido juzgados y condenados en años anteriores. Sobre este asunto, una nota de diciembre de 1989 publicada en el periódico *Página 12*, recuperaba el testimonio de los artistas que habían sido invitados a donar obra para la Casa de Gobierno. Ante el público rechazo del escultor Juan Carlos Distéfano por no sentirse “éticamente motivado”, se reseñaba:

El pintor Ricardo Carpani, quién se ha definido públicamente contra el indulto, considera que este hecho no es contradictorio con la donación de una obra para la Rosada, “porque no es la casa de este gobierno sino que pertenece al pueblo argentino”. Pero la convocatoria la hizo Menem se le recuerda. “¿Qué tiene que ver que haya sido Menem? Lo mismo hubiera podido ser Alfonsín”, reflexiona. “Yo no asocio para nada una cosa con la otra. Relacionarlas es un poco traído de los pelos”, fustiga y luego, tras aclarar que a los artistas no les pagarán ningún sueldo por esa tarea, analiza: “frente a esta convocatoria hay dos políticas posibles: una es no regalar espacios de poder y la otra es renunciar y tener una cierta tranquilidad de conciencia, que no es nada productiva. (Ángel, 1989).

En 2010, para el Bicentenario de la Revolución de Mayo y bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, se inauguró un salón titulado “Salón Martín Fierro” en el cual se exhibieron estos paneles junto a objetos del escritor José Hernández. Vale mencionar que en aquella jornada de inauguración la ex presidenta sostuvo que los mismos estuvieron “en el sótano de la casa

21.- El Martín Fierro será un eje para repensar lo nacional desde un sector de la llamada Izquierda Nacional. Carpani había publicado desde la Editorial Programa, una edición ilustrada del poema hacia 1964, intentando establecer una distinción en cierta medida con la versión de Eudeba, ilustrada por Castagnino, conocido artista visual representante del PC. En este último, se veía un Martín Fierro, sufriente y derrotado y no uno empoderado, como es la intención de Carpani en su versión.

22.- Cf. Entrevista a Ricardo Carpani, Diario de Río Negro, 4 de diciembre de 1993, p. 35.

de gobierno”²³, haciendo alusión a una revalorización de Carpani durante su gestión. Algo observable ciertamente, si atendemos a la intencionada recuperación de artistas e intelectuales ligados lateral o centralmente al peronismo, por parte del gobierno nacional entre los años 2006 y 2015.

En 1991 Carpani va a realizar un panel mural para la Municipalidad de Venado Tuerto en el marco del “Encuentro de muralistas de Venado Tuerto”, en el que participaron, entre otros, Mario Mollari (ex Espartaco) y Rodolfo Campodónico (“El muralismo vive en Venado Tuerto, 1991, p.8), quién se considerara discípulo del propio Carpani y fuera el fundador del Grupo Greda, colectivo de muralistas que existió entre 1970 y 1974 y que replicaba las posiciones del Movimiento Espartaco en su manifiesto fundacional (“El grupo Greda y la Patagonia trágica, 1973, p.39).

Ese mismo año va a concurrir a otro encuentro de muralistas realizado en el “Club de Leones” en Trenque Lauquen (Prov. de Buenos Aires) organizado por Rodolfo Campodónico²⁴, en el cual también llevará a cabo un panel, confeccionado enteramente en el espacio público durante el transcurso de las jornadas.

Es en octubre de 1993 cuando pinta un panel mural para la Ciudad de Tandil en ocasión de un nuevo encuentro de muralistas al que concurren también Mollari, Campodónico y Ponciano Cárdenas, que en ese momento coordinaba la Cátedra de muralismo y Arte decorativo de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (Carpani, 1994, p. 101). En dicha jornada ofrece una charla sobre su experiencia en las décadas anteriores en la práctica del muralismo y su concepción general sobre la disciplina (“Los muralistas Mollari, Carpani...”, 1993, p.8).

Ese mismo año viaja junto al pintor Luis Felipe Noé y Doris Halpin a España, en el marco de una actividad promovida por el intelectual chileno Miguel Rojas Mix, bajo la égida de un programa llamado “Memoria de América”, perteneciente al Centro Extremeño de Estudios Americanos. Rojas Mix conocía a los pintores desde los encuentros de artistas plásticos de Chile y la Habana realizados entre 1972 y 1973²⁵, cuando éste era director del Instituto del Arte Latinoamericano dependiente de la Universidad de Chile y habían mantenido una fluida relación desde ese entonces. En el viaje a Extremadura, Carpani y Noé, junto con una delegación de artistas de Chile y Colombia (fig. 10)²⁶, realizan tres murales colectivos: uno en el Rectorado de la Universidad de Extremadura, otro en la Facultad de Derecho de la misma universidad y el tercero en un pequeño pueblo de la zona llamado Aldeacentenera en el interior del Albergue “Salvador Allende”. Sobre esta experiencia contaba Noé en el apartado “Viajes con colegas”, publicado en su libro *Mi Viaje. Cuaderno de Bitácora* (2016):

23.- Comentario de Cristina Fernández de Kirchner durante la visita del colegio Joaquín V. González de Leones, Córdoba a la Casa de Gobierno en septiembre de 2012. Puede encontrarse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=uvpurWbNjhY>

24.- Desde 1983 Rodolfo Campodónico había sido nombrado Director de Cultura de Guaminí. Desde ese espacio de gestión organiza el encuentro de muralistas de Trenque Lauquen.

