

## **América latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. Los Talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani**

Ignacio Soneira (Conicet/ Facultad de Filosofía y Letras de la UBA/  
ignaciosoneira@filo.uba.ar)

### **Resumen**

El artículo se propone reconstruir la experiencia de los Talleres de militancia plástica de base llevados adelante por el artista argentino Ricardo Carpani, a partir de los acuerdos e iniciativas definidos en los encuentros de artistas plásticos latinoamericanos desarrollados en Chile y Cuba entre 1972 y 1973, la reflexión estético-política previa del propio artista y un contexto local, signado por la discusión en torno a los límites y alcances del arte en un contexto revolucionario. De ese modo, el presente trabajo pretende explicitar inicialmente la configuración de una tensión que se expresa entre la idea de “la muerte del arte”, pensada desde la disolución del artista –reemplazado entonces por un militante político–, y la creación popular, tal y como se presenta en Argentina desde finales de la década del sesenta. En un segundo lugar, analizar de qué modo los encuentros de artistas plásticos realizados en Chile y en Cuba, resultan en una radicalización de la actitud militante del artista politizado, en el cual, el pueblo como entidad abstracta y homogénea, adquiere protagonismo. Atender a esta singular experiencia llevada adelante por Carpani, permite cristalizar un momento histórico del campo artístico argentino y latinoamericano, en el que la opción política tensiona los conceptos tradicionales de arte, artista y creación hasta sus límites.

**Palabras clave:** Arte/ política/ Carpani/ Militancia/ América Latina

### **Abstract**

The article proposes to reconstruct the experience of the Workshops of basic plastic militancy carried out by the Argentinean artist Ricardo Carpani, from the agreements and initiatives defined in the meetings of Latin American plastic artists developed in Chile and Cuba between 1972 and 1973, the aesthetic reflection-previous of the artist himself and a local context, marked by the discussion around the limits and scope of art in a revolutionary context. In this way, the present work intends to explain initially the configuration of a tension that is expressed between the topic of "the death of art", thought since the dissolution of the artist -replaced then by a political militant-, and the popular creation, such and how it appears in Argentina since the late sixties. In a second place, analyze how the meetings of plastic artists held in Chile and Cuba, result in a radicalization of the militant attitude of the politicized artist, in which the people as an abstract and homogeneous entity, takes center stage. Attending to this unique experience carried out by Carpani, allows to crystallize a historical moment of the Argentine and Latin American artistic field, in which the political option stresses the traditional concepts of art, artist and creation to its limits.

**Key Words:** Arts/ politics/ Carpani/ Militancy/ Latin America

En noviembre de 1972 se llevó adelante una mesa redonda junto a artistas y referentes gremiales en la galería artística de Buenos Aires “Malvinas argentinas” para debatir sobre “Arte y problemática nacional”. En el marco de ese encuentro, Jorge Duarte<sup>1</sup> expresaba:

Yo y algunos de los compañeros aquí presentes nos hemos preguntado durante muchos años qué es el arte, qué es el artista y para qué sirve. Y hemos llegado a la conclusión de que si tenemos alguna experiencia, si tenemos algunos elementos técnicos, o algunos elementos conceptuales, debemos brindarlos, no en función de educadores sino para dar la posibilidad de que todo el mundo pueda crear dentro del arte y, evidentemente, si es por la parte revolucionaria, mucho mejor; de ese modo yo daré por cumplida mi función de artista<sup>2</sup>.

Las palabras de Duarte se corresponden con uno de los ejes de las discusiones que se llevaron adelante en los encuentros de artistas plásticos realizados en Chile y Cuba entre 1972 y 1973<sup>3</sup> y están en consonancia con una crisis de la concepción tradicional del artista en América Latina, producto de los procesos de radicalización política de éstos entre finales de la década del sesenta y principios del setenta. Estos posicionamientos ligados al rol del artista en el continente, que han sido abordados de forma recurrente bajo el concepto de antiintelectualismo<sup>4</sup>, tomarán como uno de sus vectores una caracterización mítica del pueblo y su saber; postulando a éste último como el único capaz de llevar adelante un tipo de creación descolonizada frente a la cultura dominante. En paralelo, se caracteriza al *artista-militante*, como un mediador o facilitador de esa creación.

En esa perspectiva, se registran tanto discusiones como iniciativas que buscaban generar las condiciones para que sean estudiantes, militantes sin formación plástica o trabajadores los que desarrollen sus propias iconografías e imágenes, en función de procesos de organización y transformación desencadenados en la llamada década larga<sup>5</sup>. Dichas iniciativas se explican en la incursión de parte de los artistas argentinos y latinoamericanos en la política de manera efectiva y, en esa perspectiva, en la necesidad de revisar el aporte de los mismos a los potenciales procesos revolucionarios<sup>6</sup>.

Ricardo Carpani (1930-1997), protagonista de la escena político-cultural argentina desde 1959<sup>7</sup>, formará parte activa de los espacios de encuentro y organización de los

---

<sup>1</sup> Artista plástico argentino nacido en la ciudad de Rosario en 1936.

<sup>2</sup> “Mesa redonda sobre arte nacional”, *ATSA*, n° 26, noviembre de 1972, pp. 22-23.

<sup>3</sup> Nos referimos al *Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur*, realizado entre el 3 y el 15 de mayo de 1972 en Santiago de Chile, al *I Encuentro de artistas plásticos* (realizado en mayo de 1972 en La Habana) y al *II Encuentro de artistas plásticos* (realizado en octubre de 1973).

<sup>4</sup> Cf. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.

<sup>5</sup> Frederic Jameson se remite 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. Frederic Jameson, *Periodizar los 60s*, Córdoba, Alción Editora, 1997).

<sup>6</sup> Tema ampliamente desarrollado para el caso de los artistas de vanguardia en trabajos como: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

<sup>7</sup> Si bien existió una versión preliminar del manifiesto del Movimiento Espartaco llamada “Por un arte nacional” publicada en la revista *El Machete* en 1958 en la ciudad de Zárate, Provincia de Entre Ríos, es en

artistas plásticos latinoamericanos, instrumentando a nivel local muchos de los acuerdos establecidos en aquellas jornadas de comienzos de la década del setenta. Su itinerario plástico y político previo a dichos encuentros, lo ubicaban como una referencia ineludible en Argentina, algo que explica en parte el lugar destacado que se advierte en los estudios relativos al período<sup>8</sup>.

En efecto, luego de su desvinculación del Movimiento Espartaco hacia 1960<sup>9</sup>, junto a Pascual Di Bianco<sup>10</sup> se acerca a los sindicatos para realizar murales y gráfica política, sin renunciar a una producción de caballete que circulará mayoritariamente por el exterior del país. La primera experiencia de ambos en la realización de un mural al interior de una sede sindical se dará en 1962 en la del gremio de la Sanidad<sup>11</sup>. Al año siguiente, por pedido de la conducción de la Confederación General del Trabajo (CGT) recientemente reunificada, Carpani ilustrará el emblemático afiche *Basta* (Fig. 1), que tendrá una masiva repercusión en su contexto inmediato<sup>12</sup>. En los años subsiguientes sus imágenes de obreros combativos

---

1959 cuando se dará el lanzamiento oficial del grupo a partir de la aparición del Manifiesto “Por un arte revolucionario” en la revista *Política*, firmado inicialmente por Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano, Esperilio Butte, el fotógrafo Vallacao y Ricardo Carpani. Ese mismo año el grupo hará una exposición lanzamiento a través de una invitación de Rafael Squirru que recibirá favorables y diversas críticas.

<sup>8</sup> Existen diversos estudios sobre la obra y el pensamiento de Ricardo Carpani, entre los más destacados se encuentran: Ana Longoni, “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani”, *La Puerta*, la Plata, 2008, p. 97-105; Alejandra V. Maddoni, “Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia”, en *Cuadernos del centro de estudios en Diseño y comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, n° 26, Agosto de 2008; Diego Orlando, “Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana”, en *Revista Afuera. Estudios de Critica cultural*, N° 10, mayo de 2011; Jaime Vindel Gamonal, “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, 2012, pp. 193-213. También los nuestros: Ignacio Soneira, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, n° 26, Noviembre de 2013, s/p.; Ignacio Soneira, “¡Basta! la supervivencia de una imagen”, *Caiana*, n° 10, primer semestre de 2017, pp. 32-47.; Ignacio Soneira, “Arte y Nación. Imágenes de la lucha política en los ‘60”, *VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea. Encuentros entre la política, la economía, la cultura y la sociedad*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2012.; Ignacio Soneira, “Decoración y Revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60”, *Separata*, año XVI, n° 22, septiembre de 2018, pp. 1-25.

<sup>9</sup> Pese a la radicalidad del programa expresado en el manifiesto “Por un arte revolucionario”, el grupo mantendrá una actividad destacada en el circuito institucional de las galerías de Buenos Aires, relegando su participación político-militante, pensada inicialmente desde la realización de murales. El alejamiento de Carpani y Pascual Di Bianco, tendrá una polémica de carácter público entre el primero y el resto de los integrantes del grupo (cf. Eduardo Butte Sánchez de Hoyos, *El Movimiento Espartaco: Vanguardia, Arte y Política*, Sevilla, Noviembre de 2013, Universidad de Sevilla [tesis doctoral]). Mantendrán un acercamiento años después en el armado de la “Lista blanca” para disputar las elecciones internas de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

<sup>10</sup> Pintor y muralista de origen italiano (1930-1978) que formó parte del Movimiento Espartaco en el año 1960 a partir de una invitación de Carpani y se fue con él ese mismo año luego del enfrentamiento del último con Sessano. Falleció en Suecia a los 48 años.

<sup>11</sup> Para un tratamiento pormenorizado del muralismo de Carpani desde 1955 hasta finales de la década del sesenta (cf. Ignacio Soneira, “Decoración y revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60”, *Separata*, n° 22, septiembre de 2018, pp. 1-25)

<sup>12</sup> Para este tópico ver: Ignacio Soneira, “¡Basta! la supervivencia de una imagen”, *Caiana*, n° 10, primer semestre de 2017, pp. 32-47.

circularán profusamente en afiches, publicaciones obreras y militantes, cartelones y murales. Trabajos que serán acompañados de una profusa producción escrita en formato de manifiestos o ensayos y una activa participación política en espacios lindantes a la Izquierda Nacional y el Peronismo revolucionario.



Fig. 1. Ricardo Carpani, *¡Basta!*, 1963, afiche impreso en offset, 109 x 74 cm, Archivo “Ricardo Carpani” UNSAM/ TAREA.

En el año 1973 coordina una serie de talleres en barrios populares de Buenos Aires destinados a militantes de base que titula “Talleres de militancia plástica”, una clara implementación de “los centros coordinadores de base”, que habían resultado de “Las conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”. La propuesta se integrará a su concepción del arte político de manera definitiva, volviendo a repetir la experiencia a su regreso del exilio con trabajadores de la Federación Gráfica Bonaerense y con personas en situación de calle de la Ciudad de Buenos Aires<sup>13</sup>.

