

**RICARDO CARPANI:
LA POLÍTICA EN EL ARTE**

Daniel Sazbón

Publicado en El Ortiba, 2014

Pocos pintores han logrado como Ricardo Carpani esa inmediata conexión con su momento histórico. Sus pinturas y afiches son el canon de toda una estética política. Trabajadores de volúmenes titánicos, con brazos nervudos y gargantas abiertas, de rasgos duros y facetados, los puños nudosos, los rostros serios, las cejas iracundas, los martinfierros desafiantes. Las imágenes declaran, afirman, gritan: pueblo, obreros, lucha, militancia, revolución, socialismo, nación. Todas las tensiones de los años de mayor radicalización de la política en nuestra historia se corporizan en esos músculos crispados, en esas venas a punto de estallar.

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 a uno de la otra.
¿Cómo pensar la década de los '60 sin que se nos hagan presente los Beatles? En la historia argentina, “los setenta”, ese decenio a caballo de dos décadas, se nos presentan de inmediato cargados de sonidos e imágenes: movilizaciones masivas, puños en alto, consignas coreadas, marchas de la bronca, gritos y pancartas, fusiles y tacuaras. La música que acompaña esa película puede variar —los tímidos primeros acordes del naciente rock nacional, las pegajosas melodías televisivas clánicas, alguna experimentación psicodélica—, pero es difícil que entre las visiones evocadas no haya un cuadro de Carpani.

Este martes 9 de septiembre (2014) se cumplirán diecisiete años de la muerte de Carpani. Pintor, dibujante y muralista, había nacido en 1930 en Tigre, aunque su infancia fue porteña. De muy joven se vinculó con el poeta Luis Franco, quien lo acercó a las lecturas políticas y a las preocupaciones sociales. Luego de un efímero paso por Derecho viajó a París, donde comenzó su aproximación a la plástica, que continuó a su vuelta, estudiando con Emilio Pettoruti. En 1957 realiza su primer exhibición, y dos años más tarde será miembro fundador del Movimiento Espartaco, cuyo texto fundacional reclamaba por la ausencia de una expresión plástica de la realidad nacional, es decir, latinoamericana, es

decir, revolucionaria y anti-imperialista. La poderosa fusión que se llamará “izquierda nacional” ya se adivina en este “Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina”.

Si bien Carpani se alejaría rápidamente del grupo, no abandonaría ya esta forma de entender el lugar del artista en relación con su mundo, traduciéndola en su obra plástica y también en notas periodísticas y en libros, como Arte y revolución en América Latina (1961), El arte y la vanguardia obrera (1963) o Nacionalismo burgués y nacionalismo revolucionario (1972). Enfrentado tanto con el naturalismo inocente del “realismo socialista” como con el formalismo vanguardista del abstraccionismo (“la forma sin contenido no es arte”), al que veía como inauténtico trasplante sin raíces locales, buscó privilegiar el impacto directo a través de la exageración expresionista de ciertos trazos, abrevando en la tradición del muralismo latinoamericano de artistas como Orozco, Rivera y Guayasamín.

Y es que, si el propósito que se trazaba el “Manifiesto” era pasar resueltamente “de la pintura de caballete, lujoso vicio solitario”, al “arte de masas”, porque “el pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana”, ese objetivo fue cumplido ejemplarmente por Carpani. Sus obras no se encerraban en museos o salones: formaban parte de

la vida y las experiencias directas de militantes y estudiantes. Afiches, murales (como el que hoy recuerda al Che Guevara en la Plaza de la Cooperación rosarina), ilustraciones, tapas de libros (como La formación de la conciencia nacional, obra esencial de Hernández Arregui): su arte estaba en las calles, en las paredes, se tocaba, pasaba de mano en mano, se fundía con el pueblo.

Sin tener una pertenencia política partidaria (nunca se reivindicó como peronista, más bien era próximo al trotskismo de la izquierda nacional), fue una de las expresiones más acabadas del artista militante. Su vinculación orgánica más duradera fue con el sindicalismo, en particular con el clasista y combativo de la CGT de los Argentinos de Raimundo Ongaro, para la que colaboró diseñando afiches con ilustraciones armónica y potentemente entrelazadas con sus textos.

Carpani falleció en 1997, en una Argentina cruelmente alejada de la que lo había visto partir, y donde parecían haberse apagado los ecos redentores de la política, ahogados en sangre y frivolidad. Poco antes de su muerte, Leonardo Favio (otro artista que logró capturar las modulaciones de una época) le dedica su monumental Perón. Sinfonía del sentimiento junto con otras figuras como Héctor Cámpora, Hugo del Carril y Rodolfo Walsh.