25.- Nos referimos al Encuentro de artistas plásticos del Cono sur (Santiago de Chile) y al 1er y 2do Encuentro de plástica latinoamericana (La Habana).

26.- La delegación completa era: José Balmes, Gracia Barrios, Luis Felipe Noé, Alejandro Marcos, Gloria Uribe, Ricardo Carpani y Francisco Roca.

A comienzos de noviembre de 1993 viajé con Ricardo Carpani y Doris, su compañera, a España; fuimos invitados por el Centro Extremeño de Cooperación con Iberoamérica (CECI) a instancias de Miguel Rojas Mix, su director, para participar en tanto pintores en un seminario denominado *Memoria de América (Homenaje a Salvador Allende)*. Nuestra función era realizar junto con el chileno José Balmes y los colombianos Gloria Iturbe y Francisco Roca –a quienes encontramos allí– varios murales: en el rectorado de la Universidad de Extremadura, Badajoz, en la Facultad de Derecho de Cáceres y en el Albergue Salvador Allende, de Aldeacentenera. Puede sorprender esta rapidez por resolver problemas de espacio –dado que tuvimos poco tiempo, no recuerdo cuantos días duró nuestra estadía– y concretar en grandes muros pinturas hechas por varias personas. El criterio era el que se había aplicado en los murales militantes realizados en Chile, pero con la conciencia de que éramos varios artistas de idiomas pictóricos diversos que debíamos integrarnos dialécticamente utilizando justamente el contraste como el elemento nucleante. Planteábamos entre todos el conjunto y luego cada uno hacía libremente su parte. Esto explica la prontitud de resoluciones. (Noé, 2016).

Puede advertirse en los ejemplos citados la presencia de estéticas disímiles aunadas en una producción de tipo colectiva. En cada caso advertimos la figuración característica de Carpani consolidada desde el dibujo, en la figura 11 el caballo negro de perfil y en la 12, la mirada de grandes dimensiones realizada en grises en la parte superior del panel.

También en 1993, Carpani va a realizar el mural para el aeropuerto “Gobernador Castello” de la ciudad de Viedma, ubicada en la Provincia de Río Negro, por un encargo directo del flamante gobernador de ese entonces, Horacio Massaccesi. Resulta relevante detenernos en su contexto de realización y la significativa sustitución que operó en el espacio de emplazamiento. En efecto, el lugar en el que se ubicó el gran panel-mural de Carpani reemplazó una gigantografía de la conocida obra de Juan Manuel Blanes “La Campaña del Desierto”²⁷, que fuera encargada en 1886 por el propio Julio Argentino Roca al pintor en ocasión de su reelección presidencial. Situación que, según María Ytati Valle, no resulta anecdótica, dado que ésta era la imagen que recibía a los turistas y les presentaba simbólicamente una posición ante la historia del lugar y los pobladores originarios, exaltando el contenido civilizatorio de la “Conquista del desierto” (Valle, 2011, s/p), nombre con el que se autodenominó a las campañas de exterminio de los pobladores originarios de la región. Recién en 1992 esa reproducción va a ser removida luego de una discusión pública en la que participaron entre otros el historiador local Fermín Ojeda y el entonces Gobernador de la Provincia Álvarez Guerrero (1983-1987) (Idem). Como parte de este proceso de sustitución simbólica de imágenes que se concretó el 10 de diciembre de 1993²⁸, Carpani exhibe en su trabajo una reivindicación de las culturas originarias, la fauna y el trabajo local. En el medio de la escena, construida a partir de tres paneles, se pueden ver unos caballos briosos que, según la entrevista que diera el propio artista al *Diario de Río Negro* en la inauguración del mural, simbolizaban la libertad y la liberación (“Entrevista a Ricardo Carpani”, 1993, p.35). La caracterización del trabajo regional, Carpani la logra por intermedio de la representación de una cosechadora de manzanas

27.- Nos referimos claro está a “La ocupación militar del Río Negro por el Ejército Nacional el 25 de Mayo de 1879”.

28.- Desde 2001 el mural se encuentra en el hall del Palacio Judicial de la Provincia de Río Negro.



Fig. 11. Mural colectivo realizado en el interior del edificio del rectorado de la Universidad de Badajoz, 1993, Badajoz, acrílico sobre pared. Fotografía del autor.



Fig. 10. Fotografía de los artistas frente al mural realizado en el rectorado de la Universidad de Badajoz. Tomada de: Manuela Martín, "Salvador Allende y Pinochet son ya figuras del pasado", Hoy, viernes 5 de noviembre de 1993, Badajoz, p. 5.



Fig. 12. Mural colectivo realizado al interior de la facultad de Derecho, 1993, acrílico sobre placa de madera, Cáceres. Fotografía del autor.

y un pescador. Es interesante destacar el hecho de que en esa entrevista concedida el día de la inauguración Carpani afirmara: “Soy fundamentalmente muralista más que un pintor de caballete (...) el mural es el medio por el cual me comunico con el gran público, mi mensaje de alguna forma se realiza fuera de los ámbitos elitistas que son las galerías de arte” (*Idem*).