Nos proponemos en este trabajo reconstruir la experiencia de los Talleres de Militancia plástica llevada adelante por Ricardo Carpani y Doris Halpin, su compañera, a partir de los acuerdos e iniciativas definidas en los distintos espacios de encuentro de los

<sup>13</sup> Este trabajo fue posible gracias al acceso a material documental inédito existente en el archivo personal de Ricardo Carpani, trabajo realizado en el marco del proyecto “Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación de la colección Ricardo Carpani” (IIPC/ UNSAM-TAREA), dirigido por Laura Malosetti Costa y coordinado por Nora Altrudi, Silvia Dolinko e Isabel Plante.

artistas plásticos latinoamericanos a principios de la década del setenta y de una serie de discusiones que se desarrollaron en Argentina relativas a las transformaciones existentes en el arte en aquél período. De ese modo, el artículo pretende explicitar una tensión que se expresa entre la idea de “la muerte del arte”, pensada desde la disolución del artista –reemplazado por un militante político–, y la creación popular. Atender a esta singular iniciativa, cristaliza un momento histórico del campo artístico argentino y latinoamericano, en el que la opción política tensiona los conceptos tradicionales de arte, artista y creación hasta sus límites.

### “La muerte del arte”

En 1969 la revista *Primera Plana* decretaba en una editorial “La muerte de la pintura”<sup>14</sup>, sosteniendo que los artistas tuvieron que reemplazar sus caballetes y pomos pintura “por los objetos, la zoología, las historietas y hasta los seres de carne y hueso”<sup>15</sup>. Con ello no hacía más que exaltar un proceso iniciado al menos una década antes, vinculado a los artistas de vanguardia argentinos, que habían abandonado los modelos tradicionales de las artes visuales para explorar denodadamente en la materialidad no convencional y en el universo conceptual. De todos modos, la nota con su elocuente título, anunciaba sin mencionarlo otro fenómeno que signó al arte argentino en el período asociado a la resuelta opción de distintos artistas por la acción política directa, que los condujo a un alejamiento de su práctica. El giro hacia la política, se articula inevitablemente con un clima de época que se hilvanaba en hechos notables como la consolidación de la revolución cubana, El Mayo Francés, la rebelión argelina, la victoria de la Unidad Popular en Chile, la revuelta estudiantil en México. En Argentina, ese *Zeitgeist* encuentra su correlato en Argentina en episodios en el “Cordobazo”, una resonante insurrección popular ocurrida en 1969 o el crecimiento virulento de organizaciones armadas<sup>16</sup>. Lo que llevará a los artistas a discutir acerca de su rol y la función social del arte en espacios locales como “Encuentro Cultura 68” o internacionales, como los mencionados encuentros de Chile y La Habana<sup>17</sup>. También conducirá, como han indicado Ana Longoni y Mariano Mestman oportunamente, a que los artistas aglutinados en torno al Di Tella que habían formado parte de la concreción de un movimiento de vanguardia, abandonen en muchos casos su actividad artística para pasarse resueltamente a las filas de la militancia

---

<sup>14</sup> “La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, n° 333, 13-19 de mayo de 1969, p. 8.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> La década del sesenta, interpretada comúnmente como un período que incluye en su conceptualización los últimos años de la década del cincuenta y los primeros de los años setenta (cf. Frederic Jameson, *Periodizar los 60s*, Córdoba, Alción Editora, 1997), es caracterizado como un proceso heterogéneo en el que proliferaron conflictos sociales, transformaciones culturales –la libre sexualidad, el pacifismo, el retorno pretecnológico de la naturaleza, etc.–, un enorme proceso de modernización y una tendencia desde el campo intelectual a encauzar los sucesos acaecidos bajo la figura de grandes relatos. Los testimonios, los textos de época y la memoria social, como afirma Claudia Gilman, “no vacilan en considerar a los sesenta (como lo ha bautizado el uso común) como un momento que se caracteriza por una densidad singular de experiencia del mundo, de la temporalidad, de la subjetividad y de la vida institucional, que se recorta de la continuidad histórica con su peso propio” (cf. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 2012, p. 40)

<sup>17</sup> Para la discusión relativa a la “muerte del arte” o “muerte de la pintura” en términos teóricos ver: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

política<sup>18</sup>. ¿Era entonces, como indicaba la Declaración General del Congreso Cultural de La Habana de 1968, la radicalización política de los artistas [incluso armada] su función en un escenario de lucha y revolución? ¿Implicaba ello una disolución del arte en la política? ¿Se podría interpretar de ese modo la repetida frase de Luis Felipe Noé “el arte de América Latina es la revolución”<sup>19</sup>?

El 9 de mayo de 1971 el diario *La Opinión* registraba en otra nota lo sucedido en una mesa redonda que había tenido lugar en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) tres días antes en la sede de la calle Córdoba. Bajo el nombre “Noé, Carpani y Pellegrini debatieron la crisis de cambio en la pintura”<sup>20</sup>, se recuperan los intercambios que tuvieron los dos artistas y el crítico sobre la situación del arte en un contexto social de cambio. Efectivamente, la repetida referencia a Hegel sobre el “carácter pasado del arte” o sobre su muerte, como se ha divulgado, subyacía a la reunión. De ese modo, la nota registra una de las intervenciones: “Si el arte debe desaparecer –afirmó Carpani– hay que encontrar los medios que acorten el proceso, no la muerte sino su reapropiación en la vida cotidiana, en función social, y con el descarte de toda alienación y regresión que suponen los elementos del arte burgués”. A lo cual, el crítico de arte Aldo Pellegrini agregaba: “se trata de crisis del arte [...] no de defunción”<sup>21</sup>. El contraste entre la intervención de Carpani y la de Pellegrini, expone parcialmente la diferencia de perspectiva en cada uno. El primero, había desarrollado en sus libros de comienzos de la década del sesenta<sup>22</sup> que la pintura abstracta constituía el punto más visible de la escisión entre el arte y los pueblos, resultando la demostración de la decadencia del modelo cultural, social y político europeo. En ese sentido, caracterizaba como algo positivo la puesta en crisis de un modelo burgués de arte, apartado de la vida cotidiana de las mayorías. Por su parte Pellegrini, que había acompañado los movimientos de vanguardia nacionales, interpretaba este proceso como una crisis más vivida al interior del arte, condición de su propio desarrollo histórico.

El número 4 de la revista *Nuevos Aires*, publicaba en su edición de abril, mayo y junio de 1971, un extenso artículo de Ricardo Carpani al que éste elige titular “Alienación y desaparición del arte”, quizás motivado por el debate del que había participado pero utilizando la oportunidad para hacer pública una posición sobre un tema de controvertida actualidad. El trabajo, basándose inicialmente en algunas definiciones del libro del filósofo y sociólogo marxista Henri Lefebvre *Introducción a la Modernidad*, va a sostener que lo que se confunde con la muerte del arte es en realidad “la muerte del arte burgués”, para nada su desaparición histórica<sup>23</sup>.

Poco tiempo después, la revista del diario *Clarín* del jueves 25 de noviembre de 1971 titulaba una nota “La Pintura en la Picota” en la que se podía observar la tensión existente entre el mercado del arte y la actitud revolucionaria de la pintura. El artículo

---

<sup>18</sup> A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella...*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>19</sup> En el año 1971 Luis Felipe Noé realizó una exposición de afiches y pancartas con consignas de contenido político en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, invitado por el intelectual de ese país, Miguel Rojas Mix, en las que se repetía la frase “el arte de América Latina es la revolución”. Material publicado junto con una entrevista de Rojas Mix a Noé y una auto entrevista del artista en el n° 0 de *Cuadernos de arte latinoamericano*, por la Editorial Andrés Bello en 1973.

<sup>20</sup> “Noé, Carpani y Pellegrini debatieron la crisis de cambio en la pintura”, *La Opinión*, 9 de mayo de 1971, p. 21.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Nos referimos a *Arte y revolución en América Latina* (1960) y a *La política en el arte* (1961), ambas editadas en Buenos Aires por la editorial Coyoacán.

<sup>23</sup> Ricardo Carpani, “Alienación y desaparición del arte”, *Nuevos Aires*, abril-mayo-junio 1971, n° 4, pp. 3-10.

presenta tres fotografías en las que se pueden ver a Juan Carlos Castagnino recibiendo un premio de pintura, a Emilio Pettorutti posando con un cuadro de un arlequín pintado por él y una tercera en la que se visualiza el rostro de Jorge Romero Brest, destacado promotor de la vanguardia en Argentina desde comienzos de la década del sesenta. La nota comienza diciendo: "entre los que ven el Apocalipsis de la pintura y los que creen que en el mundo del arte no hay ningún tipo de crisis aparecen artistas y críticos que optan por posiciones intermedias"<sup>24</sup>. Desde esa óptica, el dueño de la galería Van Riel explicaba sobre la merma de gente en las muestras de arte: "a la gente no le quedan ganas de ir a una exposición y pararse delante de un cuadro después de leer todos los días noticias sobre muerte, bombas y violencia"<sup>25</sup>, haciendo alusión con sus palabras al creciente escenario de conflictividad desatado en el país a partir del golpe militar de 1966, autodenominado "Revolución argentina", agudizado a partir de los episodios sucedidos en la provincia de Córdoba los días 29 y 30 de mayo de 1969, conocidos como "El Cordobazo".

Luego de comentar las dificultades que tenía Romero Brest para vender obras de vanguardia en su *boutique* de la galería Alvear, menciona:

Las contradicciones de Romero Brest son mínimas comparadas con las de algunos pintores politizados. En búsqueda de una pintura revolucionaria o, cuando al menos popular, tropiezan con serias dificultades. Todos los circuitos tradicionales apuntan a que el artista se comunique con los presuntos compradores o con los admiradores de museos y no con las masas. Todos los artistas pretenden subsistir con su arte. Y el arte lo compra "la burguesía" a la que denuncian<sup>26</sup>.

Por su parte, la revista *Panorama* en su número del 5 de octubre de 1972, publicaba un artículo llamado "¿Muerte o resurrección de la pintura?" con una aparente alusión al texto de Carpani, en la que recorría la visión que tenían distintos artistas argentinos sobre la interrogación que titulaba la nota. El autor encabezaba el artículo adelantando el desenlace:

Durante los últimos quince años, un período donde la aceleración de la historia se cumplió inexorablemente, el proceso evolutivo de las artes plásticas no tuvo tregua ni respiro (...) La violenta ruptura en el concepto de unidad frontal a la que se había atenido la pintura de caballete prodigó fúnebres oráculos sobre el destino final de un arte milenario (...) Pero no se trataba de muerte sino de la culminación de un proceso revivificador<sup>27</sup>.