Significativo homenaje para quien, como pocos, simbolizó la intersección entre plástica y política en nuestra historia.

El grupo Espartaco

El grupo Espartaco planteó la necesidad de un arte con raíces en el país y atento a las necesidades y lucha del pueblo trabajador.

Su filiación política puede inscribirse en la llamada izquierda nacional que durante un largo período lideró Jorge Abelardo Ramos.

El grupo también fue expresión de la nacionalización de una porción de las clases medias que hasta 1955 había sido masivamente contraria al Movimiento Nacional, luego del golpe de estado autodenominado “Revolución Libertadora”, importantes sectores de la clase media detectaron las mentiras de la oligarquía liberal y su falsa democracia que condenaba a la mayoría del pueblo, particularmente a los más humildes, a una difícil situación económico-social y que además no les permitía expresarse políticamente, por la proscripción de movimiento mayoritario.

El Grupo Espartaco hacía su aparición anunciando el fin del artista inmune a la realidad, preocupado con exclusividad por una estética vacía. De alguna manera tomaba la tradición del Grupo Boedo haciendo su opción por los trabajadores, pero a su vez introduciendo como tema central la cuestión nacional y ponía en el tapete el accionar del imperialismo en América Latina.

También incursionaba en un tema crucial por la que atraviesa cualquier artista con deseos de hacerse conocido: o limita su actividad creadora al gusto de las minorías pudientes que son quienes tienen los medios para adquirir las obras, o hace caso omiso a las modas y deja fluir toda su creatividad, aún a riesgo de no llegar al gran público.

“El resultado de todo esto es que el artista no tiene otro camino para triunfar que el de la renuncia a la libertad creadora, acomodando su producción a los gustos y exigencias de aquella clase, lo que implica su divorcio de las mayorías populares que constituyen el elemento fundamental de nuestra realidad nacional. Es así como, al dar la espalda a las necesidades y luchas del hombre latinoamericano, vacía de contenido su obra, castrándola de toda significación, pues ya no tiene nada trascendente que decir. Se limita entonces a

un mero juego con los elementos plásticos, virtuosismo inexpresivo, en algunos casos de excelente técnica, pero de ninguna manera arte, ya que éste sólo es posible cuando se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio.”

Otra característica de gran importancia del Grupo fue el haber hecho propia la concepción Latinoamericana de Nación.

“El problema del surgimiento de un arte nacional en nuestro país, determina el verdadero alcance que debe tener para nosotros el término nacional. Unidad geográfica, idiomática y racial; historia común, problemas comunes y una solución de esos problemas que sólo será factible mediante una acción conjunta, hacen de Latinoamérica una unidad nacional perfectamente definida.”

El Grupo Espartaco estuvo influenciado por los muralista mexicanos Orozco, Rivera y Tamayo, como así también por el ecuatoriano Guayasamín y el brasilero Portinari, pero adquirieron una personalidad propia, necesidad imprescindible de todo creador, como lo expresaron claramente en su documento inicial.

Cada uno de estos artistas manifestó en sus obras su compromiso social con los desposeídos, Sanchez

mostraba es sus óleos un fondo de fábricas o su obra “Marines 65” con calaveras y un fondo de la bandera norteamericana, en Juana Elena Diz se visualiza la situación de la mujer con claros rasgos aindiados, Mario Mollari con sus cañeros o las mujeres del norte en sus tareas con amplios sombreros. O los hombres de brazos enormes y potentes, con expresiones duras.

El sufrimientos en las figuras de Carlos Sessano con sus brazos hacia el cielo como implorando por justicia.

Franco Venturi, estuvo detenido en 1972 en el penal de Rawson y se salvó de la Masacre de Trelew, pero desapareció el 20 de febrero de 1976, había nacido en Italia en 1937 y llegado a la Argentina en 1950, su obra de 1969 “En defensa de nuestra forma de vida” sintetiza los métodos violentos utilizados en la Argentina para silenciar a los movimientos populares.

El arte y la revolución en América Latina

En 1961 escribió: “El divorcio entre artista y sociedad, inherente a todo período histórico de transición y producto de la carencia de una base valorativa común, se ve agravado en nuestra época por el

peculiar desarrollo del capitalismo. Éste, con su concepción individualista de los problemas del hombre y la exaltación de los valores de utilidad, ha tendido, desde su nacimiento mismo, a separar cada vez más al artista de la sociedad. La obra de arte dejó de ser un bien social para transformarse en mercancía. Perdió su carácter monumental y colectivo, dejando de estar en contacto directo con la comunidad, para pasar a ser el lujo de unos pocos.”