Hay dos puntos de interés en esta declaración, su reafirmación como muralista, pese al recorrido y la recepción que estaban teniendo sus pinturas de caballete en aquél entonces tanto en el exterior como en el país²⁹, como la idea de “gran público”, presente en su afirmación. Al ubicar un mural en un aeropuerto, casa de gobierno o un complejo cultural municipal, Carpani toma distancia de la modalidad de mural destinada un receptor específico de tipo obrero, idea desarrollada en sus escritos y producción desde 1963 hasta 1974 aproximadamente, en la cual planteaba que el contacto cotidiano de los trabajadores-particularmente los industriales en contextos metropolitanos-con murales o gráfica de contenido revolucionario, podía acelerar los procesos de unidad, organización y conciencia revolucionario³⁰. En ese sentido, los escritos de Carpani especifican la necesidad de que esos trabajos se encuentren emplazados en las fábricas y los sindicatos mayoritariamente, para familiarizar a los trabajadores con imágenes de la más alta calidad estética y contenido

29.- Ya para la década del noventa Carpani había realizado distintas exposiciones de relevancia en el país y en el exterior. Por mencionar algunas: “Exposición Arte argentino de las décadas del 20, 30, 40 y 60”. Museo Sívori, Buenos Aires, 1988; Muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1989; Muestra individual en galería Bollhågen (Alemania), 1992, “El grabado social y político de Argentina en el siglo XX”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1992.

30.- Tema minuciosamente desarrollado en su artículo 1964 “El arte y la vanguardia obrera”, publicado por la editorial Programa para los Estados Unidos Socialistas de América Latina, pero también sugerido en otros ensayos del período.



Fig. 13. Ricardo Carpani, Mural para el Aeropuerto de Viedma, 1993, Ciudad de Viedma, pintura acrílica sobre tela, 8,30 x 2,30 mts. Fotografía tomada de Valle (2011).



Fig. 14. Ricardo Carpani, Mural para el Aeropuerto de Viedma, 1993, Ciudad de Viedma, pintura acrílica sobre tela, 8,30 x 2,30 mts. Detalle del lado derecho de la obra. Fotografía tomada de Valle (2011).

revolucionario, rompiendo así la incomunicación entre el arte y las masas (Carpani, 1962, p.42-43).

En el año 1994 es invitado por el área de Extensión Cultural de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de La Cárcova”, a cargo del artista Oscar Smoje³¹, a dictar el seminario “Teoría y Práctica del muralismo”³². Dado que no tenía experiencia como docente, acuerdan con el apoyo del área, que lo asistan en el dictado del curso dos jóvenes muralistas que formaban parte de la institución: Marcelo Carpita³³ y Gerardo Cianciolo³⁴. Con ellos había compartido diez años atrás, recién llegado del exilio, una charla para el Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, realizada en octubre de 1984, a la que había sido invitado en carácter de disertante junto al artista plástico Pérez Célis³⁵.

Con una alta participación de alumnado, Carpani lleva adelante el taller promoviendo un trabajo sobre la realización de bocetos de mural, que se traduciría en una práctica colectiva al interior de las paredes de la institución, que aún se conservan en el edificio transformado actualmente en museo. Según recuerda Gerardo Cianciolo sobre el desarrollo del taller:

Opinaba más que nada desde su visión pero eran más como apreciaciones de lo que veía. Haciendo notar que algunas figuras eran muy pequeñas en relación al espacio o que era confuso el mensaje. Todos los bocetos se fueron elaborando dentro del mismo seminario con un seguimiento de él. Tanto Carpita como yo hacíamos de alguna manera de ayudantes. Lo que pasa que él tenía muy clara la visión política, de cómo hablar del arte y su relación con el medio, con la sociedad, con lo ideológico pero en la parte de la sistematización de lo que él había realizado en lo plástico, le costaba transmitirlo³⁶.

En el transcurso de esa misma experiencia, Carpani realiza un mural exterior en el edificio que resulta de la reproducción monocroma de su cuadro *¿Qué hace un tipo como yo en un lugar como este?*, de 1990. Este trabajo mural, según los relatos de Carpita y Cianciolo, quedó sin terminar en función a lo planificado inicialmente, aunque lo firma con color rojo, dando así la obra por culminada. Cianciolo recuerda que Carpani y Doris Halpin pasaron la imagen a la pared con un carbónico a partir de una ampliación con cuadrícula hecha en papel de un boceto³⁷. Comenzaron ambos a pintar el muro en negros y grises,

31.- Recordemos que Carpani y Oscar Smoje habían participado de manera conjunta en varias experiencias artístico-políticas en los años setenta como el pedido de libertad a los presos políticos por medio de un mural realizado en las calles La Pampa y Av. Libertador en 1973, y habían estado en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur realizado en Chile el año anterior. (Longoni, 2014, p.163).