Luego de recuperar la visión de algunos artistas de vanguardia, bajo el subtítulo "Una instancia revolucionaria", la nota abrevia en las posiciones de Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé. El primero va a sostener que: "desde dentro mismo de la lucha política concreta de la clase obrera, hay que elaborar un arte y una cultura revolucionarios –en sus contenidos y objetivos y por sus resultados prácticos–, que ofrezcan esa superación"<sup>28</sup>. Analizando la crisis del vanguardismo como "una actitud elitista e importada", va afirmar: "los mejores y más sinceros artistas de vanguardia que vivieron la crisis del vanguardismo,

---

<sup>24</sup> "La pintura en la picota", *Clarín revista*, jueves 25 de noviembre de 1971, pp. 20-21.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>27</sup> "¿Muerte o resurrección de la pintura?", *Panorama*, 5 de octubre de 1972, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 51

cayendo en un primer momento en posiciones nihilistas frente al arte [...] simplemente se van integrando a la lucha revolucionaria”<sup>29</sup>. Con ello, Carpani hacía alusión a la incorporación de muchos referentes de la vanguardia nucleados originalmente en torno al Instituto Di Tella que a principios de la década del sesenta representaban para él “a los agentes de la infiltración imperialista”, a los espacios de participación, organización y acción constituidos a finales de esa misma década, como la experiencia de la CGT de los Argentinos<sup>30</sup> o *La Lista Blanca* en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos<sup>31</sup>.

Por su parte, Luis Felipe Noé<sup>32</sup> en la misma nota rechaza la idea de la muerte del arte, aunque confiesa que dejó de pintar “porque su búsqueda desbordó a la pintura”. A lo que agrega: “Por ahora –aclara– el único [sentido] que le puedo encontrar, de vez en cuando, es el pintar cartelones con sentido político revolucionario”<sup>33</sup>.

A continuación, el articulista recuperaba las palabras del artista Kenneth Kemble<sup>34</sup> quien decía:

Como la evolución en los últimos quince años ha sido desde la pintura hacia el arte conceptual, en donde lo plástico casi desaparece, se dedujo con gran candidez y ligereza que la pintura había muerto. Pero como las posibilidades combinatorias obtenibles en una superficie plana limitada son prácticamente infinitas (...) ésta seguirá subsistiendo paralelamente, y a nivel creativo mientras haya hombres sobre la tierra<sup>35</sup>.

Pablo Suárez<sup>36</sup> por su lado sostiene en la misma nota: “se habla incorrectamente de muerte de la pintura por la falta de repercusión masiva de las artes plásticas”. Mientras que

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> La CGT de los Argentinos fue una experiencia de central sindical alternativa constituida en el Congreso Normalizador “Amado Olmos” en 1968, que, junto a los gremios, nucleó a artistas e intelectuales cercanos a la Iglesia católica tercermundista, el peronismo revolucionario y algunos sectores de izquierda.

<sup>31</sup> En un ensayo publicado en 1978 *La literatura como cultura*, Héctor Agosti, principal referente teórico en temas culturales del Partido Comunista Argentino, se refería a las discusiones sobre la muerte del arte esbozadas por artistas como L. F. Noé y R. Carpani en los encuentros de plástica latinoamericana, afirmando: “En algún debate de La Habana se llegó a decir que siempre se escribe o se ha escrito para la burguesía, “inclusive desde las filas del Partido Comunista”, acaso porque para llegar hasta el pueblo se practicó el populismo. El argentino Noé jocundamente exclama: “lo que está cuestionado es la idea misma de arte y no determinadas formas de éste”. A veces también en nombre del marxismo (¿de cuál?) se dice que “la filosofía, el Arte, la Política [...], en tanto que actividades especiales, exteriores a la vida cotidiana, deben desaparecer para que pueda producirse, por fin, la “apropiación real” del hombre por el hombre, la apropiación del hombre social de la naturaleza y de su propia naturaleza”<sup>31</sup>. (cf. Héctor Agosti, *La literatura como cultura: ¿Para qué sirve?*, Buenos Aires, s/ed, abril de 1978, p. 104). La referencia irónica al artículo de Carpani, que cita al pie de página, quiere desmontar lo que él entiende es un lectura errada de los escritos del joven Marx, en línea con una visión decadentista del arte, que incluso condenaría a la abstracción y a cualquier logro humano, en lo que califica el autor como “la exasperación en la negatividad”.

<sup>32</sup> Artista plástico argentino nacido en 1933, uno de los máximos exponentes de la Nueva Figuración y protagonista de la escena artística de Buenos Aires en las décadas del sesenta y setenta.

<sup>33</sup> “¿Muerte o resurrección de la pintura?”, *Panorama*, 5 de octubre de 1972, p. 50.

<sup>34</sup> Artista visual y crítico de arte argentino (1923-1998). Uno de los impulsores de lo que se conoció como el “Informalismo” en el país. Participante de la muestra “Arte destructivo” en 1961, llevada adelante en la galería Lirolai, que constituyó un hito para la aparición de los conceptualismos dentro de las experiencias realizadas por la vanguardia experimental en la década del sesenta.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Pintor y escultor argentino (1937-2006) que abordó temáticas de contenido social y político a través del uso de la ironía en formatos cercanos a la caricatura.



Ernesto Deira<sup>37</sup> aparece diciendo: “los planteos necrológicos sobre el tema son erróneos. Lo que cabe preguntarse es si este oficio o quehacer responde aquí y ahora de igual manera a las expectativas a las que respondió en otras circunstancias históricas”<sup>38</sup>.

Si bien los testimonios de la mayor parte de los artistas y críticos recuperados hasta aquí, pertenecientes tanto a los espacios de vanguardia experimental como a la pintura en sus formatos más clásicos, niegan la idea de una muerte del arte o de la pintura en términos estrictos, la recurrencia del tema en la prensa y las mesas de debate mencionadas, cristaliza la aceptación de una crisis de las formas tradicionales de la práctica artística, ligada en el caso argentino no tanto a los ecos tardíos de discusiones europeas relativas a las vanguardias, sino, como dijimos, a los procesos de radicalización política asumidos por parte de los artistas argentinos –y latinoamericanos– frente al clima de época en el que crecía con virulencia la posibilidad de una revolución inminente en el continente.

### **Del artista militante a la creación popular**

Entre el 3 y el 11 de mayo de 1972 se llevó adelante en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, el *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* con participantes de Chile, Argentina y Uruguay. La nutrida delegación argentina contaba entre sus integrantes a algunos referentes consagrados como Antonio Berni y Leopoldo Presas y a otros jóvenes con amplia visibilidad al momento como León Ferrari, Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé, entre otros<sup>39</sup>. En el caso de Chile, el protagonismo de las brigadas muralistas resulta visible<sup>40</sup>.

Las intensas jornadas en las que se discutió en comisiones sobre temáticas como “significación ideológica del arte”, “El arte en América Latina y en el momento histórico mundial”, “Arte y comunicación de masas”, “Arte y creación popular” y “Estrategia cultural”; fueron acompañadas por visitas a sindicatos e instituciones culturales y la realización de actividades conjuntas con grupos de artistas chilenos como la confección de un mural colectivo coordinado por la Brigada Ramona Parra (BPR)<sup>41</sup>.

La iniciativa chilena, promovida por el intelectual Miguel Rojas Mix, tenía como objetivo establecer una serie de acuerdos entre los artistas pertenecientes al Cono Sur de cara al encuentro posterior que se desarrollaría en Cuba, convocado por Casa de las Américas (Cuba) y el Instituto de arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, llamado *I Encuentro de Plástica Latinoamericana* realizado finalmente en La Habana en mayo de 1972.

---

<sup>37</sup> Pintor argentino (1928-1986), exponente destacado de la Nueva figuración.

<sup>38</sup> “¿Muerte o resurrección de la pintura?”, *Panorama*, 5 de octubre de 1972, p. 50.

<sup>39</sup> Los invitados oficiales argentinos eran: Ernesto Deira, Ignacio Colombres, Leopoldo Presas, Antonio Berni, León Ferrari, Oscar Smoje, Ricardo Carpani, Benght Oldenburg, Jorge Santa María, Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Luis Felipe Noé, Helio Casal, Eduardo Rodríguez y Graciela Carnevale. Los observadores de parte de Argentina fueron: Margarita Paska, Elisabeth Oldenburg, María Elena Andibert, Américo Castilla, Eduardo Costa, Josefina Robirosa, Oscar Astromujoff, Irma Saffons, Guido Albert Lowent, Roman, Víctor Hermanis, Víctor Grippo y Ricardo Ront.

<sup>40</sup> Cf. Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973”, *A Contra corriente*, 2010, Vol. 8, N° 10, p. 123.

<sup>41</sup> Según figura en el programa del encuentro el lunes 8 de mayo, los participantes del encuentro llevan adelante una experiencia mural con la BRP ( <http://archivosenuso.org/carnevale-palabras-clave/encuentro-de-artistas-plasticos-del-cono-sur>, consultado el 10 de agosto de 2018).

El hecho de que se lleve adelante un encuentro de artistas plásticos convocado por Chile y Cuba tenía que ver por un lado con que éste era un ámbito que no presentaba fisuras como sí pasaba con el caso de los escritores –fundamentalmente a partir de la detención del escritor cubano Heberto Padilla por “actividades subversivas contra el gobierno de Fidel Castro”– y por otro, porque expresaba la búsqueda de una alianza cultural estratégica de dos estilos de socialismo representados por ambos países organizadores<sup>42</sup>. En efecto, tanto las jornadas realizadas en Chile como las desarrolladas en La Habana, dedicaron sus esfuerzos a reflexionar acerca del rol del artista revolucionario en América Latina y sus futuras acciones, y sobre las posibilidades de consolidar un arte socialista, superador del modelo burgués.

Si uno repasa los acuerdos expresados en los documentos redactados por la comisiones durante el *Encuentro de Artistas plásticos del Cono sur*<sup>43</sup>, advierte un lugar común vinculado a la “actitud militante” del artista latinoamericano que sería, según reza el texto, “tan importante como su obra”<sup>44</sup> y que “se define por el permanente ejercicio de la capacidad de encontrar, imaginar, inventar las mediaciones necesarias que le permitan comunicarse realmente con su pueblo”<sup>45</sup>. También un espacio preponderante a las estrategias culturales para intervenir en los espacios institucionales de las artes visuales a los fines de transformarlos. Cuestiones todas que se repetirían y profundizarían como temas en las jornadas cubanas.

Una vez finalizado el encuentro en Chile, algunos de sus participantes viajan como representantes a La Habana, para integrar *I Encuentro de Plástica Latinoamericana*. Ricardo Carpani se traslada como parte de la delegación argentina, acompañado allí por Julio Le Parc quien residía en Francia desde la década del sesenta. Durante las jornadas los artistas participantes discutieron en comisiones, realizaron paneles-murales, afiches e hicieron experiencias de trabajo en los oficios cubanos.

A raíz de ese evento, el Centro de Estudios Socialistas Salvador de la Plaza publicaba un boletín llamado *Artes plásticas y lucha revolucionaria*, en el que se registraba lo trabajado durante el encuentro en el marco de una mesa redonda de la que participaron seis delegados de distintas comisiones: José Bracamonte (Perú), Ricardo Carpani (Argentina), Mariano Rodríguez (Cuba), Régulo Pérez (Venezuela), Raúl Rodríguez Porcel (Panamá) y Miguel Rojas Mix (Chile). La publicación recuperaba una serie de intervenciones en las que se discutía la diferencia entre arte revolucionario y arte socialista<sup>46</sup>. En esa línea, Miguel Rojas Mix, hablando puntualmente del “arte latinoamericano” proponía en la misma mesa redonda: “esta es la condición revolucionaria del arte: luchar contra la dependencia, luchar contra el imperialismo; y ese, para mí, es el arte latinoamericano de hoy”<sup>47</sup>. Sobre la afirmación de Rojas Mix, Carpani agregaba:

Pienso que hay dos niveles dentro de los cuales el artista latinoamericano puede actuar (...). Insertar su imagen plástica en la lucha concreta de la clase trabajadora como

---

<sup>42</sup> Cf. M. Marchesi, “Redes de arte revolucionario...”, *op. cit.*, pp. 120-162.

