

Ignacio Soneira* / Decoración y revolución. El muralismo de Ricardo Carpani en las décadas del 50 y 60¹

El 22 de mayo de 1957 en una entrevista realizada por el diario *Mundo Argentino* a Juan Manuel Sánchez y Ricardo Carpani, en ocasión de la inauguración de un mural ejecutado por ellos en la librería Huemul, el segundo sostenía:

Queremos manifestar ante todo nuestro desaliento por la falta de apoyo oficial y privado a los jóvenes muralistas argentinos, en franco contraste con lo que sucede en gran parte de América. [...] [en otras épocas y civilizaciones] no existía el actual divorcio entre el artista y el hombre común, ya que el arte estaba al alcance en la calle, en los edificios públicos, en los hogares. La pintura de caballete, la pintura privativa de museos y colecciones particulares se ocultó del hombre que camina, del hombre que anda. ¿La culpa? Tal vez no sea de otra manera que de esa falta de apoyo de que hablábamos y que negó al artista muros para decorar y desde ellos transmitir su mensaje.²

Según el testimonio de Carpani, los jóvenes artistas buscaban en ese momento muros públicos o privados para decorar y transmitir un mensaje al “hombre común” que transita calles y edificios públicos. Esta concepción de la práctica mural expresada por dos de los artistas que en años sucesivos conformarían el Movimiento Espartaco, dista efectivamente de la llevada adelante por Carpani y algunos de los integrantes del grupo a partir de los primeros años de la década del sesenta, más ligada a la acción militante que a la ejecución *institucional*³ en edificios públicos o privados.

Este punto en el cual lo decorativo y lo político se encuentran y tensionan, exhibe la convivencia y el pasaje entre dos programas estético-políticos en el itinerario mural de Ricardo Carpani, desarrollado entre 1955 y 1969. La revisión de estos imaginarios en torno a la práctica del muralismo en América Latina instrumentado por uno de los artistas políticos fundamentales de la segunda mitad del siglo XX en Argentina y uno de sus muralistas más reconocidos, nos permite el ingreso a un conjunto de discusiones ubicadas en el corazón del ideario muralista latinoamericano. Con ellos buscamos reflexionar sobre las formas en que arte y política se encuentran e imbrican en contextos sociales diferenciados.

Los años 50: decoración y costumbrismo

Una de las investigadoras que más ha profundizado en la producción mural de Ricardo Carpani es Ana Longoni en trabajos como “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani”⁴ y “Muralismo militante”.⁵ Allí la autora señala como una de las posibles motivaciones de la adopción de la especialidad mural por parte de Carpani, la recepción del libro de Jorge Enea Spilimbergo *Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mejicana*,⁶ que habría tenido un influjo

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Ricardo Carpani, *Cantina* (boceto), s/f, lápiz sobre papel, 25x29 cm, Galería Arroyo, Buenos Aires, Argentina.

significativo en el artista y en compañeros de éste como Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, con quienes conformaría el Movimiento Espartaco hacia 1958. Así sostiene que “el sesgo político de la lectura que realiza Spilimbergo es tan marcado que, en el lugar de caracterizar el fenómeno del muralismo mexicano en su conjunto o centrarse en sus tres nombres más célebres, se limita a reivindicar la etapa “trotskista” de Rivera, en cuya obra encuentra la capacidad de ‘despertar la conciencia nacional y social de los pueblos coloniales y semicoloniales del planeta’”.⁷

Efectivamente, los tres pintores participaban hacia finales de la década del cincuenta de algunas reuniones, en su mayoría de tono informal, con Hernández Arregui, Jorge Abelardo Ramos y otros integrantes de la llamada “Izquierda nacional”⁸ con clara impronta trotskista, de la que también formaba parte Spilimbergo (sobrino del pintor Lino Enea). Recordemos que Arregui y Ramos habían desarrollado la discusión teórica a propósito de una literatura nacional en trabajos como *Imperialismo y Cultura* (1957) y *Crisis y Resurrección de la literatura argentina* (1954), en los cuales planteaban la centralidad de la disputa cultural frente a un potencial proceso de transformación de la realidad argentina, así como denunciaban a ciertas producciones deudoras de prácticas imperialistas. Carpani se ubicaría como un continuador teórico de algunas de estas ideas en el campo de la plástica, publicando tempranamente artículos y ensayos en revistas y editoriales afines a este círculo.⁹ De ese modo, el muralismo se presentará en este imaginario teórico como un medio destacado para dar lugar a un tipo de producción nacional, libre de los intereses del mercado y con una genuina recepción de un público masivo en vistas a una potencial revolución en la región.