32.- El curso preveía durar entre noviembre y diciembre de 1994. Las primeras semanas fueron de elaboración de los bocetos y luego se realizaron los murales que tuvieron distintos tiempos de realización. Cfr. Entrevista a Gerardo Cianciolo realizada por el autor en junio de 2015.

33.- Muralista y docente. cofundador del Taller de Arte público y muralismo latinoamericano en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y de los grupos Murosur, Gambartes y Muralismo Argentino Contemporáneo. Ha dado charlas y realizado murales en el país y en el exterior.

34.- Muralista y docente, cofundador del Taller de Arte público y muralismo latinoamericano en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, del Colectivo ‘Ricardo Carpani’ y Murosur. Docente en escuelas de Bellas Artes. Ha realizado murales en el país y en el exterior.

35.- Cf. Entrevista a Gerardo Cianciolo realizada por el autor en junio de 2015.

36.- Entrevista a Gerardo Cianciolo realizada por el autor en junio de 2015.

37.- Sobre su método de trabajo, Rodolfo Campodónico, que lo ayudó en varios murales, decía: “después y

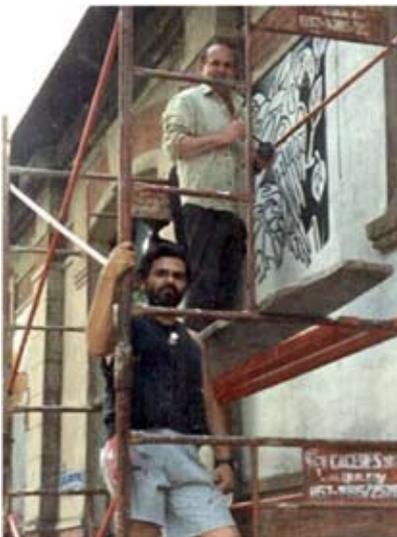


Fig. 16. Fotografía de Ricardo Carpani y Marcelo Carpita en el andamio durante la realización de los murales llevados adelante en el marco del seminario “Teoría y práctica del muralismo”, 1994. Archivo Marcelo Carpita.



Fig. 17. De derecha a izquierda: Ricardo Carpani, Nicolás Menza, Marcelo Carpita y Gerardo Cianciolo en la charla en la Escuela de Artes “Fernando Fader”, 1994, Ciudad de Buenos Aires. Fotografía: archivo Marcelo Carpita.



Fig.15. Ricardo Carpani, Mural monocromo realizado en la Escuela de Bellas Artes “Ernesto De la Cárcova”, replicando la pintura ¿Qué hace un hombre como yo en un lugar como este?, 1994, Ciudad de Buenos Aires, látex sobre muro directo, s/m./

y Carpani planeaba darle color encima de ese tratamiento a la manera de una “iluminación”³⁸. Por la falta de consistencia de la pintura utilizada en el mural (acrílico para exteriores industrial) pero, fundamentalmente, por el rechazo a su presencia por parte de algunos docentes de la *Cátedra de Muralismo y Arte decorativo*, decide anticipar la finalización del trabajo³⁹. Marcelo Carpita recordaba en esa línea la relevancia que tenía el hecho de que exista un mural de un artista tan identificado con la militancia y la lucha política durante los años sesenta en un espacio de formación en Bellas Artes pero lo controversial que resultaba en paralelo⁴⁰.

La incursión institucional de Carpani por la Escuela de Bellas Artes “Ernesto De la Cárcova”, dispara como mencionamos una conflictividad interna, dado que los docentes a cargo de la histórica *Cátedra de Muralismo y Arte decorativo*, consideraban que se le daba un espacio privilegiado para el desarrollo de la actividad (“los muros más importantes”) y se desprendía de los argumentos que éste no contaba con las credenciales académicas suficientes para ocupar una instancia de formación en una institución superior de Bellas Artes, lo cual se tradujo en un intercambio de notas formales entre integrantes de la cátedra y el rector de la institución, que le fueron remitidas al propio Carpani⁴¹ y que demuestran la tensión que generaba –y genera aún– su figura en los circuitos institucionales del arte⁴².

También en el año 1994, Carpani, Cianciolo, Carpita y el pintor Nicolás Menza son invitados a dar una charla sobre muralismo argentino para el Centro de Estudiantes de la Escuela “Fernando Fader”. En esa instancia, el primero comparte sus experiencias en la década del sesenta y los proyectos que estaba realizando en ese momento, ante un público joven que desconocía absolutamente su trayectoria⁴³(fig. 17).

Unos años más tarde, Marcelo Carpita y Gerardo Cianciolo, lo invitan a las *Primeras Jornadas de Muralismo Argentino y Latinoamericano* que se realizaron en La Escuela de Bellas Artes “Ernesto De La Cárcova” en 1997. Allí éste oficio como referente y aval de las Jornadas junto a Rodolfo Campodónico, pero, como recuerdan los organizadores, ya estaba muy enfermo y casi no podía

durante mucho tiempo él iba a sus trabajos con su esposa, Doris, y ella hacía la labor esa de darles fondo a los murales. Carpani era muy esquemático en la preparación. Llevaba todo muy planeado en sus papeles. Tenía hecha la plantilla, la calcaba, después la ribeteaba, cosa que yo sigo haciendo, no sé por qué. Dibujo la guarda con cuidado. Lo importante era el dibujo, por lo que había que dibujarle la línea con cuidado. Para mí era un orgullo seguir sus pasos”. (Yooll, 2009, s/p).