El rol de un artista en un país dependiente distaba de ser fácil, donde triunfar, es decir ser aceptado por el establishment cultural, implicaba renunciar a ideales y principios, esto era anunciado por Carpani con claridad: “El resultado de todo es que el artista triunfa en la medida en que, renunciando a su plena libertad creadora, acomodo su producción a los gustos y exigencias de aquella clase. Se divorcia así de las mayorías populares que constituyen el elemento fundamental de nuestra realidad. Con el pretexto de la universalidad del arte reniega de lo nacional, sin darse cuenta de que en última instancia, el arte que copia -el europeo- es un arte profundamente nacional.”

Para luego adentrarse a explicar en detalles este mecanismo para domesticar al artista:

“Esta renuncia a la libertad creadora no siempre la realiza el artista de una manera consciente. Es el

resultado de un proceso que actúa sobre él, a través de múltiples presiones, encauzándolo sin que se de cuenta. Así, por ejemplo, el joven pintor desconocedor de las fuerzas que gravitan en la sociedad, de los intereses que respaldan a dichas fuerzas y de los fines que ellas persiguen, se ve sometido a su acción deformante desde el momento mismo que ingresa a las academias del Estado o al taller de algún prestigioso figurón. Esta acción deformante continúa soportándola luego en los Salones Oficiales, mediante la parcialidad de los jurados, o cuando desea conseguir salas para exponer y debe someterse al criterio del marchand, que lógicamente exige lo más vendible y menos comprometedor ante su clientela. Posteriormente le toca el turno a la crítica, esa suprema hacedora de prestigios, venal las más de las veces, aunque sería injusto pretender de ella otra cosa en una sociedad desgarrada por la lucha de clases, dada su dependencia a uno de los términos de esa lucha. Y finalmente están los salones en el extranjero, las becas y otras formas de estímulo al artista, que, en manos de los agentes oligárquico imperialistas, se convierten en otras tantas formas de corrupción.”

Carpani introduce un concepto que no contará con la adhesión de muchos artistas despreocupados por la situación social y de aquella crítica a medida de la sociedad dependiente, nos referimos al concepto de arte nacional y la necesidad que la obra del artista

muestre la realidad que lo rodea:

“No todos los pueblos poseen el mismo grado de desarrollo histórico, ni desenvuelven su actividad en un medio geográfico similar, ni son producto de una misma amalgama de razas, ni hablan y piensan en el mismo idioma, ni rinden culto a una tradición y cultura idénticas. Cada uno de ellos tiene, en relación con estos factores, características propias, determinantes de la nacionalidad. Y estas características nacionales no pueden menos que estar presentes en las manifestaciones artísticas, siendo como es el arte un producto social. Podemos afirmar entonces que el arte, por el hecho de ser una expresión social, necesariamente ha de ser también una expresión nacional.”

Pero la idea que tenía Carpani de lo Nacional incluía toda América Latina, no sólo por el origen, la lengua y una tradición común; esas características nos convertían en un pueblo al que los intereses imperiales llevaron a la separación, en tanto que la lucha de los trabajadores y de los artistas comprometidos con su pueblo debía retomar las banderas de Bolívar, San Martín y Artigas, entre otros.

“Es indispensable que fijemos con precisión los verdaderos alcances que tiene para nosotros el término «nacional». América Latina constituye una

unidad nacional con características bien definidas. En efecto, a factores permanentes y determinantes por sí mismos de una nacionalidad -como son el hecho de poseer un territorio ininterrumpido en el que prácticamente se habla el mismo idioma (ya que el portugués y el español no ofrecen diferencias esenciales), poblado por razas afines y con un pasado histórico y cultural común- se unen otros factores de carácter actual, que imponen la necesidad de la unificación política de América Latina. Las distintas regiones o países latinoamericanos poseen problemas económicos, sociales y políticos análogos. Esta analogía está determinada por su sometimiento a un explotador común: el imperialismo.

Y la liberación del yugo imperialista sólo será factible mediante una acción conjunta y unificada que permita contrarrestar en forma efectiva el poderío del opresor. Es por eso que nosotros, cada vez que hablemos de lo nacional, se entiende que lo hacemos en escala latinoamericana.”

Será el accionar del imperialismo el que Carpani denunciará con claridad, y la función que cumple el arte en los países centrales que lejos de ser inocuos para nuestra cultura también forman parte de plan delineado por los poderes centrales:

“Ahora bien, si es cierto que la difusión dada a su producción cultural por las países imperialistas fue

altamente beneficiosa para el desarrollo de las artes en el resto del mundo, no es menos cierto que esta acción benéfica se vio contrarrestada cuando convirtieron la cultura en un arma más de vasallaje y opresión colonial. En efecto, junto con sus manufacturas exportaran su literatura y su arte, pero no para enriquecer las culturas nacionales ya existentes en las regiones colonizadas, sino para destruirlas o neutralizarlas, contando en esto con la obsecuencia de las oligarquías nativas.”