Por otro lado, Longoni resalta que la producción mural de Carpani se inscribe en un tardío resurgimiento del muralismo mexicano que se inicia en la década del sesenta en América Latina como consecuencia de procesos de radicalización política iniciados con la incipiente Revolución cubana. Destaca así referencias tales como las Brigadas muralistas en Chile y Nicaragua, los murales institucionales en Perú e incluso los carteles publicitarios realizados por diferentes artistas cubanos a poco de comenzada la revolución.¹⁰ Dicha caracterización no coincide no obstante con la datación de los primeros murales de Carpani que fueron realizados entre 1955 y 1958, previo a la Revolución cubana y casi una década antes que la aparición de las experiencias del muralismo militante latinoamericano. Este desfase cronológico puede llegar a ofrecernos pistas para interpretar la génesis de su iniciativa, más ligada a un imaginario local iniciado en décadas anteriores que al clima sesentista que, claramente, tendrá un impacto en los temas y la manera de pensar la práctica mural en años sucesivos por parte del artista.

Carpani manifiesta reiteradas veces que conoció la experiencia del muralismo mexicano en su estadía en Europa y ello habría despertado su temprano interés en la disciplina.¹¹ Sin embargo, con su regreso al país en 1952, ingresa al taller de Pettorutti –un pintor abstracto modernista– para formarse en dibujo y pintura. Recién tres años después, una vez que hubo

conocido a Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari y Juana Elena Diz,¹² lleva adelante su primera experiencia mural que, vale la pena aclarar, está basada en un dibujo en grafito que había realizado en el taller del maestro cubista (Fig. 1).



Ricardo Carpani (Fig. 1)
Cañeros, 1955, pintura al látex sobre muro interior, s/m

Este trabajo resulta indicativo para analizar los albores de su producción mural: el carácter bidimensional de la imagen, la geometrización de tono cubista, el uso de la línea negra para delimitar espacios del color y definir las formas y el tema, lindante al costumbrismo representativo, muestran no sólo una distancia evidente con Diego Rivera¹³ sino también exponen de forma clara la huella de Pettorutti, quizás menos visible en etapas posteriores del artista.

Antes de la realización de sólidos y desafiantes obreros combativos, que fijarían su sello distintivo, Carpani efectúa, al menos 11 trabajos sobre muro directo a *hardboard* (tres de ellos junto a Juan Manuel Sánchez)¹⁴ en los que se aborda básicamente una representación idealizada del trabajo y en los que la propuesta formal parece primar por sobre el contenido comunicativo, que más bien se muestra como anecdótico. Si bien ya advertimos un Carpani maduro en su figuración y con elementos básicos de la imagen idealizada y geométrica que lo caracterizará en períodos posteriores, también resulta evidente un método de composición en apariencia rudimentario, en que el

trazado de diagonales como eje articulador del espacio y el aprovechamiento de las mismas en función de la construcción de escorzos, permiten entrever ciertas limitaciones representativas para las grandes dimensiones, al menos en la diagramación espacial. También el uso de paletas limitadas y de planos de color articulados por el contraste máximo de la línea en este período, resultan recursos resolutivos simples para que el dibujo coordine la composición, situación que se evidencia claramente en el segundo mural que realiza en un interior encargado por la Familia Gasparino hacia 1956¹⁵ (fig. 2). La elección del trabajo campesino como tema (zafreros)¹⁶ se presenta a partir de una factura sintética y planimétrica, articulada por medio de formas geométricas generales que se definen a partir de la línea, recurso que expone su cercanía con los trabajos que realizaba Sánchez por esos años. También una adaptación del diseño a la arquitectura, que manifiesta una intención decorativa para el encargo.



Ricardo Carpani (Fig. 2)
Mural Familia Gasparino, pintura al agua sobre muro directo, 1956. s/m

Esta línea temática y formal se mantendrá en el encargo de la Familia Visconti, trabajo en el cual el artista representa a unas artesanas realizando trabajos manuales, logradas por intermedio de planos de color y líneas, con una composición en donde priman las diagonales y un fondo definido bidimensionalmente.

En los murales de la librería Huemul (Fig. 3) y *Mosona con YPF* (Fig. 4), Carpani introduce a un tipo de obrero industrial y metropolitano. No vemos de todos modos trabajadores en lucha, organizados en las afueras de las fábricas, sino campesinos u obreros rurales o de la ciudad en sus tareas,

no necesariamente alienados, explotados o desocupados. Notamos entonces la apelación a un costumbrismo basado en la exaltación positiva del trabajo, cuestión que presenta antecedentes en murales como el de Alfredo Guido *Lago Titicaca y alrededores* (1927) o el de Antonio Berni *Mercado Colla o Mercado del Altiplano* (1936-1943), coincidente incluso con las temáticas –no así la estética–, de la gráfica del primer peronismo. De hecho, Marcela Gené había resaltado que los temas por antonomasia del aparato publicitario durante los primeros dos mandatos de Perón mostraban un “trabajador feliz”, idealizado en la caracterización del obrero industrial y el peón rural y del hombre en general en el ámbito laboral. En el caso de la mujer, con el emblema de la enfermera¹⁷ y la ama de casa.¹⁸

Pertinente es resaltar que en esta primera etapa hay una exploración de Carpani en las formas más eficientes de la factura y la composición mural. Es decir, no todos las composiciones se parecen entre sí y no todos los trabajos se llevan a cabo con los mismos medios técnicos y materiales. Sin ir más lejos, en un mural confeccionado en un palier de edificio sobre la calle Arroyo de la Ciudad de Buenos Aires, Carpani realiza un “Centauro-Gaucha” que va a ser similar a trabajos de etapas posteriores de su pintura tanto en el planteo formal como el alegórico, mientras que los murales realizados en la casa de la familia Visconti y el encargo del Arquitecto Bessone realizado en una fachada externa, presentan un Carpani desconocido, en los que los niveles de síntesis, lindantes a la abstracción y las distorsiones figurativas, dejan entrever intenciones exploratorias que no se repetirán en obras posteriores.