38.- Iluminándolo con color sobre el trabajo en negros y grises por medio de transparencias, según un estilo de antecedente claramente renacentista.

39.- Entrevista realizada a Gerardo Cianciolo por el autor en junio de 2015.

40.- Cf. Entrevista a realizada a Marcelo Carpita por el autor en 2015.

41.- Recuerda Marcelo Carpita en la entrevista que le realizamos en 2015: “Y bueno..se le pusieron todos en contra. El fue como una punta de lanza, nosotros fuimos atrás pintando (risas), pero él fue la punta de lanza. Y bueno, saltaron todos: ‘¿Cómo va hacer un mural acá?¿Quién lo pidió? No es ni un profesor, no estudió acá’. Y un poco más le cuestionaban toda su lucha, ¿no? O sea, se armó un lindo revuelo. Él se enojó también para la mierda, entonces no terminó el mural que empezó. Porque hizo un trabajo blanco y negro donde en verdad le falta todo el trabajo de color”.

42.- Cfr. “Nota al rector normalizador de la Escuela Superior de Bellas Artes ‘Ernesto De la Cárcova’. Prof. Alfredo Benavidez Bedoya”, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1994; “Contestación de la Rectoría a la nota elevada sobre los murales”, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1994; y “Segunda contestación de la Rectoría Normalizadora a la nota elevada por los murales”, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1994. (Archivo “Ricardo Carpani”, TAREA, IIPC-UNSAM).

43.- Entrevista realizada a Gerardo Cianciolo por el autor en junio de 2015.

hablar⁴⁴. Para esa ocasión, Carpani ofrece una copia mecanografiada, con algunas modificaciones manuscritas, del ensayo de su autoría “El muralismo latinoamericano”⁴⁵ para que fuera leído como una de las ponencias que iban a formar parte de las mesas de discusión⁴⁶.

La vigencia del imaginario muralístico presentado por Carpani en aquél entonces, vinculado a un tipo de producción de contenido político, latinoamericano, asociado a las organizaciones sociales y sindicatos; se puede advertir en las distintas ponencias de los participantes de las mencionadas jornadas, compiladas en el año 2017 por Marcelo Carpita en el libro *Arte público y muralismo*. Desde 1984, como venimos exponiendo, se multiplicaban propuestas y experiencias en todo el país ligadas al muralismo. Muchos de los artistas que participaron de las mismas, como expuse a través de un relevamiento de entrevistas a distintos exponentes del muralismo argentino actual, se consideran a sí mismos herederos de la concepción mural de Ricardo Carpani, y no de otros referentes de la disciplina de enorme relevancia como Antonio Berni, Luis Seoane, Juan Carlos Castagnino o Lino Enea Spilimbergo (Soneira, 2017, p. 386-398).

El 17 de diciembre de 1996 se inaugura un mural de Carpani en el altar de la Iglesia Nuestra Señora de Luján, en la Villa turística “La Florida” (Prov. De San Luis), en lo que resulta el único de este tipo en el *corpus* del artista, por tratarse una temática religiosa⁴⁷. En la obra realizada en tela sobre bastidor, se puede ver a un enorme cristo crucificado, con las características figurativas del pintor, en las que se advierte una marcada diferencia con las tradicionales imágenes desgarbadas con las que suele representar al personaje. El acto de inauguración contó con la presencia del Gobernador de la provincia Adolfo Rodríguez Saá y el obispo de la Diócesis, Juan Rodolfo Laise (“Inauguraron mural en la Villa Turística La Florida”, 1996, p.4). Resultando un evento de tipo político, asociado a un contexto argentino distinto, en donde Carlos Saúl Menem presidía el país y en el que Carpani se exponía como un referente del peronismo histórico frente a un peronismo oficialista, que apoyaba privatizaciones de empresas públicas, flexibilización laboral y despidos.

El 1997 Carpani dona un mural realizado en paneles para ser emplazado en el salón principal de la Federación de Asociaciones de Trabajadores de la Sanidad (FATSA) y al poco tiempo muere. Resulta quizás significativo que uno de los últimos trabajos que hiciera como artista plástico fuera un mural y que el mismo lo haya donado al gremio que lo inicia en la actividad plástico-sindical.

La cantidad y calidad de murales realizados en el período 1985-1997, incorporados a instituciones de relevancia y a organismos nacionales y provinciales, deja evidencia no solo de la importancia que la disciplina tenía para el artista, algo confirmado incluso en su ensayo ya mencionado “El muralismo latinoamericano”, en el cual manifiesta su intención de ser considerado como uno de los exponentes del continente en esta materia; sino también su interés en dejar un legado patrimonial con su obra. Lo cual irá

44.- Cf. Entrevistas a Marcelo Carpita y Gerardo Cianciolo ya citadas.

45.- Originalmente publicado en la revista *Ser Joven* en su número de noviembre en 1986. Las modificaciones sobre el texto, realizadas en forma manuscrita, son numerosas, muchas de ellas ilegibles.