<sup>43</sup> Miguel Rojas Mix (ed), *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur y Encuentros de plástica Latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 17

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Carlos Piñeiro Loredó, *Artes plásticas y lucha revolucionaria (mesa redonda)*, La Habana, Centro de Estudios Socialistas Salvador de La Plaza, 1972, p. 4.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 6

elemento incentivador en el plano emocional y como elemento concientizador de las masas; y otro, la batalla que debe librar en el campo específico de la cultura, en el ambiente artístico, por así decirlo<sup>48</sup>.

Por ello, Carpani sostenía en el mismo evento, que resultaba fundamental que el artista tomara conciencia de que “su situación es exactamente igual a la que tiene cualquier trabajador latinoamericano. Es una situación de alienación total y absoluta”<sup>49</sup>.

La exaltación de la actitud militante como modalidad necesaria en la tarea de acortar la distancia entre las obras de arte y el pueblo, venía siendo un tema abordado en escritos y entrevistas de Carpani en años anteriores<sup>50</sup>, que incluso había formado parte de una polémica epistolar con José Hernández Arregui algunos años atrás<sup>51</sup>. De ese modo, en su artículo de 1973 “Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina” publicado en la revista *Peronismo y socialismo* aborda las dos dimensiones del artista revolucionario, tratadas en los encuentros, a saber: como un trabajador de la cultura y como un militante<sup>52</sup>. En el mismo sostenía asimismo, que el artista, sin abandonar su condición, tenía la tarea de brindar “imágenes para la lucha”, obtenidas en “el permanente intercambio dialéctico con los trabajadores”.<sup>53</sup> Por esa razón va a sostener:

Operando por tanteos, experimentando, imaginando, inventando, hasta lograr imágenes, símbolos y hechos, que por responder a esas necesidades reales y concretas de los trabajadores, éstos se identifiquen con ellos, asumiéndolos como algo propio y en los cuales se sientan expresados. Sólo así puede surgir un lenguaje artístico genuinamente nacional, como objetivación de la cultura colectivamente elaborada por las masas, en el cual éstas participan creativamente y que sea capaz de reaccionar sobre su conciencia y emotividad, impulsándolas en sentido revolucionario<sup>54</sup>.

La propuesta de Carpani se corresponde con aquello que Néstor García Canclini analizaba en su artículo del mismo año “Vanguardia artísticas y cultura popular”, realizado en pleno contacto con ciertas experiencias de vanguardia politizadas. Allí decía que: “el pasaje de la subversión ocasional a la participación orgánica en una transformación social obliga a plantearse la inserción de los artistas en las organizaciones políticas, sindicales, populares que trabajan por esa transformación”<sup>55</sup>.

El planteo general de García Canclini demuestra una clara empatía con el de Carpani y con lo desarrollado en los encuentros de artistas plásticos mencionados, en el

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> También había sido tema de su charla en el Instituto “Juan Manuel de Rosas” en La Plata el 18 de junio de 1972 a propósito de una muestra de cartelones que serían destruidos parcialmente en un ataque nocturno. Los puntos principales de esa charla fueron publicados en el artículo “El artista en un país colonizado y revolucionario” (cf. Ricardo Carpani, “El artista en un país colonizado y revolucionario”, *La Opinión Literaria*, 3 de octubre de 1971, p. 11).

<sup>51</sup> Cf. Carta de Ricardo Carpani a Juan José Hernández Arregui, Octubre de 1961, Archivo Ricardo Carpani (UNSAM/ TAREA).

<sup>52</sup> Sobre este tema se destaca: Ana Longoni, “Trabajadores de la cultura”, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>55</sup> Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 277.

marco de una revisión generalizada del concepto tradicional del artista político, a quién no se le solicita ahora la construcción de una imagen comprometida o “política” –a lo Juanito Laguna<sup>56</sup>– sino su inserción efectiva en los espacios de organización de los trabajadores, sumado a la capacidad de lograr formas representativas de esos sectores a los que se había vinculado<sup>57</sup>.

La centralidad militante diluirá las búsquedas estéticas en el *II Encuentro de Plástica Latinoamericana* realizado en La Habana en 1973, reemplazando incluso las convenciones básicas sobre el productor de la obra artística y su espectador o contemplador, para poner el foco en la acción directa y en la creación popular-colectiva. Sin ir más lejos, en “Las conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”<sup>58</sup>, se proponía “promover el surgimiento de talleres plásticos de militancia de base que permitan a los activistas y al pueblo en general comenzar a asumir por sí mismos la elaboración de dichas imágenes en función de sus necesidades específicas”<sup>59</sup>. La idea de un tipo de creación colectiva o popular, llevada adelante por individuos no formados en las artes sino militantes de base, introduce, claro está, una posición extrema en relación con el desmontaje de la figura tradicional del artista como un genio creador.

De todos modos, ya en el encuentro realizado en Chile el año anterior, en la comisión *Estrategia cultural* de la cual participaron, entre otros, Antonio Berni y Leopoldo Presas por parte de la delegación argentina, se había mencionado que para contrarrestar la ideología de la clase dominante resultaba necesario:

Contribuir por todos los medios a facilitar a la clase obrera la realización de sus expresiones artísticas. Esta tarea debe llevarse a cabo en un clima de respeto mutuo y fértil intercambio. Sin imposiciones de ningún orden respecto al tipo de medios, temáticas y técnicas a emplear<sup>60</sup>.

Este asunto, secundariamente abordado en los encuentros de 1972, tomará protagonismo hacia 1973. “Las conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”<sup>61</sup> proponían como uno de los puntos de consenso: “promover el surgimiento de talleres plásticos de militancia de base que permitan a los activistas y al pueblo en general comenzar a asumir por sí mismos la elaboración de dichas imágenes en

---

<sup>56</sup> Personaje emblemático de la obra del artista argentino Antonio Berni, que representaba la vida de un niño proveniente de una “villa miseria” de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>57</sup> Carpani ya había hecho pública una fuerte crítica a “los artistas de izquierda” acusándolos de “miserabilistas” y de “hacer un arte burgués para un público burgués” en su artículo de 1964 “Arte de miseria. Miseria del arte social”. Allí básicamente sostenía que la representación de la miseria social lejos de constituirse en una herramienta política para el cambio, era un producto tranquilizador para el consumo de la burguesía, que quería encontrar en esas imágenes una clase obrera derrotada (cf. Ricardo Carpani, “Arte de miseria. Miseria del arte social”, *Compañero*, N° 34, p. 7).

<sup>58</sup> “Conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma* (La Habana), año 9, n° 249, 22 de octubre de 1973. Firmada entre otros por los argentinos Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Julio Le Parc, León Ferrari y Luis Felipe Noé.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Miguel Rojas Mix (ed.), *Dos encuentros...*, op. cit., p. 21.

<sup>61</sup> “Conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, n° 249, año 9, La Habana, lunes 22 de octubre de 1973. Firmada entre otros por los argentinos: Carnevale, Carpani, Colombres, Le Parc, Ferrari, Marcos y Noé.

función de sus necesidades específicas”<sup>62</sup>. La idea de un tipo de creación colectiva y popular, llevada adelante por militantes de base o trabajadores, se enmarcaba en la intención de dar lugar una iconografía liberada de la mediación paternalista del artista político que, en última instancia, pertenecería a una cultura burguesa que convivía en tensión con un potencial proceso revolucionario<sup>63</sup>. Por eso, en una carta mecanografiada sin firma dirigida a Miguel Rojas Mix fechada el 31 de diciembre de 1972, hallada en el archivo personal de Ricardo Carpani, el autor, que se presenta como “uno de los participantes de la delegación argentina del *Encuentro de artistas plásticos* realizado en Chile ese mismo año”, le hacía una devolución al organizador chileno a propósito de la situación de un arte socialista, afirmando:

Los artistas que colaboraron con la edificación de una cultura burguesa, aunque tengan una ideología revolucionaria tienen una sensibilidad burguesa (...) Es posible que en la búsqueda del arte socialista los pintores de ideología revolucionaria, pero que sigan siendo pintores, es decir, que sigan girando en torno a sí mismos y a sus obras y no logren desprenderse de todos los vicios que adquirieron al construir el arte burgués, no sean los más indicados para dirigir aquella búsqueda. Es posible que en una primera etapa su papel se limite a ponerse al servicio del pueblo para aprender de él (...) La publicidad revolucionaria, los afiches, las historietas, los murales en las calles, puede ser una salida para que los artistas marxistas burgueses se mezclen y aprendan de los artistas populares que pudieron expresarse mediante el liberalismo y que se libraron de la contaminación que la burguesía produjo en la sensibilidad de los artistas que estuvieron a su servicio<sup>64</sup>.

La distinción entre “artistas burgueses marxistas” y “artistas populares”, expresa la discusión relativa al tradicional concepto de vanguardia intelectual, a los fines de revisar radicalmente el concepto de artista revolucionario. A la vez, presentaba una paradoja insalvable para los participantes, la mayoría de ellos de sectores medios y con una producción ligada a los circuitos institucionales del arte, ya que ¿podían ser ellos los artistas revolucionarios que la situación latinoamericana demandaba? ¿Cuál debía ser su rol si era el pueblo el protagonista de ese proceso?

En el informe elaborado por Ignacio Colombres, Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé del *II Encuentro de Plástica Latinoamericana* realizado en 1973<sup>65</sup> publicado en las revistas *Militancia peronista para la liberación* y *Pasado y Presente*, los artistas señalaban que:

como el protagonista principal de esa lucha es el pueblo trabajador, a él habrá que corresponder en última instancia la elaboración de las nuevas pautas en que se base ese lenguaje plástico (...). Esto, tal como se deduzca de los párrafos de la declaración,

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Esta idea se desprende de los documentos elaborados por las diferentes comisiones. En el caso de la comisión 2 del *Encuentro de Artistas plásticos del Cono Sur* a la que hicimos referencia, se sostenía en uno de los documentos que el “arte revolucionario” era un arte de transición hacia un arte socialista. Cf. *Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur*, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Mayo de 1972, p. 5.

<sup>64</sup> Copia de carta a Miguel Rojas Mix con fecha del 31 de diciembre de 1971 (ARC. UNSAM/ TAREA). Consideramos que la misma no es de Carpani, no sólo por el estilo de redacción sino porque lo nombra al mismo en tercera persona como uno de los exponentes del arte político en Argentina.

<sup>65</sup> Luis Felipe Noé, Ignacio Colombres y Ricardo Carpani, “Informe sobre el segundo encuentro de plástica latinoamericana”, *Militancia peronista para la liberación*, año I, n° 25, 29 de noviembre de 1973, p. 36.

implica que para el artista conscientemente revolucionario el abandono de toda actitud paternalista, tendiente a considerar al pueblo como un mero receptor pasivo de su mensaje individualmente elaborado, y transformarse en incentivador de la creatividad popular, generando instancias organizativas de base que posibiliten al pueblo la elaboración de sus propias imágenes y símbolos<sup>66</sup>.