En murales de estos años como el realizado para la familia Gasparino, el de la librería Huemul, *Mosona con YPF* o el del polideportivo del Parque Chacabuco (fig. 5), resulta asequible en términos formales una presencia marcada de David Alfaro Siqueiros, fundamentalmente en el uso del escorzo, los múltiples puntos de fuga de la composición (poliangularidad), la línea pulida y geométrica, la utilización de una paleta desaturada y el tratamiento del claroscuro logrado por medio de la superposición de planos.¹⁹ Antecedente que Carpani nunca va a reconocer más por razones políticas que estéticas: Siqueiros era un público exponente del estalinismo en México y había formado parte de uno de los atentados a Trotsky en su exilio mexicano. Carpani en este momento era un ferviente trotskista, antiestalinista, claramente ligado a las ideas que el poeta catamarqueño Luis Franco presentaba en sus charlas brindadas regularmente en Buenos Aires.

Un dato no menor de estos primeros trabajos es que fueron realizados en su mayoría en interiores de edificios privados, encargados por arquitectos o incluso en casas de familia. Es decir, Carpani todavía no manifestaba la voluntad de acercarse a los gremios o de hacer un arte público con características monumentales en espacio exteriores de forma militante. Por el contrario, en 1955, junto a Sánchez inician un emprendimiento como “decoradores”, con el objeto de ganarse un sustento que les permitiera llevar adelante su carrera artística. Dentro de sus servicios se ofrecían desde la pintura de obra²⁰ a la decoración mural de interiores. Se acercan así a la concepción de los grupos

de decoradores murales que tomaban comitencias públicas o privadas y que conformaron el derrotero de gran parte del muralismo precedente en Argentina.²¹ Como afirma Ana Longoni con certeza: “la deriva del muralismo argentino fue más decorativa que política”.²²

Con la primera redacción del Manifiesto del Movimiento Espartaco firmado por Sánchez, Carpani, Mollari y Bute hacia 1958, se afirmaba:

Los propósitos que nos impulsan únicamente adquirirán su máximo de efectividad promoviendo un arte monumental y público como es el arte mural, en edificios, fábricas, sindicatos, etc. Solamente así, nuestras obras por estar en contacto directo con el pueblo lograrán su doble objetivo: iniciar al pueblo en el goce del arte y estimularlo en su lucha revolucionaria.²³

La adscripción al muralismo latinoamericano va resultar central en la siguiente redacción publicada al año siguiente en la revista *Política*, en el cual, luego de situar sus antecedentes en un conjunto de artistas-muralistas como Orozco, Rivera, Tamayo, Guayasamín y Portinari, sostendrá:

El arte no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras de realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte.²⁴

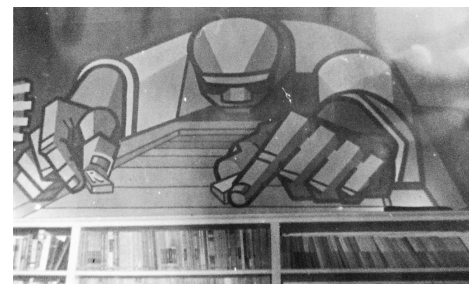
Este programa político definido en las líneas medulares del manifiesto grupal, se emparenta claramente con los puntos principales de “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, proclama publicada por Siqueiros en el país el 2 de junio de 1933 en el diario *Crítica*, en el cual, luego de presentarse una despiadada crítica al arte de caballete, se afirmaba:

Vamos, pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre.²⁵

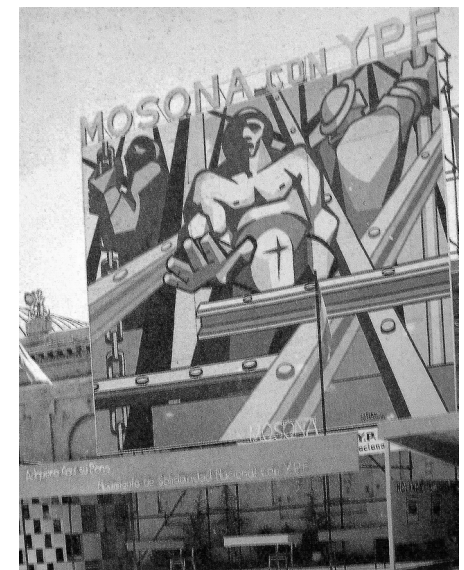
No obstante, más allá de las palabras inaugurales del manifiesto, el grupo casi no realiza murales en sus primeros años de existencia, obteniendo casi paradójicamente un visible desempeño con pinturas de caballete al interior del circuito de galerías de Buenos Aires como Van Riel, Wittcomb y Velázquez, cosechando elogiosas críticas y logrando incluso algunas ventas. Esta posición se revisará hacia 1963 al interior del grupo, no solo haciendo

efectiva la realización de murales sino incluso ofreciéndose para hacerlo públicamente en sindicatos y otros espacios cercanos a la militancia.²⁶ Claro está, dicha experiencia fue posterior a la partida de Carpani y Pascual Di Bianco del grupo y mucho menos prolífica que la del primero.