46.- Compilado y publicado por Marcelo Carpita (2017).

47.- Carpani se reconocía originalmente de formación trotskista y anticlerical. Con lo cual las alusiones en su pintura a temáticas religiosas explícitas son excepcionales.



Fig. 18. Fotografía del acto de inauguración del mural de Carpani en el altar de la Iglesia Nuestra Señora de Luján, Villa turística “La Florida” (Prov. De San Luis). 1996. Cf. “Inauguraron mural en la Villa Turística La Florida”, El Diario de la República, martes 17 de diciembre de 1996.

acompañado por esos años de la publicación de sus libros con registros de obra desde 1957 hasta 1993⁴⁸ y la realización de retrospectivas consagradorias⁴⁹.

El desarrollo de una obra mural pensada para espacios internos, con un sentido patrimonial a partir de los años ochentas, puede ser tomado asimismo como un paso de un tipo de mural militante a uno institucional, y marca un punto de inflexión en su concepción del muralismo. La diferencia es caracterizada por Ana Longoni:

Mural institucional es aquél 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 de un mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurable, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios) [...] tienden a construir un relato histórico (sobre el pasado, el presente, el porvenir) [...] adoptan un tono épico, una retórica grandilocuente y prefieren la figuración académica, que frecuentemente apela a citas y homenajes al muralismo mexicano. (Longoni, 2005, pp.130).

48.- Nos referimos a Carpani de 1994 y Gráfica política del mismo año.

49.- Por ejemplo: muestra individual en el Museo de Bellas artes de La Plata (1987), muestra individual en la galería Bollhagen (Alemania) en 1992, la retrospectiva “Carpani 1954-1994 (Palais de Glace) de 1994, entre otras.

Un tipo de encargo que se diferenciaría taxativamente del mural militante, el cual:

Es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún mural callejero, y está destinado a desaparecer poco después. Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrada por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se definen como artistas sino más bien como militantes [...] los murales militantes tienden a intervenir sobre algún conflicto de la coyuntura, dado su carácter efímero. (Longoni, 2005, p.131)

La distinción, expresa dos modalidades utilizadas por Carpani en dos momentos de su producción mural y, por cierto, en dos etapas del país. Si bien sus trabajos de la década del sesenta, no fueron efímeros ni buscadamente anónimos o de realización colectiva, si pretendían intervenir en la coyuntura y tenían un carácter eminentemente militante, en tanto no cobraba por los encargos y ofrecía sus servicios a organizaciones obreras y sindicatos en las que participaba activamente. En los años setentas, inspirado en los procedimientos de las brigadas chilenas, va a llevar adelante intervenciones murales de tipo colectivas y efímeras, como el mural de Villa Quinteros y los de las calles La Pampa y Av Libertador (Longoni, 2014, p.163). Asimismo, la implementación de los “Talleres de militancia plástica de base” que lleva adelante desde 1973 (Soneira, 2019), instancias en las que enseñaba a militantes barriales modos técnicos para la amplificación de imágenes fotográficas para la realización de banderas, murales y estandartes. Todos estos trabajos presentaban un contenido explícito en el cual monumentales obreros tomaban calles o fábricas, empuñaban fusiles o gritaban consignas de coyuntura, en sintonía con el modo de inserción de la imagen en su ámbito de emplazamiento.

A su regreso del exilio, Carpani parece abandonar una concepción pedagógica del mural llevado adelante desde una intencionalidad militante, para desarrollar un planteo iconográfico centrado en la definición de elementos simbólicos no tan explícitos, observable en la representación de selvas, animales, centauros, personajes de la literatura e incluso en los títulos de los trabajos como “¿dónde está la parada del sesenta?”, para remitirse a un porteño perdido en una selva o “¿Qué hace un tipo como yo en un lugar como este?” para graficar una imagen similar. Tomando distancia con este tipo de propuesta, de la iconografía obrerista que conformó un sello distintivo en décadas anteriores. Este viraje en el contenido de su obra, registra el progresivo cambio en la realidad laboral argentina, producto de los procesos de desindustrialización llevados a cabo entre 1976 y 1998, y un modelo de

sustitución productiva en el mundo del trabajo hacia las formas inmateriales actuales. En ese sentido, más allá de que Carpani elude la representación icónica del obrero musculoso de camiseta blanca con el puño en alto por una suerte de anacronismo con la cultura visual del período, lo hace porque ese obrero ya no existía en la Argentina a la que él regresa.