En esa breve publicación se instaba a la construcción de “centros coordinadores” en cada país para la lucha contra la avanzada imperialista, invitando para el caso argentino, a artistas, estudiantes o militantes de base sin experiencia previa para conformarlos regionalmente. Sin ir más lejos, la nota aparecida en la revista *Pasado y Presente* firmaba como “Centro coordinador de base de Buenos Aires”, dando la idea de que ya se encontraba constituido uno.

Estas definiciones, que reforzaban la figura del artista revolucionario más como un promotor cultural que un como productor de obras, y al pueblo como el genuino creador de una iconografía descolonizada, convive, como hemos venido destacando, con una crisis de la concepción tradicional del arte y el artista y con un “giro populista” local, vivido entre “el Cordobazo” y el regreso de Perón<sup>67</sup>, en el cual operaba un proceso de mitificación del pueblo y su saber. Sobre este último punto, entre 1971 y 1974, fundamentalmente desde agrupaciones y experiencias ligadas al peronismo, se tornaba menester la realización de una “cultura nacional descolonizada”, que, entre otras cuestiones, permita la aparición de un arte en el que el pueblo sea el verdadero artífice de sus producciones y cultura en oposición a una cultura burguesa. En esa línea, Ana Longoni sostiene:

Respecto de cuales serían –en concreto– las producciones resultantes de esa nueva cultura nacional y popular, los documentos relevados quedan con cierta imprecisión. No se trata de una cuestión de contenidos: hacer cultura popular no es, afirman, escribir una obra de teatro de temática popular, sino “rescatar los modelos populares con los cuales no habrá problemas con el contenido porque le será implícito”. Se apunta, por tanto, a explorar ciertas matrices a las que se les atribuye una condición intrínsecamente popular. Y allí las producciones concretas que se reivindican, difunden y practican resultan muchas veces estereotipadas: el circo criollo, la música folklórica, el mural, el festival<sup>68</sup>.

Bajo esa perspectiva, el filósofo Rodolfo Kusch a través del Frente Peronista de Liberación Cultural “Hugo Arrieta” proponía definir una tercera posición que no sea ni el “arte panfletario” ni “el personal e individualista”<sup>69</sup>. Kusch participaría entre 1973 y 1974 de dos proyectos de gestión cultural en los cuales eran los integrantes de las comunidades del Norte argentino y Bolivia los que llevaban adelante un sistema de producción artística colectivo, basado a la recreación cultural comunitaria, lejano a la práctica hegemónica del

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Si bien queda fuera de los objetivos de este trabajo el intentar caracterizar las concepciones de “pueblo” presentes en las discusiones de época, vale destacar su centralidad y la disputa en torno a su imaginario, por parte de distintos espacios políticos e intelectuales en la bibliografía relativa al período y los documentos de época (a modo de ejemplo cf. Mario Carlos Casalla, “Algunas precisiones en torno al concepto de pueblo”, en *Cultura popular y Filosofía de la liberación*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 33-69).

<sup>68</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setentas*. Buenos Aires: Ariel, 2014, p. 262.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 261.

arte entendida como entretenimiento, industria cultural o vanguardia política<sup>70</sup>. La idea de una creación anónima<sup>71</sup>, medularmente popular y descolonizada, circundaba el imaginario de esta práctica, en oposición a una tradición del “artista” decimonónico<sup>72</sup>. También teorizaría sobre este asunto en su trabajo de 1972 *Cultura y Liberación*<sup>73</sup> recuperando el concepto de “gestor popular”.

Por otro lado, el Área de plástica de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, en la breve gestión a cargo de Rodolfo Puigrós como rector interventor, entre mayo y octubre de 1973, impulsaba proyectos que consistían en:

Convocar a artistas para llevar a cabo instancias de creación colectiva de niños y adultos; crear talleres de expresión en barrios y villas de emergencia; desarrollar pinturas murales en hospitales, escuelas, plazas y esquinas de la ciudad (...) En resumen, las líneas de acción apuntaban a colocar a los artistas en una función pedagógica hacia las masas, estimulaban el muralismo público y colectivo como género pictórico y la circulación de un repertorio de obras mediante circuitos no convencionales<sup>74</sup>.

Como nos comenta Vicente Zito Lema en la entrevista que le realizamos en 2016, Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé<sup>75</sup> formaron parte de este impulso vivido con la nueva gestión de la Universidad de Buenos Aires, coordinando talleres con los estudiantes de Artes en la facultad de Psicología en los que se elaboraban grandes cartelones que se colgaban en los exteriores de la facultad. El trabajo colectivo se ponía en función de un objetivo comunicativo, ejecutado por los propios estudiantes y coordinado plásticamente por los dos artistas que habían participado de los encuentros de artistas plásticos mencionados. Posiblemente, la actividad buscaba atender a la formación de potenciales militantes que podrían replicar esa experiencia en sectores populares, tal y como indica la iniciativa en la forma programática de los Centros coordinadores de base. Es decir, la enseñanza de la técnica con militantes o estudiantes, tenía como destinatario final el trabajo en barriadas, fábricas u otras instancias de organización de base, en el marco de un proceso de transferencia metodológica.

García Canclini en el artículo citado, recupera hacia 1973 la experiencia de realización de un mural colectivo en Berisso ejecutado por estudiantes de bellas artes de la Universidad de La Plata, que buscaban con su proyecto integrar a los vecinos para que participaran en la elaboración del mismo<sup>76</sup>. Profundizará este planteo cuatro años después en su libro *Arte popular y Sociedad en América Latina*, en el cual recuperará diversas prácticas

---

<sup>70</sup> Nos referimos a los proyectos Huaykuli y “Proyecto Maimará” (cf. Rodolfo Kusch, *Obras Completas (Tomo IV)*, Rosario: Fundación Ross, 2005, pp.417-455)

<sup>71</sup> Inspirada en la idea de Bernardo Canal Feijoo desarrollada en trabajos como: *Burla, credo y culpa en la creación anónima* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1951).

<sup>72</sup> Efectivamente esta intención desborda el caso argentino y se puede encontrar en otros países del continente como en los procesos de descolonización africana.

<sup>73</sup> Rodolfo Kusch, *Cultura y liberación (Ampliación-complementación del documento de la Rioja)*, 1972 (cf. Archivo “Rodolfo Kusch”. Maimará, San Salvador del Jujuy).

<sup>74</sup> A. Longoni, *Vanguardia y Revolución... Op. Cit.*, p. 266.

<sup>75</sup> Luis Felipe Noé se desempeñó como director de la Carrera de Artes, asumiendo el cargo luego de que Ricardo Carpani y León Ferrari lo rechazaran. A su vez, Vicente Zito Lema fue el director de la carrera de Letras y Rodolfo Ortega Peña de la Carrera de historia de la misma Facultad durante ese período.

<sup>76</sup> García Canclini, N. “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 273.

relevadas a fines de la década del sesenta y principios de los setenta que, a su juicio, reflejan el potencial encuentro entre el arte popular y la política en América Latina. En esa clave, analiza “Las acciones culturales en instituciones populares”, los “Carteles y murales” y los “Talleres plásticos populares”, que perseguían “la posibilidad de que amplios sectores del pueblo lleguen a objetivar en imágenes su cultura”<sup>77</sup>. Intentando con estos talleres superar la distancia entre emisor y receptor que mantienen los murales ejecutados en barrios populares por personas que no pertenecen al mismo<sup>78</sup>.

Superar esta “buena voluntad de llevar el arte al pueblo” por parte de los artistas con intenciones revolucionarias, supondría un cambio de perspectiva en el cual:

Los plásticos transfieren al pueblo los medios de producción artística y se convierten en incentivos de la creatividad popular. Su mayor habilidad en el manejo de los materiales y en la resolución de problemas visuales sólo los habilita a compartir ese conocimiento, nunca a imponerlo (...). El desarrollo de experiencias con esta orientación ha multiplicado en varios países la adaptación de técnicas plásticas tradicionales y contemporáneas (...) la composición de imágenes para carteles mediante el quemado, ampliación, reproducción deformada y coloración de fotografías<sup>79</sup>.

Deja evidencia lo reconstruido hasta aquí, que el giro de los artistas hacia la exploración de prácticas asociadas a generar condiciones para que sean los trabajadores y habitantes de sectores populares los que desarrollen su propia iconografía, constituye una clave para dilucidar la reflexión llevada a cabo por un sector del campo artístico argentino/latinoamericano interesado en la acción política directa a comienzos de la década del setenta. La revisión de los documentos y los relatos de los entrevistados dejan entrever un corrimiento en la exploración en torno a las capacidades del arte político, desde hacer arte *para el pueblo* a transformarse en *incentivos de la creación popular*. Tarea, claro está que puede leerse en paralelo a experiencias similares en otras disciplinas como la propuesta de producción audiovisual participativa de Iván Sanjinés en comunidades originarias y campesinas de Bolivia o incluso en ciertas prácticas de creación colectiva del teatro del oprimido<sup>80</sup>.

Ricardo Carpani, quién había desarrollado una iconografía que tomaba al obrero como protagonista, iniciará hacia 1974 los talleres de militancia plástica de base, cristalizando los acuerdos obtenidos en los encuentros de artistas plásticos que hemos venido reconstruyendo. Vale aclarar de todos modos, que Carpani encuentra en estos espacios de intercambio con otros artistas, empatía con muchas ideas en torno al arte

---

<sup>77</sup> *Id.*, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México: Grijalbo S.A., 1977, p. 205. Es interesante ver como una de las referencias que pone Canclini en este capítulo, remite a una versión mimeografiada de apartado del libro de Carpani “Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de base”. Cf. *Ibid.* p. 206.

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Editorial Grijalbo, 1977, pp. 209-232.



político-revolucionario y la función social del artista que venía desarrollando tanto en su producción artístico-militante como en sus ensayos teóricos, al menos una década antes<sup>81</sup>.

## Los talleres de militancia plástica de base

En el libro *Arte y militancia* publicado en 1975 en España pero elaborado conceptualmente en Argentina entre 1971 y 1973<sup>82</sup>, Carpani presentaba la propuesta de los talleres de militancia plástica de base, sugiriendo que el artista al transformarse en un “militante revolucionario” podría:

contribuir con su experiencia al surgimiento y profundización de instancias organizativas de base que permitan a los trabajadores (...) asumir por sí mismos la elaboración de imágenes que los expresen, con las cuales se sientan naturalmente identificados, y que, al responder a sus necesidades emocionales, ideológicas y de todo tipo, más profundas y sentidas, testimonien una originalidad artística inédita y descolonizada<sup>83</sup>.