Luego de la polémica y posterior expulsión de Carpani del Movimiento Espartaco, éste elaborará una serie de críticas públicas, que cristalizan en síntesis las diferencias tanto políticas como iconográficas con el resto del grupo. En todo Espartaco desde su fundación prima la presencia de temáticas rurales o de la exaltación del trabajo campesino o indígena, con una exageración estilística de las manos y los pies, y un esquematismo de las figuras logrado a partir del uso de la geometría.²⁷ Carpani comparte inicialmente ciertos modos resolutivos y participa de una idea de complementación formal y temática



Ricardo Carpani (Fig. 3)
Mural galerías Huemul (vista parcial), 1956, pintura al aceite sobre muro interior, s/m



Ricardo Carpani (Fig. 4)
Mosona con YPF, 1957, Pintura sobre hardboard en exterior, s/m

del grupo, bajo un imaginario en el que lo monumental, la búsqueda de lo latinoamericano y la puesta en valor de temáticas locales con una intención mural, se imponen. A finales de 1961 se plantea una fuerte controversia entre Carpani y Sessano que finaliza con la decisión por parte de la mayoría de sus miembros,²⁸ de apartar al primero del Movimiento. En una nota titulada “Declaración” publicada en el diario *El Argentino* de La Plata el 23 de diciembre de 1961, se reconstruía parcialmente un largo escrito en el que Carpani explicaba las razones de su separación de Espartaco. La nota abrevaba, por un lado, en que las diferencias para con el grupo se sostenían en el “enfoque meramente decorativo dado por Bute” [...] “y a lo que me parece cierto exotismo indigenista pseudo-revolucionario también de raíz decorativa existente en la obra de Mollari, Sessano y Diz...”. Exceptuaba en su escrito a Sánchez y Pascual Di Bianco, “quienes mantuvieron en todas las exposiciones una conducta concordante con los objetivos del Movimiento Espartaco”. Y finalizaba:



Ricardo Carpani (Fig. 5)
Polideportivo Parque Chacabuco, pintura al aceite
 sobre muro directo, 1961, 2 x 20 mts

Ojalá que estas palabras tengan la virtud de despertar la vergüenza revolucionaria en quienes les hace falta. De no ser así, quiere decir que el antiguo Movimiento Espartaco, de vanguardia de artistas revolucionarios que quiso ser, se transformó en un cadáver; en tal caso no cabe otra actitud que dejarlo en manos de sus sepulteros.²⁹

Resulta evidente que Carpani venía alejándose en las últimas exposiciones colectivas de la línea estética y los temas abordados por el grupo, tanto como que había en él una intencionalidad política-ideológica más acentuada que en el resto de sus integrantes, que se asociaba a las formas de circulación de los trabajos y a lo que él entendía era renunciar a las intenciones revolucionarias iniciales del grupo.

La supuesta inclusión de Espartaco en un lugar común de la plástica de intención identitaria, frecuentemente remitida a los temas del indio, la representación costumbrista del campesino latinoamericano y la exaltación del trabajo rural, simbiotizado en muchos casos con guardas, motivos y vestimentas originarias³⁰ encontraba un antecedente inmediato en el muralismo mexicano (fundamentalmente de una etapa de la pintura de Diego Rivera) y adquiría fuerte visibilidad a partir del *boom* de la literatura latinoamericana.³¹ Así, sobre el final de su participación en el grupo, Carpani acentuará sus diferencias con el patrón representativo de Espartaco, poniendo al obrero metropolitano en escena, demostrando en las actitudes de éste las consecuencias del sistema económico y la coyuntura política, avanzando hacia una iconografía de la revolución y la lucha, característica de las obras más conocidas del pintor. Carpani recurre en la consolidación de ese tipo de imagen no sólo a algunos antecedentes plásticos locales sino también a las producciones de los aparatos publicitarios italianos, soviéticos y españoles.³² El quiebre con Espartaco y su posterior acercamiento a los gremios hacia 1962, cristaliza un cambio en su iconografía y en su programa estético-político, que había tomado consistencia teórica en sus ensayos publicados *Arte y revolución en América Latina* (1960) y *La política en el arte* (1961).