Roberto Amigo en “Hacer política con nada” (2012) asegura que “*la primera marca del arte político de los ochenta es que su existencia se debe a la derrota*” (p.145). Explicitando con ello, que existiría una huella del fracaso del proyecto revolucionario en las imágenes y experiencias artísticas con intenciones políticas que se llevaron a cabo a partir de la finalización del proceso militar, con excepción de aquellas que se dieron de forma inmediatamente posterior como el “Siluetazo”⁵⁰. Por eso agrega:

La breve coyuntura desde la situación terminal de la dictadura militar y la elección del gobierno democrático en Argentina de 1983 es lo que determina su excepcionalidad. (...) Después todas las acciones volvieron a su enclaustramiento de grupos, a su condición de minoría, a apelar a su condición “artística”, en el mejor de los casos se tornaron en contrainformación. Perdida toda efectividad política aceptaron su inserción institucional, entre la academia y el museo. Se convirtieron en arte democrático. (p. 148)

En última instancia, ¿qué sentido guarda un arte con intenciones político-revolucionarias en un contexto en el que existe un consenso por restablecer los acuerdos democráticos? ¿No expresa un cierto anacronismo una imagen de tipo obrerista en un período como el que se vivía a partir de 1983 en el país? ¿Qué lugar le queda al arte y al artista identificado con la revolución por estos años?

Efectivamente, los artistas que habían radicalizado sus posicionamientos políticos, vinculando sus obras a la denuncia y la visibilización de la lucha política, luego del período militar y de los exilios internos o externos, se reinsertan al campo artístico con otras imágenes, propuestas o posiciones. En primer lugar, porque el contexto ya no era el de una potencial revolución y, en segundo, porque el escenario de recepción era otro. En ese sentido, pintores como Luis Felipe Noé, Antonio Berni o Juan Pablo Renzi, formarán parte de movimientos como La Nueva Imagen. Carpani, lo hará desde un muralismo *aggiornado* y una pintura de caballete que, sin resignar su estilo característico, apelará a otros relatos y metáforas, en donde no estará ausente la ironía y la política. En esa clave, Vicente Zito Lema, comentaba sobre Carpani a partir de

1984:

50.- Acción estético-política de finales de la dictadura militar que denunció las desapariciones forzadas y la persecución política a través de la realización de siluetas en el contexto de marchas organizadas por organismos de DDHH desde 1983.

*Él no perdió el compromiso. Lo que pasa que como sucede siempre, te lo explico en lengua simple. Muchos de los estuvimos en el exilio y, obviamente, si nos exiliamos era porque teníamos una mirada categóricamente revolucionaria. (). Pero lo cierto es que el haberse ido era como una manifestación pública de que vos habías sido o habías estado cerca de la subversión. Y a partir del 1984 hay como una reacomodación, donde a los que nos fuimos se nos recibe como subversivos*⁵¹

La reinscripción al campo del arte local implicaba para Carpani, entre otras cosas, la presentación de otro tipo de imagen, en este caso, no tan vinculada a la iconografía obrerista de los años sesenta y setenta. Un hecho singular de este “reacomodamiento” se expresa en la exclusión de todas aquellas obras (pinturas) y afiches que reivindicaban la lucha armada en las ediciones retrospectivas de su obra tanto gráfica como pictórica, publicadas a inicios de los años noventas. En rigor, a partir de 1983, en el marco de la recuperación de la figura del desaparecido en Argentina, se desarrollará una tendencia en las narrativas sobre el pasado reciente en las que se exaltarán la identidad de la “víctima” en oposición a los aspectos más militantes, en especial los asociados a acciones guerrilleras armadas (Mestman, 2016, pp.21-38). Esas mismas claves explican en parte la edición de Carpani de su propia biografía en el contexto de reconstrucción democrática, cercenando su apoyo explícito a la opción armada e incluso su pertenencia al peronismo durante las décadas anteriores.

Conclusiones

El recorrido presentado en este trabajo, demuestra que Carpani hasta el final de su vida mantuvo una identificación con la práctica del muralismo, más allá del reconocimiento que obtuvo como ilustrador gráfico y pintor de caballete. Como es esperable, éste modifica paulatinamente su concepción y sus expectativas sobre las capacidades político-revolucionarias de la disciplina, fundamentalmente luego de su exilio forzado en el exterior y el agotamiento de la expectativa revolucionaria, que fue una consecuencia inmediata luego del cruento proceso militar inaugurado en 1976 en Argentina. Por ello, en la última etapa de su obra mural comenzada a los meses de su regreso al país en 1984, se registra un sensible cambio de soporte, composición, materiales e iconografía. De ese modo, se manifiesta un corrimiento de las consignas explícitas asociadas a la lucha y la revolución inminente, propias del clima sesentista, para dar lugar a un lenguaje alegórico⁵² e irónico, articulado por intermedio del uso del color local en cada una de las formas, paletas saturadas y una figuración orgánica, definida a través de recursos gráficos que se combinan con un tratamiento claroscuro.

Este giro del mural emplazado en la fábrica o el sindicato y destinado a un público obrero, a uno desmontable, dirigido a un receptor de tipo masivo, marca un punto de inflexión en su concepción del muralismo. En efecto, el destinatario ya no es el trabajador industrial alienado por el sistema de producción, al que se lo debe *educar* a partir de un contacto con el arte en

51.- Entrevista realizada por el autor a Vicente Zito Lema en abril de 2017.