En definitiva, se pregunta en línea con lo discutido en los encuentros de Chile y La Habana:

¿Por qué, si son las masas quienes cotidianamente elaboran con su lucha política descolonizadora nuestra cultura nacional, no habrán de ser ellas mismas las encargadas de objetivar en imágenes esa su cultura? ¿Por qué dicha tarea debe necesariamente correr por cuenta exclusiva de especialistas (los artistas) formados como tales al margen de ese proceso en las colonizadas academias y círculos del propio sistema que las masas con su lucha intentan destruir y superar?<sup>84</sup>

El capítulo cuarto en el que aborda éste tópico (“Una propuesta concreta: Talleres de militancia plástica de base”), resulta en rigor la reescritura de un proyecto de experiencia piloto que planificó en el mes de noviembre en 1973 y que llevó adelante entre esa fecha y su exilio en 1974<sup>85</sup>. De los mismos se hallan en su archivo personal tanto el esquema de los

---

<sup>81</sup> Entre 1960 y 1972 Carpani escribe y publica al menos 10 artículos y dos libros dedicados en su mayoría a las relaciones entre arte y política en América Latina, en los que reflexiona acerca del rol del artista, la situación del arte en un período revolucionario, el realismo socialista, entre otras cuestiones.

<sup>82</sup> En el exilio Carpani va a lograr reeditar algunos de sus trabajos, quizás con la intención de seguir participando por intermedio de sus ideas del microclima local. Así en 1975 edita *Arte y Militancia* por la editorial Six –secuestrado antes de su distribución–, que resulta de una compilación de tres ensayos que Carpani había redactado y publicado entre 1971 y 1973 a los que le realiza una serie de modificaciones como su compromiso con la lucha armada y el peronismo.

<sup>83</sup> Ricardo Carpani, *Arte y Militancia*, Buenos Aires: Ediciones Continente/ Peña Lillo, 2010, p. 82.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 80.

<sup>85</sup> Decía Carpani: “yo salí de la Argentina en el '74 porque tenía una exposición en Estocolmo (...). A la semana de irme, en el barco, me entero del asesinato de Ortega Peña. Ortega Peña era mi amigo, si lo hubieran matado antes de irme yo no hubiera salido del país. Después continúan la serie de asesinatos de la Triple A: Silvio Frondizi, Walsh, la desaparición de Haroldo Conti y tantas otras desgarradoras muertes. En fin, me avisan que no regrese porque era “boleta” seguro. Yo salí y no pude volver. Fueron años muy duros. Es muy terrible saber que no podés volver a entrar a tu país” (en Susana Cuesta de Vedoya, “El regreso de

encuentros mecanografiados por el artista, la descripción y sistematización de las actividades realizadas, como algunos bocetos confeccionados por los participantes del taller<sup>86</sup>.

En la ficha mecanografiada preparatoria a la planificación de las actividades llamada “Talleres Piloto”, Carpani detallaba que el objetivo era: “constituirse en método de enseñanza plástica, con una clara visión de que sólo pueden elaborarse mecanismos prácticos que posibiliten a las bases la elaboración de sus propias imágenes plásticas”<sup>87</sup>. Según el propio artista, el trabajo se efectuaría en dos niveles. El primero, los talleres de militancia plástica propiamente dicho y el segundo, extensión del trabajo de los talleres a las bases. Es decir, su intención era trabajar con militantes barriales que pudieran luego transferir los procedimientos plásticos a los propios habitantes de los barrios o trabajadores en sus contextos específicos<sup>88</sup>. La función, dice en el esquema de clase del taller, es: “subvenir a las necesidades de imágenes plásticas derivadas de la lucha política de las bases”. En esta ficha, Carpani explicitaba el método a seguir en el desarrollo de los talleres, que partía de la selección por parte del grupo de material fotográfico en función de construir “módulos”, lo cual iba a estar seguido, según su planificación, de una discusión grupal de la elección. El tratamiento de los “módulos” tendría la siguiente organización:

- a) Para esta primera etapa se entregará un calco del tamaño en que se efectuará el trabajo
  - b) De la fotografía cada uno extraerá un calco directamente; trabajando con tinta china y témpera blanca irá corrigiendo este calco. Una vez corregido se ampliará el tamaño adecuado para el método de cuadrícula.
  - c) Con un calco de tamaño reducido cada uno ampliará a través del método de cuadrícula al tamaño del afiche deseado.
- En una primera etapa se trabajará con planos.  
En una segunda etapa se trabajará con modelado por planos<sup>1</sup>.

Carpani agregaba en su planificación los distintos tipos de producciones plásticas para las que estarían capacitados los grupos, a saber: “afiches individuales, murales en paredes (colectivos), cartelones, entre otras cosas”. Y pautaba el trabajo distinguiendo las etapas individuales y las colectivas en el proceso de elaboración de las imágenes en el siguiente esquema:

- 1) Selección del material fotográfico. **INDIVIDUAL.**
- 2) Discusión y elección del material. **COLECTIVO.**
- 3) Ejecución del boceto (sobre la base del material fotográfico ampliado).
- 4) Discusión y elección del boceto más efectivo sobre la base de lo efectuado en 3). **COLECTIVO.**
- 5) Ejecución de cartelones, murales, etc. En base al boceto elegido en 4). **SEMICOLECTIVO.**
- 6) Elaboración de plantillas. **INDIVIDUAL O COLECTIVO.**

Rica  
21).  
86 C

87 “Talleres photo”, *ARC (CRONICA TALLERES)*, 1973

88 La primera experiencia se direccionará a militantes de un barrio pero con su regreso a la Argentina llevará adelante uno con trabajadores pertenecientes a la Federación Gráfica Bonaerense.

El desarrollo de los talleres piloto, transitaría según la diagramación del artista, una serie de etapas, previamente establecidas:

- a)
  - 1) Letras.
  - 2) Trabajo en blanco y negro. Copia exacta de la foto quemada ampliada.
  - 3) Agregado de colores planos por zonas.
  - 4) Modelado a través de colores planos.
- b) Incentivación de la creatividad individual.
  - 1) Copia directa de una foto quemada elaborada.
  - 2) Elaboración individual de la copia, introduciendo cambios, distorsiones, etc. En función de la visión personal de cada uno.
  - 3) Discusión y elección del boceto más efectivo entre todos los realizadores.
  - 4) Ejecución de cartelones, murales, etc, en función de dicho boceto.
  - 5) Elaboración de plantillas.

Vale advertir que Carpani contemplaba la selección y la amplificación de una imagen tomada de una foto, a la que se agregarían “distorsiones” y cambios en función de la visión personal de cada participante. Con este paso, sutilmente mencionado, compromete toda una concepción del arte asociada al proceso de elaboración y apropiación de la imagen como condición de la producción artística, superando el mero recurso técnico basado en la ampliación fotográfica.

El carácter experimental de las actividades era resaltado en la misma planificación:

Por el momento no se puede hablar más de los talleres piloto y su extensión a las bases. En un futuro el plan es organizar los TALLERES DE BASE, que será el resultado del trabajo de extensión efectuado por los talleres piloto, elaborados con equipos que puedan ayudar a su mejor interpretación y análisis. El militante de base recibe las inquietudes de su base: los problemas cotidianos, diarios, fundamentales y los trae al taller piloto. A ese militante el taller piloto puede darle la posibilidad de plasmar en imágenes esos problemas que él trae al taller, para integrarlos y proyectarlos en las reivindicaciones de lucha de su base<sup>89</sup>.

De la efectiva realización de los talleres nos queda un registro mecanografiado por uno de los participantes<sup>90</sup> (en él se describe la realización de un mural colectivo llevado adelante

---

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>90</sup> Por el tono jocoso e informal del escrito que hace alusión al “maestro Carpani”, puede llegar a tratarse de una sistematización realizada por su compañera, Doris Halpin, o por algún otro de los asistentes del pintor. Hecho que no se pudo ratificar durante la investigación por cuestiones de salud de Doris Halpin que complejizan la realización de una entrevista.

por un grupo de individuos sin formación plástica) y los testimonios del propio Carpani. Transcribimos parcialmente la sistematización:

1era clase: Siguiendo la planificación del maestro Carpani

Se trabajó con una foto quemada de Eva Duarte (ver foto N° 1)

- 1) Se proyectó la foto sobre una hoja de papel y se dibujaron contornos de las sombras.
- 2) Se hicieron copias para que cada uno de los integrantes pudiera trabajar individualmente.
- 3) Cada uno de los integrantes del grupo trabajó con su copia.
  - a) Algunos lo hicieron con fondo negro y blancas las partes iluminadas (sic). Otros hicieron pruebas con otros colores, siempre con fondo negro, pero iluminando ya con un rojo brillante, ya con amarillo u otros colores brillantes pero claros para favorecer el contraste.
  - b) En todos los casos se trabajó primero con las formas reproducidas, sin intentar provocar distorsiones y luego se ensayaron variaciones pero en un calco de tamaño reducido.
  - c) Se tomó como base uno de los trabajos en cuya elección intervino todo el grupo para hacer el mural.

En el segundo encuentro del taller, según consta en el registro, el grupo procedió a realizar el mural con la imagen de Eva Duarte por intermedio de una cuadrícula y el uso de un tiralíneas para definir el armado proporcional de la misma, que en una primera etapa se pintaría en blanco y negro.

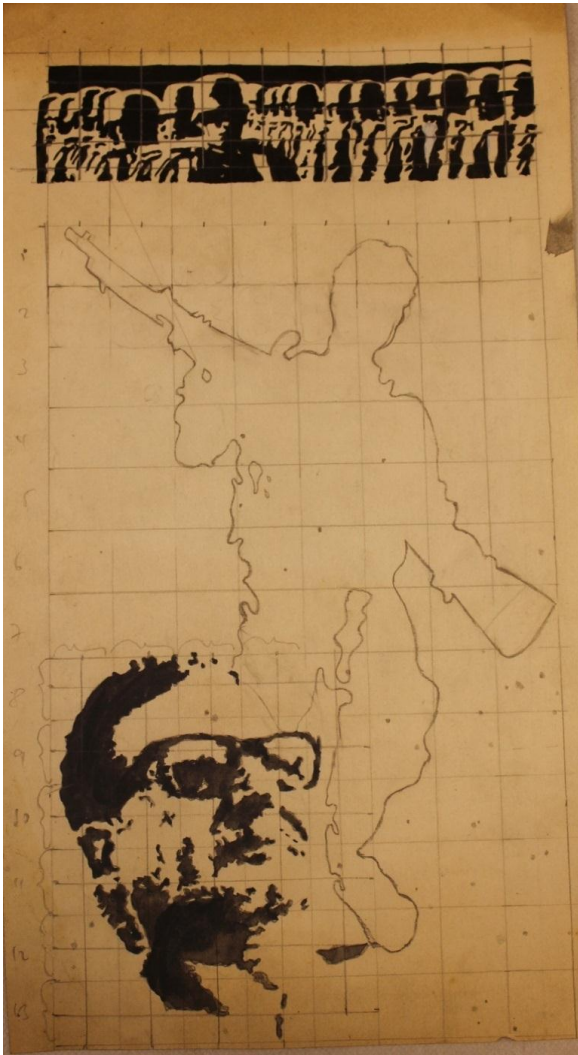


Fig. 2. Boceto con cuadrícula adjunto a la sistematización de los “talleres piloto” con rostro de Salvador Allende y perfiles de soldados. Tinta china y lápiz sobre papel. Cf. Archivo “Ricardo Carpani” UNSAM/TAREA.