La fuente de la concepción del muralismo que hemos explicitado es, como mencionamos, la experiencia mexicana. No obstante, vale preguntarse sobre cómo la tensión entre lo decorativo y político presenta antecedentes en el desarrollo de la práctica mural en décadas anteriores en Argentina. En ese sentido, hacia finales del siglo XIX se desarrollan en

el país un conjunto de encargos realizados en iglesias, edificios públicos y residencias particulares, llevados a cabo por pintores y decoradores en su mayoría italianos, que practicaron técnicas diversas como el fresco, el mosaico e incluso composiciones con materiales de construcción utilizados con fines decorativos como piedras, vidrios y arena coloreada, elegidos para revestimientos perdurables en construcciones de esa época.³³ De todos modos, se ha configurado una bisagra en la historia del muralismo con la aparición del llamado “muralismo moderno”, en el cual prima un diálogo con los desarrollos formales de las vanguardias y la pintura modernista. En esa clave se inscribe el aporte a la disciplina ideado de José Vasconcelos en los albores de la Revolución mexicana.³⁴ Dicha vertiente, como ha sido estudiado, ingresa de manera pregnante al país con Siqueiros hacia 1933³⁵ a partir de su trabajo *Ejercicio plástico* efectuado en la quinta de la familia Botana junto al llamado Equipo Poligráfico,³⁶ configurando casi un mito de origen del



Foto de tarjeta de presentación de Ricardo Carpani y Juan Manuel Sánchez como pintores-decoradores

Ricardo Carpani (Fig. 6)
Mural galería Galería 9 de julio (9 de julio Prov. De Buenos Aires), 1958, látex sobre muro directo, 3 x 2 m. Fragmento



muralismo argentino. De todos modos, como ha demostrado con profusa evidencia Cecilia Belej, dicha narrativa tiende a ocultar no sólo experiencias anteriores al frecuentado episodio histórico llevado adelante en el sótano de la quinta “Los Granados”, sino incluso toda una concepción de la práctica mural que tuvo otras inspiraciones y modelos y que dio lugar a una serie significativa de trabajos.

En su investigación, la autora presenta que en paralelo se iba consolidando bajo el formato de un equipo estable aquella experiencia mural temprana realizada por un grupo de jóvenes artistas bajo la dirección del maestro mexicano (Equipo Poligráfico) y que se llamaría diez años después sin su presencia: el “Taller de Arte mural” (TAM);³⁷ brotaban y tenían cauce otras experiencias locales como aquella llevada adelante por los artistas que acompañaron a Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal. Incluso con una tercera

propuesta encarnada en la figura de Benito Quinquela Martín.³⁸

En rigor, en los años treinta y principios de los cuarenta, es posible rastrear en revistas especializadas de arquitectura un interés por el muralismo que, si bien se encontraba orientado a directrices en un origen decorativas, propendía en sus temas y construcción simbólica, a la búsqueda concreta de conformar una identidad nacional. Dicha corriente se consolidó con el armado de un grupo que recibía encargos del Estado, que convivirá durante un breve período con el TAM (1943-1944). Por eso Belej sostiene:

Los artistas se agrupaban en torno a dos polos: el grupo nucleado por Alfredo Guido y el Taller de Arte Mural. Los primeros se definen como artistas decoradores de edificios, dispuestos a trabajar para el estado, reciben encargos que los llevan a realizar murales de temas históricos. Los segundos, creadores del taller de arte mural, se definen como muralistas, son militantes de izquierda y cuando pintan murales no toman temas de la historia nacional o sociales, posiblemente por las limitaciones que les imponía la comitencia, sino que representan temas genéricos y universales.³⁹

El grupo de Guido evidenciaba no sólo la presencia del muralismo mexicano —claramente en lo que respecta a su nacionalismo y no tanto en su filiación comunista— sino también del *New Deal* y el muralismo italiano moderno. Esto último se expresaba en la pretensión de hacer del mural una forma de trabajo que tuviera una función educativa y fuera el producto de una realidad espiritual colectiva, pero en el cual la obra plástica debía subordinarse a la arquitectura.⁴⁰ Este grupo, no buscaba de todos modos la realización de un muralismo meramente ornamental y alejado de una función social, sino que se encontraba ligado al ideario nacionalista configurado por Ricardo Rojas,⁴¹ quien manifestaba la intención de construir una “civilización nacional” en ensayos de frecuentada lectura como *Euríndia*.

El grupo de Guido y Soto Acébal tomó numerosos encargos, a diferencia del primer Taller de Arte Mural que, más allá de algunos trabajos aislados e individuales⁴² en edificios⁴³, sólo obtuvo la propuesta formal de las Galerías Pacífico, como encargo de envergadura.⁴⁴ Entre los trabajos del grupo de A. Guido, nucleado alrededor de la Escuela de Bellas Artes “Ernesto De La Cárcova” (Guido fue el director de la escuela) y la Academia Nacional de Bellas Artes,⁴⁵ podemos destacar desde algunos años antes los murales de los Subterráneos de Buenos Aires (1934-1939), los del Ministerio de Obras Públicas y Finanzas (1935), los del Automóvil Club Argentino, el Edificio de La Fraternidad (1934), La Sociedad Rural (1935) y los murales temporales realizados durante el primer peronismo.⁴⁶ Éstos últimos, encomendados en ocasión de las exposiciones industriales promovidas por la Secretaría de Industria y Comercio, requerían una adecuación por parte de los artistas —entre los que se encontraban además de Alfredo Guido otros artistas como Dante Ortolani—, a ciertas condiciones en las cuales resultaba