52.- Que no siempre refieren a la desorganización y derrota de la clase trabajadora, representada con porteños perdidos en grandes selvas; sino que muchos, como el de Catamarca o el de Viedma, insisten en una iconografía de liberación, en donde el protagonista no es ya el obrero colectivo, sino que lo son los caballos, los centauros gauchos o el Martín Fierro.

sus espacios habituales de circulación, como solía afirmar en sus ensayos de comienzos de la década del sesenta, sino un receptor genérico-masivo, que transita los aeropuertos, las casas de Gobierno, los subterráneos, los centros culturales o las escuelas de Bellas Artes. Eso se debe no sólo al hecho de que el obrero en los años noventas ya no es el mismo que aquél que tomaba fábricas y organizaba huelgas en los sesenta y setentas, sino también al hecho de que Carpani abandona una concepción pedagógico-redentora del arte en su función política, asociada a un imaginario típicamente modernista. Así, la idea de una plástica monumental, épica y directa, se traduce, en la última década del siglo XX, en un conjunto de referencias anecdóticas en donde el trabajador no tiene camiseta blanca sino traje, lee el diario y no los puntos del reclamo de una central obrera, no grita ni levanta el puño ante una multitud enardecida sino que contempla solitariamente en medio de grandes selvas. La diferencia iconográfica se debe a un cambio de época que va acompañada de una modificación en la recepción de esas imágenes, pero también a lo que Vicente Zito Lema califica como la intención de un “reacomodamiento”, para referirse a la necesidad de Carpani y tantos otros, de reinsertarse al circuito artístico local luego del exilio.

La reconstrucción realizada sobre la participación de Carpani en distintas jornadas y Congresos de muralismo en el país entre mediados de los ochentas y los años noventas, ofrece evidencia para reflexionar en torno a la importancia de su figura para el desarrollo de la disciplina en generaciones posteriores y algunas pistas para analizar la creciente actualidad del muralismo argentino.

Referencias bibliográficas:

- AAVV. (2015) *Actas del I Congreso Nacional de muralismo “Ricardo Carpani”*. Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner.
- AMIGO, R., BADAWI, H., CARVAJAL, F. (et al), (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ÁNGEL, R. (1989). “Los plásticos y el indulto: una polémica que recién comienza”, *Página 12*, domingo 14 de diciembre de 1989.
- ARTURI, L. (2018). “El Martín Fierro de Carpani”, trabajo leído en el Centro Cultural Medasur en octubre de 2018. La Pampa.
- BASANTA CRESPO, L. D. y DIEGO L. (2014). “¿Para qué volvieron? El retorno de los exiliados políticos luego de la última dictadura militar Argentina”, *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, La Plata. En: <https://www.aacademica.org/000-099/155>
- CARPANI, R. (1994). *Carpani*. Buenos Aires: Ollero y Ramos.
- CARPANI, R. (1962). *La política en el arte*. Buenos Aires: Coyoacán.
- CARPITA, M. (2017). *Arte público y muralismo*. Buenos Aires: MAC.
- CUESTA DE VEDOYA, S. (1984). “El regreso de Ricardo Carpani. Sobre exilio, arte y militancia”. *La actualidad en el arte*, n° 40, año VIII, p. 20.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1977). *Arte popular y Sociedad en América Latina*, México: Grijalbo S. A.

- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60.*, Córdoba: Alción Editora
- LASTRA, M. S. (2013). "Volver al hogar. La experiencia del retorno de los exiliados argentinos". *Andamios*, vol. 10, n° 21, pp. 321-344.
- LONGONI, A. (2008). "Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani". *La Puerta, La Plata*, p. 97-105.
- LONGONI, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba
- MADDONI, A. V. (2008). "Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia", en *Cuadernos del centro de estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Palermo, n° 26, web.
- MESTMAN, M. (2016). "Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes", en *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile, p. 21- 38
- NOÉ, L. F. (2016). *Mi Viaje. Cuaderno de Bitácora*. Buenos Aires: El Ateneo.
- ORLANDO, D. (2011). "Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana", en *Revista Afuera. Estudios de Critica cultural*, N° 10.
- SAPOLLNIK, J. (1988). "Amurado, el Che". *Página 12*, martes 27 de diciembre de 1988.
- SAZBÓN, D. (2014). "Ricardo Carpani: la política en el arte" Agencia Télam
- S/A. (1986). "Controvertida reacción de los porteños. Los murales en el subte", *Clarín*, viernes 17 de enero de 1986, p. 24.
- SONEIRA, I. (2019). "América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. Los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani", *Nuevo Mundo Nuevos [En ligne]*, Images, mémoires et sons, mis en ligne le 19 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/75363> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.75363
- SONEIRA, I. (2017). "¡Basta! La persistencia de una imagen". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte*, n° 10.
- SONEIRA, I. (2018). "Decoración y Revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60". *Separata*. Rosario. P. 1 – 25.
- SONEIRA, I. (2017). "Introducción". En CARPITA, M. *Arte público y Muralismo*. MAC. Buenos Aires. P. 11-17.
- SONEIRA, I. (2018). *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Tesis doctoral. Inédita.
- VALLE, M. I. (2011). "¿La estética de los otros? Primer acercamiento al mural de Ricardo Carpani en Viedma". *VIII de Investigación en arte en Argentina*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38269>
- VINDEL GAMONAL, J. (2012). "De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de transformaciones históricas entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta", *Anales de Historia del Arte*, n° 22, pp. 193-213.