En el año 1993, eran entrevistados León Ferrari y Ricardo Carpani en el programa televisivo *El hombre y la idea*, conducido por el político Julio Bárbaro. En el marco de la entrevista, a propósito del elogio de Ferrari al carácter anónimo del “siluetazo”<sup>91</sup>, Carpani recordaba el desarrollo de los talleres de militancia plástica previos a su exilio:

Hay otra experiencia que fue muy interesante que hicimos con mi compañera allá por el año '73, que fueron los talleres de militancia plástica de base que funcionaban en la vieja MEEBA<sup>92</sup>. En la que trabajábamos con fotos quemadas, sacadas de los diarios, de las

---

<sup>91</sup> El siluetazo fue una experiencia estético-política colectiva llevada adelante el 21 y 22 de septiembre de 1983 en Argentina, promovida inicialmente por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kessel. El mismo consistió en la realización de siluetas sobre papel que representaban a los detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. La propuesta fue adoptada por los participantes de la movilización y logró de forma espontánea una enorme visibilidad. Para esto ver: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.) *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

<sup>92</sup> Se refiere a la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes.

revistas, reducidas al blanco y el negro, los grises claritos se eliminaban y se le hacían blanco, y los grises oscuros se tiraban al negro. Y trabajábamos con muchachos de las villas y militantes barriales. Fue una experiencia muy interesante porque calcaban, después ampliaban y al mismo tiempo les decíamos que tenían que poner consignas, slogans. Y entonces, ponían una consigna y elegían una consigna, por ejemplo, en un retrato de Evita ponían “El peronismo será revolucionario o no será nada” y discutían entre ellos, que era ser revolucionario. Después empezó todo el proceso, el lopezregismo<sup>93</sup> y empezaron a prepotear a los chicos en los barrios y tuvimos que cortar la experiencia. Cuando volvimos del exilio la repetimos con chicos de la calle pero fue muy difícil llevarla adelante (...) hacen falta medios, ya el ambiente era otro (...). La idea era que cualquier humano por el hecho de serlo es capaz de ser creativo artísticamente y dignamente creativo. Los afiches que hacían los muchachos de Perón y de Evita en aquella época, claro, se fueron a la villa mostraron el afiche y empezaron a repetirlo y los vendían en las manifestaciones para hacerse unos mangos. Esos eran retratos dignos (...) esa es una experiencia que me queda todavía pendiente y es un caso de trabajo anónimo<sup>94</sup>.

La iniciativa de Carpani demuestra en su origen una cercanía evidente con la propuesta de las brigadas muralistas chilenas. Las mismas, formadas inicialmente durante la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964, se dedicaron, una vez depuesto el líder socialista en septiembre de 1973, a denunciar clandestinamente las acciones de la dictadura militar chilena, reivindicando ciertos elementos revolucionarios de la tradición marxista. La particularidad de este tipo de emprendimientos, que tuvo entre sus exponentes más reconocidos a la Brigada Ramona Parra (BPR) y a la Brigada Inti Peredo, era que priorizaba la función comunicativa por sobre la estética, sus producciones tenían un carácter efímero dadas las condiciones en que eran realizadas las intervenciones, y eran llevadas adelante por militantes políticos, no necesariamente artistas. Su método de trabajo disociado ponía en discusión la idea de artista creador y proponía un sistema de producción colectivo de rápida factura y eficaz resolución<sup>95</sup>.

También un antecedente inmediato es el Taller Popular de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, que consistió en una experiencia de producción colectiva de afiches realizados por métodos gráficos hacia 1968. El taller, que buscaba apoyar las luchas de mayo del 68 en el marco de acciones estético-políticas, tenía entre sus objetivos la superación del modelo de creación individualista burgués, integrando en muchos casos las propuestas y producciones de los obreros “que solían adoptarse sin discusión”<sup>96</sup>. La modalidad de trabajo del espacio “consistía en recibir pedidos y consignas de los sindicatos o de otros colectivos, discutir el mensaje a transmitir y proponer ideas gráficas que serían evaluadas en la asamblea de la noche”<sup>97</sup> pero también se enseñaban técnicas gráficas para realizar afiches a otros

---

<sup>93</sup> Se refiere con la palabra al período en el que José López Rega ocupó un lugar destacado en el gobierno de Isabel Perón una vez fallecido Juan Domingo Perón, el cual estuvo signado por la persecución y asesinato a militantes y activistas políticos, por intermedio de una fuerza parapolicial conocida como la triple A.

<sup>94</sup> Entrevista televisiva a Ricardo Carpani y León Ferrari llevada a cabo por Julio Bárbaro en el programa *El hombre y la idea*, Buenos Aires, 1993.

<sup>95</sup> El método distinguía a los diseñadores, rellenadores, fondeadores y fileteadores entre otros, que iban pasando por el mural en momentos progresivos, limitando la exposición de los realizadores en el espacio público.

<sup>96</sup> Moira Cristiá, “Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año VI, n° 10, mayo de 2011, 1-18.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 4.

artistas o militantes tanto del interior del país como del extranjero. Existe un evidente intercambio entre Francia y Argentina en ese período en términos artísticos, que ha sido estudiado en los últimos años<sup>98</sup> pero que para el caso de los talleres de militancia plástica de Carpani, adquiere consistencia a través de la figura de Julio Le Parc. Éste último, quién había sido uno de los iniciadores del taller popular en Francia durante 1968, relató en el *Encuentro de Plástica Latinoamericana* realizado en Cuba en 1972 (al que también concurrió Carpani, como mencionamos), dicha experiencia organizativa a los artistas presentes.

Otro antecedente posible, lejano en el tiempo pero conocido por el propio Carpani y presente en las discusiones de La Habana y Santiago de Chile, son los *blocks* o *teams* de pintores a los que hacía alusión David Alfaro Siqueiros, tanto en su visita en Nueva York como en su paso por Argentina hacia 1933<sup>99</sup>, en los cuales señalaba la necesidad de la conformación de equipos de producción colectiva que realicen murales o gráfica con intenciones comunicativas efectivas a partir de medios técnicos diversos puestos en función de resoluciones de rápida factura<sup>100</sup>. De todos modos, el móvil de Siqueiros no contemplaba un proceso de transferencia que tuviera como destino final la realización de imágenes por parte de los trabajadores o habitantes de los sectores populares, sino que estaba destinado directamente a artistas o estudiantes de artes.

En *Arte y militancia*, Carpani va a reproducir parte de la planificación de los “Talleres piloto” pero obviando cualquier referencia al hecho de que los mismos se hayan realizado. Su alejamiento del país le impide su continuidad, pero la idea seguirá siendo elaborada conceptualmente durante el exilio, como un aspecto medular para la conformación del artista en la realidad de América Latina. Por tal razón, en su presentación en el “Encuentro de intelectuales por la Soberanía de los pueblos de nuestra América”, realizado en La Habana en septiembre de 1981, afirmaba:

[Serán] los propios trabajadores quienes empiecen a satisfacer las necesidades de imagen plástica que plantea la militancia en las movilizaciones, campañas, etc. La elaboración individual por parte del artista militante de afiches y cartelones, o la formación de brigadas o equipos de pintores muralistas autoasumidos como tales, y la ejecución de murales en barrios y locales públicos, etc, si bien constituye una tarea importante y una etapa indispensable, no debe detenerse allí (...) ya que de algún modo sobrevive en ella, a pesar de la mejor voluntad de quienes la realizan, un resabio que es necesario comenzar a superar, del concepto pequeño burgués de “llevar el arte al pueblo”. Un arte en el cual el propio pueblo no siempre se reconoce ni se identifica con él<sup>101</sup>.

Finaliza incluso su trabajo conjeturando:

Hay (...) un aspecto que considero de validez general para toda realidad: el que esas instancias organizativas de base se integren con militantes y trabajadores preferentemente sin ninguna experiencia anterior de carácter plástico. Esto último lo considero un aspecto fundamental, ya que apunta a la desmitificación de la actividad

---

<sup>98</sup> Cf. Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013. También: M. Cristiá, “Reflejos imaginarios...”, op. cit.

<sup>99</sup> Cf. David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, *Crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933, p. 12.

<sup>100</sup> “Plástica monumental descubierta y multiejemplar” lo llamará el propio Siqueiros.

<sup>101</sup> “Dependencia colonizada o soberanía popular en el arte latinoamericano”, *Arte Sur. Cuaderno de artes visuales*, año 3, n° 3, Buenos Aires, 1987.

creativa de las imágenes (el arte) como patrimonio exclusivo de los individuos excepcionales, especialmente dotados (los artistas), y a generalizar en la experiencia práctica la convicción de que la posibilidad creativa artística es inherente a cualquier ser humano, por el simple hecho de serlo<sup>102</sup>.

Esa posición se reafirmaba en una entrevista que le realizaran en la ciudad de Quito en 1982, en la cual destacaba la importancia de los “talleres piloto” en vistas a descolonizar el lenguaje plástico aprendido, advirtiendo que los artistas son los que deberían reeducarse en función de la implementación de estos talleres. Por esa razón, sostenía, que el artista en América Latina:

Debe empezar a encarar otra tarea que es la de [ser] incentivador de la creatividad de las masas para que sean ellas mismas las que empiecen a crear sus imágenes (...) y los pintores, empezar a aprender de esas imágenes, (...) que es un poco, desaprender el lenguaje colonizado que nos han metido en la cabeza (...) En Argentina los puse en práctica, pero por las circunstancias no pudieron continuar. Eran los Talleres de militancia Plástica de Base en los que comencé a trabajar con muchachos de los barrios que no tenían ninguna preparación plástica. Tengo la esperanza de poder realizarlo a fondo en algún otro país de Latinoamérica<sup>103</sup>.

En 1986, ya habiendo regresado a la Argentina y en el proyecto de incorporarse definitivamente a sus tareas artísticas y militantes en el país, recuperaba en otra entrevista, “las extraordinarias posibilidades” que le había dejado la trunca experiencia de los talleres antes de tener que irse por el “deterioro de la situación política”<sup>104</sup>. Y afirmaba: “desde que regresamos del exilio estamos tratando, por eso mismo, de reiniciarla, aunque adecuándola, como es lógico, a la enteramente distinta situación socio-política que vive el país”<sup>105</sup>.

Es así que en abril de 1987 convoca a la realización de un “taller de gráfica experimental”<sup>106</sup> en la Federación Gráfica Bonaerense, que se encontraba dirigido a los trabajadores gráficos del sindicato. Sobre esto recordaba Gerardo Cianciolo en la entrevista que le realizamos en 2015:

Y quedamos en contacto después porque él nos había comentado que quería volver a hacer los talleres de gráfica experimental. Más que experimental eran talleres que él trabajaba antes de irse al exilio, en los barrios o en los espacios sindicales, eran talleres de conformación de imagen a través de un método que tiene que ver con la solarización de las fotos ¿viste?, y el calcado de esa foto y pasado a cuadrícula. Que en realidad él lo utilizaba mucho para trabajar con la gente en la organización de telones, para los actos políticos y todo eso. Entonces nos invitó, fuimos con un compañero a la Federación

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>103</sup> “Ricardo Carpani. La concepción ética de la estética”, *El Comercio. Suplemento cultural* (Quito), 5 de diciembre de 1982, p.16. Algo similar había repetido en 1980 en la entrevista que le había realizado Mario Benedetti en “Ricardo Carpani: la nostalgia es el tema del exilio”, *Sofía*, octubre de 1980.