necesario cristalizar un conjunto de nociones políticas determinadas a través de construcción de imágenes, que se inscribían dentro del discurso simbólico del gobierno.⁴⁷ En estas obras se apela no tanto al retrato costumbrista sino al relato alegórico en el cual aparecen figuras que representan a la patria, la industria y la Pachamama, en grandes soportes de *hardboard*, que duraban el tiempo en el que se llevaba adelante la exposición, por ello su carácter de “temporales” o “effímeros”.⁴⁸

A partir de los años cincuenta podemos encontrar también murales como los de Luis Seoane,⁴⁹ los de Cesáreo Bernardo Quirós en el edificio del Ministerio de Guerra (que formaba parte en ocasiones del grupo de Guido) y de otros tantos muralistas y grupos que tuvieron encargos marginales pero cuyas imágenes pueblan aún galerías, cines y edificios públicos. Un ejemplo gráfico de lo que venimos diciendo, es el Taller Experimental de Artes Plásticas que tuvo a su cargo los murales del teatro IFT (1951), pero también otras, en apariencia aisladas, como las de la galería Santa Fe, San José de Flores, París o Las Victorias. El caso de las Galerías Santa Fe resulta singular por su envergadura. Las mismas, construidas y planificadas por los arquitectos Aslán y Ecurra, emplazan murales de artistas como Raúl Soldi, Battle Planas, Luis Seoane, Gertrude Chale, Noemí Gerstein, Leopoldo Presas y Torres Agüero.⁵⁰

Ese material, disperso aun, no ofrece evidencia cierta para pensar en una posible *tradición* del muralismo en Argentina en la primera mitad del siglo XX, más allá de ciertas intencionalidades programáticas y un conjunto disperso de obras que no necesariamente presentan un hilo conductor común. De todos modos, resultan evidentes las distancias con el modelo del muralismo militante, ligado a los carteles políticos, que veremos en años sucesivos en Argentina y América Latina. En este caso, como decíamos con la cita de la entrevista de Carpani al inicio de este trabajo, lo decorativo y lo institucional, convivirán por estos años, coqueteando con un imaginario plástico latinoamericano y una intencionalidad política subsumida en cada caso a los intereses de aquellos que encargaban la decoración del caso.

Sin ánimo de forzar una incorporación de Carpani en esta irregular historia del muralismo precedente, podemos conjeturar una filiación de éste y Sánchez con dicha historia en los trabajos realizados en la década del cincuenta, que quizás explique mejor su temprano interés por la disciplina, previo al rebrote generalizado del muralismo militante hacia finales de la década del sesenta al modo de las brigadas y las intervenciones efímeras en el espacio público, ligadas al activismo comunicativo. Ejemplos de lo que venimos diciendo pueden ser el mural realizado en el Parque Chacabuco (fig. 5), en el que lo representado son pesistas que se limitan a *estetizar* la actividad destinataria del encargo o en el pedido del Arquitecto Bessone, una decoración externa casi abstracta, enteramente acoplada a la fachada del edificio. Incluso en el de la Librería Huemul (Fig. 3), en el que vemos a un aquietado lector y un trabajador tipográfico, arriba de los grandes anaqueles de libros. La ubicación, el tipo de encargo, el carácter anecdótico de las imágenes,

apelando una iconografía de tipo costumbrista en donde el planteo formal y la adecuación al espacio resultan tan o más importantes que el contenido del mural, ponen a estos trabajos en un lugar lindante a lo decorativo, más que a lo estrictamente revolucionario o incluso militante.

La oposición entre *muralismo decorativo* y *muralismo político* resultaba una categoría utilizada por el propio Carpani a comienzos de la década del sesenta, para segregar a un sistema de producciones murales que tomaba la mayoría de los encargos públicos y privados, sosteniendo:

Escasas son las oportunidades que encuentra el artista revolucionario para manifestarse a través del muro en la sociedad actual. Los principales edificios públicos y privados son propiedad de las clases dominantes, las que sólo dan oportunidad a aquellos artistas que garantizan una obra vacía e inocua. Así, en los últimos tiempos, ha proliferado en nuestro país cierta producción muralística signada por un decorativismo intrascendente que nada aporta, ni por su originalidad, ni por su envergadura, a las necesidades de nuestro arte.⁵¹

Cuando escribe estas palabras, estamos ante otra postura e intención de Carpani para con su propia obra, con un giro radicalizado hacia el campo de la política y con un punzante cuestionamiento a todo miserabilismo o pintoresquismo. Quizás ello explica el hecho de que casi no haya consignado ni en sus distintos *curriculums*, entrevistas ni en sus cronologías publicadas en sus libros de los años noventa, la vasta producción mural que había llevado adelante entre 1955 y 1958.