Pero también Carpani era un militante de la libertad sin la cual el artista quedaba limitado en su más genuina expresión, enemigo del “realismo socialismo” e implacable crítico del stalinismo , manifestaba su compromiso con la libertad, contrario a toda forma de control de los “comisarios políticos” sobre la expresión del artista :” Para el logro de un arte representativo de nuestra realidad, un arte auténtico, en este caso un arte nacional latinoamericano y revolucionario, es imprescindible dar al artista la más absoluta libertad en la elección de sus medios formales de expresión. Hay que dejar de lado todo dogmatismo en materia estética. Que cada cual utilice los elementos plásticos de la manera que considere más acorde con su temperamento, enriqueciéndose con las últimas experiencias formales que se realizan en el mundo. Pero, eso sí, utilizándolas con un sentido creativo personal”

Pero ante el accionar de la oligarquía asociada al imperialismo en el campo de la cultura era difícil que aquellos artistas no contaminados por la ideología imperial pudieran a conocer su obra. Carpani daba su consejo que él mismo aplicó al trabajar en conjunto con el sindicalismo combativo.

Por eso mismo, es indispensable dar la mayor difusión posible, especialmente entre la clase trabajadora y los sectores sociales más progresistas, a las creaciones de quienes, con dignidad y sacrificio, trabajan por un verdadero arte. Sólo a través de una intensificación del contacto entre la obra artística y la sociedad, que ejercite de manera constante la sensibilidad de los hombres familiarizándolos con las nuevas formas creadas por el artista, logrará superarse la incomprensión de que éste es objeto. Esa será la manera más efectiva de hacer que el arte intervenga activamente en el proceso revolucionario. El arte actúa por la vía sensible, y la sensibilidad artística, como todo en el hombre, se desarrolla con el ejercicio. Mal puede exigirse una comprensión inmediata de la obra moderna a quienes escasas oportunidades han tenido de conectarse con ella. Se dirá que para eso están los museos, pero no olvidemos que a la gente que trabaja poco tiempo le queda para asistir a ellos, y nada se hace por interesarla en el arte. El orden establecido tiende más bien a alejar al pueblo de las

manifestaciones del espíritu, dándole en su reemplazo y en cantidades crecientes, productos embrutecedores, neutralizantes de su sensibilidad. Se hace así del arte lujoso vicio solitario, reservado a determinadas élites de iniciados, alejándolo de su verdadera misión.”

Para completar su idea con : “No queda por lo tanto, al artista revolucionario, más solución que la que las organizaciones obreras pueden y deben brindarle. En las manos de estas organizaciones está la posibilidad del surgimiento de un vasto movimiento muralístico con características nacionales y revolucionarias. Abrigamos la certidumbre de su próxima aparición.”

El compromiso con los trabajadores

La compañera de Carpani, Doris Halpin, expresó sobre la labor del pintor que su tarea era expresar la dignidad de los trabajadores y desposeídos: “No trató de pintar los lados oscuros de la realidad: nunca pintó la tortura, ni al aldeano pobre y subsumido. Siempre pintó al hombre que está dispuesto a combatir, al hombre en lucha.” Halpin también explicó porque Carpani daba importancia al muralismo, en tanto que la pintura de caballete termina en posesión de alguien, el mural pertenece a todos o por lo menos a muchos. Esa era

el símbolo que entusiasmaba a un artista alejado de la figuración y el negocio.

Muchos de los dibujos de Carpani, fueron dados en forma gratuita para ilustrar los volantes y documentos de sindicatos, organizaciones obreras en general y organismos de Derechos Humanos.

Seguramente, muchos de nosotros hemos visto dibujos de Carpani, sin saber que pertenecían a él, esta fue la obra de un artista plástico que dedicó su vida a servir a una causa, la de los más necesitados.

Según el crítico de arte Salvador Linares, las obras de Carpani puede dividirse en dos épocas, una de piedra y la otra de metal.

“En la primera los personajes adquieren una apariencia rocosa, que abarca el período en el que todavía frecuentaba la temática campesina.” “Luego la piedra deviene en metal y los hombres son vistos como articuladas máquinas o revestidos por corazas sobre las que músculos y nervios se traslucen sobre la bruñida superficie, en una suerte de mágica filigrana vital.”

Ricardo Carpani fue la expresión artística de ese sindicalismo honesto y combativo, los volantes y documentos de la CGT de los Argentinos llevaban las ilustraciones de Carpani donde trabajadores de expresiones duras manifestaban toda su bronca y deseos de restituir la justicia perdida.