<sup>104</sup> “Que los obreros generen su propia vanguardia”, *Amaru*, n°1, Octubre de 1986, pp. 33-34 (entrevista realizada a Ricardo Carpani por Vicente Zito Lema).

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> Que casualmente llevaría el mismo nombre –al menos según lo recordado por Cianciolo– que el grupo comandado por Juan Carlos Romero por esos años, quién tenía una propuesta sensiblemente distinta pero vinculada igualmente a la política. Carpani y Romero se conocían y mantenían una relación fluida, verificable en su correspondencia, fundamentalmente, una vez regresado Carpani al país a partir de 1984.



Gráfica Bonaerense, que es donde hizo el taller. Éramos los compañeros y un trabajador gráfico, nada más, no tuvo mucho *quórum* ese taller. (...) Y después yo supe que él los volvió armar los talleres en MEEBA, ahí tuvo un poco más de gente. Más gente del palo de artística, estudiantes de artística<sup>107</sup>.

En octubre de 1987, luego de esta primera instancia que Cianciolo indica que fue de escasa concurrencia, Carpani y Doris Halpin llevan a cabo una serie de talleres orientados a personas en situación de calle de la Ciudad de Buenos Aires, en la sede de la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA). Cristina Terzaghi, una joven estudiante de Bellas Artes en aquél entonces, nos contaba sobre la experiencia:

Eran talleres que Carpani daba con gente de la calle que no tenía experiencia plástica. Yo llego por intermedio de una amiga, por ella me entero del curso. Recuerdo que era la primera vez que estaba en contacto con chicos de la calle, así todos juntos en un lugar. No eran solamente chicos, también había gente grande, adultos (...). La técnica era muy sencilla, había que llevar papel de calco y diarios, porque trabajábamos en blanco y negro. La idea era hacer como fotos quemadas. Buscar los negros, buscar los blancos y calcar. Primero hacíamos el dibujo y después, sobre la imagen, hacíamos grises. Blanco, negro y algún gris pero por lo general era blanco y negro. Lo primero era enseñar a calcar, a elegir las imágenes que sean más evidentes, más fáciles de comprender. Buscar imágenes que no fueran difíciles de decodificar después. En eso intervenía también mucho Doris. Entonces las imágenes con las que se trabajaba se tomaban básicamente de fotografías en blanco y negro de diarios y no había un tema específico, sino que lo primero que había que resolver era sacar la imagen<sup>108</sup>.

La nueva situación social a la que hacía referencia Carpani en la entrevista citada anteriormente, lo conducía ahora a implementar la propuesta ante otros destinatarios y con otros objetivos, ya que la orientación política de la experiencia no resultaba algo explícito como en la realizada previamente al exilio, y en este caso la confección de murales o afiches no parece haberse llevado a cabo según nos indica el testimonio de Terzaghi<sup>109</sup>.

En el archivo del artista existe actualmente una carpeta con el rótulo “Taller chicos de la calle” que contiene algunas de las plantillas en papel de calcar realizadas posiblemente en esa instancia por algunos de los participantes. Como signo de los tiempos, quizás la comparación entre bocetos desarrollados en las distintas etapas de los talleres (1973 y 1987), haga las veces de una contundente demostración del cambio de época mencionado por el artista. Uno denuncia dramáticamente el golpe militar que derroca a un símbolo del socialismo en la región, como fue Salvador Allende, en el que se puede ver un grupo de soldados avanzando y el retrato del presidente socialista con una silueta por detrás con un fusil en mano, remitiendo al enfrentamiento armado en el que pierda la vida (fig. 2). El otro, un irónico retrato del ex presidente argentino Raúl Alfonsín alarmado ante la posible presencia de la Juventud Peronista (fig. 3).

---

<sup>107</sup> Entrevista realizada por el autor a Gerardo Cianciolo en junio de 2015.

<sup>108</sup> Entrevista a Cristina Terzaghi realizada por el autor en junio de 2017.

<sup>109</sup> *Idem*.

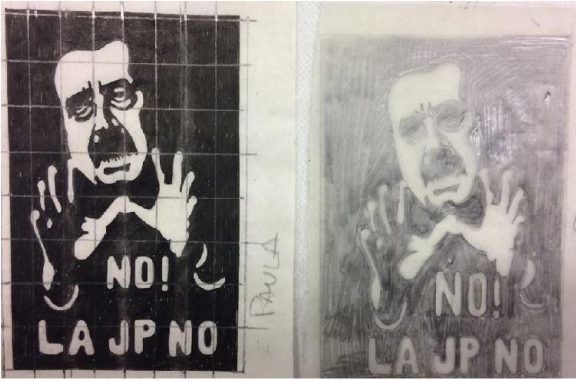


Fig. 3. Boceto con cuadrícula de retrato de Raúl Alfonsín con inscripción “No! La JP no”, 1987. Tinta y grafito sobre papel. Archivo “Ricardo Carpani” UNSAM/TAREA.

### Conclusiones

La experiencia de los talleres de militancia plástica revela un aspecto desconocido del derrotero artístico-político de Ricardo Carpani, a la vez que permite traslucir con su reconstrucción, la radicalización de las discusiones en torno al rol del artista en América Latina entre fines de la década del sesenta y principios del setenta. El giro desde un arte *para* el pueblo a un arte *del* pueblo, en un escenario de politización creciente por parte de los plásticos argentinos, expresa un proceso reflexivo asociado no sólo a las capacidades políticas de arte sino incluso a la compleja transición entre un arte revolucionario y un arte socialista, que se vivía como inminente y necesario, en una potencial transformación del mapa geopolítico. Transición en la que, según indican los documentos de época, los artistas revolucionarios resultaban demasiado deudores de un imaginario burgués y el pueblo, como identidad abstracta y mitificada, se presentaba como el único sujeto histórico capaz de un tipo de producción artística genuinamente descolonizada. De todos modos, los posicionamientos reconstruidos, si bien elaboran una valoración del pueblo y su saber, no renuncian a la participación de los artistas en tanto militantes y capacitadores, en función de la realización de dichas producciones. Asimismo, buscan diferenciarse del camino tomado por la Unión soviética a partir de la revolución rusa.

El territorio fértil para la exploración mencionada –que dejaba en suspenso las figuras de artista, obra y creación tradicional–, se consolida en una aparente y pasajera crisis de la pintura, generada como consecuencia de los procesos de radicalización política de parte de algunos integrantes del campo artístico latinoamericano y, como mencionamos, un contexto global de aparente agotamiento de viejos paradigmas. En efecto, el escenario sobre el que se apoya la propuesta de creación de los “centros coordinadores de base” en cada país participante y los talleres de militancia plástica de Carpani, es el de la “crisis de la pintura”, que reconstruimos para el caso argentino bajo el título “muerte del arte”. Las distintas voces de artistas, críticos y editorialistas, más allá de las disonancias, reifica ese clima de época, abriendo el interrogante en torno al rol del artista y del arte en contextos de transformación social y política.

### Referencias bibliográficas

Agosti Héctor, *La literatura como cultura: ¿Para qué sirve?*, Buenos Aires, s/d, 1978.

Casalla Mario Carlos, "Algunas precisiones en torno al concepto de pueblo", en *Cultura popular y Filosofía de la liberación*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 33-69.

Cristiá Moira, "Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año VI, n° 10, mayo de 2011, 1-18.

Cuesta de Vedoya Susana, "El regreso de Ricardo Carpani. Sobre exilio, arte y militancia", *La actualidad en el arte*, julio de 1984, n° 40, año VIII, p. 21.

Danto Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

García Canclini Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 253-280.

-----, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Grijalbo S.A., 1977.

Gilman Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, siglo XXI editores, 2012.

Jameson Frederic, *Periodizar los 60s*, Córdoba, Alción Editora, 1997.

Kusch Rodolfo, *Obras Completas (Tomo IV)*, Rosario, Fundación Ross, 2005.

Longoni Ana, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setentas*. Buenos Aires, Ariel, 2014.

-----, "Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani", *La Puerta*, la Plata, 2008, p. 97-105.

----- y Bruzzone, Gustavo (comp.) *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

----- y Mestman Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba.

Maddoni Alejandra, "Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia", en *Cuadernos del centro de estudios en Diseño y comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, n° 26, Agosto de 2008, s/p.

Marchesi Mariana, "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973", *A Contra corriente*, 2010, Vol. 8, N° 10, p. 123.

Orlando Diego, "Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana", en *Revista Afuera. Estudios de Crítica cultural*, N° 10, mayo de 2011.

Plante Isabel, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

Rojas Mix Miguel (ed.), *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur y Encuentros de plástica Latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1973.

Siqueiros David Alfaro, "Un llamamiento a los plásticos argentinos", *Crítica*, 2 de junio de 1933, p.12.

Soneira Ignacio, "Arte y Nación. Imágenes de la lucha política en los '60", *Actas de VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea. Encuentros entre la política, la economía, la cultura y la sociedad*. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2012.

-----, "¡Basta! la supervivencia de una imagen", *Caiana*, n° 10, primer semestre de 2017, pp. 32-47.

-----, “Decoración y Revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60”, *Separata*, año XVI, n° 22, septiembre de 2018, pp. 1-25.

-----, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, n° 26, Noviembre de 2013, s/p.

Vindel Gamonal Jaime, “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, 2012, pp. 193-213.

#### Fuentes:

Carpani, Ricardo, *Arte y Militancia*, Buenos Aires: Ediciones Continente/ Peña Lillo, 2010<sup>110</sup>.

-----, “Arte de miseria. Miseria del arte social”, *Compañero*, N° 34, p. 7.

-----, “El artista en un país colonizado y revolucionario”, *La Opinión Literaria*, Domingo 3 de octubre de 1971, pp. 11-12.

-----, “Alienación y desaparición del arte”, *Nuevos Aires*, abril-mayo-junio 1971, n° 4, pp. 3-10.

-----, Colombres, Ignacio y Felipe Noé, Luis, “Informe sobre el segundo encuentro de plástica latinoamericana”, *Militancia peronista para la liberación*, año I, n° 25, 29 de noviembre de 1973, p. 36.

“Conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, n° 249, año 9, La Habana, lunes 22 de octubre de 1973.

“La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, n° 333, del 13 al 19 de mayo de 1969, p.8.

“La pintura en la picota”, *Clarín revista*, jueves 25 de noviembre de 1971, pp. 20-21.

“Mesa redonda sobre arte nacional”, *ATSA*, n° 26, noviembre de 1972, pp. 22-23.

“¿Muerte o resurrección de la pintura?”, *Panorama*, 5 de octubre de 1972, p. 50.

“Noé, Carpani y Pellegrini debatieron la crisis de cambio en la pintura”, *La Opinión*, Domingo 9 de mayo de 1971, p. 21.

Piñeiro Loredo Carlos, *Artes plásticas y lucha revolucionaria (mesa redonda)*, La Habana, Centro de Estudios Socialistas Salvador de La Plaza, 1972, p. 4.

---

<sup>110</sup> Salvo indicación contraria, las revistas y periódicos señalados son publicados en Buenos Aires.