El muralismo revolucionario en la década del sesenta

Luego de su desvinculación de Espartaco en 1961, Carpani y Pascual Di Bianco se acercan a los gremios con la intención de realizar murales en fábricas y sindicatos. El protagonismo y la nutrida capacidad de movilización y convocatoria de los gremios desde 1955 frente al conflicto desatado tras el golpe de Estado a Juan Domingo Perón autoproclamado “La revolución libertadora”, los exponía como un verdadero representante de la identidad popular, tentado a sectores intelectuales de diversos colores políticos a su inserción. A partir de 1962 las 62 Organizaciones aprueban el programa de Huerta Grande, proponiendo entre otras cuestiones la nacionalización de los sectores básicos de la economía, la expropiación de los latifundios y la planificación del esfuerzo argentino en función del interés nacional. En enero del año siguiente la CGT es normalizada en un Congreso a nivel nacional, en el cual se aprobaron los estatutos, se ratificó la representación compartida entre gremios de las 62 Organizaciones Peronistas y el Grupo de los Independientes y se lanzó el plan de acción, que luego se conocería como el “Plan de lucha” de la CGT.⁵²

El primer mural que Carpani realiza para un sindicato se da en este

proceso⁵³ para la Asociación de Trabajadores de la Sanidad. Como él mismo cuenta, ambos pintores se acercan a la sede y ofrecen su trabajo de manera gratuita y voluntaria. Luego de presentar el boceto y obtener la aprobación, realizan el mural en una sala de reunión interna del espacio del gremio (Fig. 7) en 1962. Recordaba Carpani sobre el asunto: “El primer mural que hice en sindicato fue en Sanidad, donde estaba Amado Olmos (...) no era fácil que te dieran pelota en esa época: había una tremenda desconfianza. Lo primero que pensaban era que eras un “bolche”, que ibas a pintar la cara de Marx o de Lenin. Por eso nosotros íbamos a los sindicatos a ofrecer hacer un mural y llevábamos el boceto”.⁵⁴

Este trabajo pretende exponer en un tono heroico el tipo de labor al que estaba vinculada la asociación. En un primer plano, se observa a un técnico de laboratorio o científico y en un segundo a una enfermera atendiendo a un enorme obrero en agonía, en una suerte de unión entre ciencia y salud. Por detrás un tercer personaje manipulando unos tubos de ensayo. Aparece en estos trabajos una variación estilística en comparación con murales precedentes en los que primaba la línea y el escorzo construido a partir de diagonales, aunque con similitudes resolutivas al “Centauro-gaucha” de 1957. La espacialidad en este caso se configura por intermedio de la superposición y la diferencia de tamaño. Es notable incluso en esta propuesta la exploración



(Fig. 7) Foto de Carpani junto al mural del Sindicato de Obreros de la Sanidad, 1962.

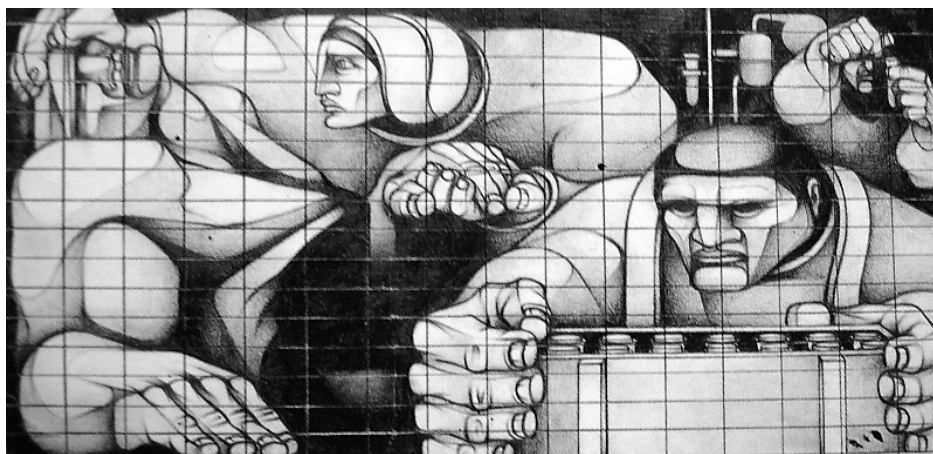
de texturas logradas a través del pincel –como lo había hecho en el realizado en 9 de julio (Fig. 6)– y la delimitación de planos a partir del uso del color. El trabajo fue realizado con pintura sobre el muro directo en una extensión de 5 x 2,5 mts. En su realización contó con dos ayudantes (Pascual Di Bianco y Juan Harb) y se hizo en una semana según el recuerdo del propio Harb.⁵⁵

El *Buenos Aires Herald* reseñaba la labor de Carpani y Di Bianco como muralistas en este período afirmando:

Carpani and Di Bianco are clearly deeply concerned with their themes of man at work and Society. Carpani has made murals in a municipal sport stadium and in the sanitary workers union building (...) The contrast he often makes of thick point and empty serene background emphasizes the state of man alone as well as the state of men's cooperation.⁵⁶

La breve reseña establece una continuidad entre los murales del parque Chacabuco, los cuadros de la serie *Desocupados* que enfatizan el estado de soledad del trabajador y aquellos que explicitan la “cooperación de los hombres”.

Según el relato del propio Carpani, en esa sala en donde estaba emplazado el mural se reunían las 62 Organizaciones y, de ese modo, José Alonso conoce el trabajo y lo convoca a continuar la labor en otras sedes gremiales.⁵⁷



(Fig. 8) Boceto del mural del Sindicato Obrero de la Sanidad, grafito sobre papel, 13 x 25cm

(Fig. 9) Fotografía periodística de una conferencia de prensa de las 62 Organizaciones en la que puede ver en un primer plano a Matera, Fernando Torres y Augusto Vandor y en un segundo plano el mural de Carpani del Sindicato de Sanidad



De ese modo, el mural de Sanidad fue seguido por el realizado en el interior de la sede del Sindicato de Obreros del Vestido (S.O.I.V.A), titulado “1ero de Mayo” (Fig. 10), basado en una ilustración previa que había publicado Carpani en el periódico *Revolución*.⁵⁸ Las figuras monumentales y monolíticas con marcadas exageraciones morfológicas (manos enormes, ceños fruncidos, etc) resultan un sello distintivo de su propuesta estética en este período. En este mural ya no se advierte una exaltación positiva del trabajo sino que lo que se resalta es la organización y la fraternidad de la clase obrera. Una masa anónima, organizada y fuerte que está tomando efectivamente la calle. Es así que de la bucólica y calma representación de la labor campesina, Carpani pasa a la exaltada manifestación del trabajador industrial ubicado en ámbitos metropolitanos, en la cual el reclamo, el grito, la tensión muscular, dan cuenta de un giro en aquello que pretende comunicar, en clara sintonía con el lugar en el que elige hacerlo. La identificación entre éste mural y el afiche *¡Basta!* de 1963, es explícita.⁵⁹

El siguiente mural va a consistir en un tríptico para la sede de Sindicato Obrero de Industria de la Alimentación, realizado en tres paredes internas con pintura al aceite directo sobre el muro (3 x 3 mts cada panel). La propuesta se encuentra dividida secuencialmente en: parte I: *Trabajo*, Parte II: *La huelga*, parte III: *La lucha*. Nuevamente Carpani define una figuración casi maquinal en el delineado de las articulaciones y los planos, una pincelada pulida y la exaltación de la organización y la fraternidad obrera como tema. Los trabajadores van a aparecer definidos sobre un fondo planimétrico, ocupando casi la totalidad del espacio representativo. Elemento que repite como recurso frecuentemente para generar la sensación de monumentalidad, que él entendía era distintiva del muralismo.⁶⁰ La actitud militante y su consecuente gratuidad frente a la tarea de pintar murales era recordada por Carpani:

Hay una anécdota graciosa en la que se ve un poco la mentalidad de la burocracia sindical que ya empezaba a surgir. En el sindicato de la alimentación –éstos eran más burócratas que otros–, para que nos dejaran hacer los murales, que eran tres paneles a cada lado del teatro, les tuvimos que ofrecer pintar las paredes.⁶¹

Sobre esta primera etapa asociada al trabajo con los sindicatos, el periódico *Compañero* dirigido por Mario Vallota a través de la pluma de Juan José Arregui, escribía en noviembre de 1964:

Hemos podido confirmar en forma directa las diversas reacciones de clase frente al arte de Carpani y Di Bianco. Mientras un alto dirigente político del peronismo, ante un mural de Carpani llegó a lamentarse del carácter, sin máscaras sociales, de esos obreros llevados al muro, y habló de la conveniencia de “un arte más sonriente, más optimista”. Un simple obrero de FONIVA, nos dijo lacónico: “A Carpani y Di Bianco los sentimos nuestros”. Y este es

el mayor homenaje que el pueblo, sin leer a Hegel, puede rendir a dos artistas que han abrazado su causa.⁶²

Le van a seguir, bastante espaciados en el tiempo, el mural para la Asociación de Empleados de la DGI de 1967 (Fig. 12) y el de la Asociación de la Industria lechera de 1969. La disminución en la tarea mural en este período se corresponde con la interna sindical protagonizada por Augusto Timoteo Vandor que había generado una división de las 62 Organizaciones Peronistas, proponiendo un “peronismo sin Perón”. Vandor incluso entrará en componendas con los grupos militares comandados por el General Onganía, que llevaron adelante el golpe de Estado que derroca al presidente Arturo Illia en 1966. Esta situación lo va a conducir a Carpani a abandonar su participación en la central sindical y a tomar distancias con varios de los gremios a ella adheridos, hasta la creación de la CGT de los Argentinos hacia 1968.

El trabajo donado a la asociación de empleados de la DGI, presenta una serie de diferencias sensibles con los murales anteriores. En primer lugar, fue realizado en el taller de Carpani en seis placas de *Hardboard* para ser emplazado posteriormente en la sede del gremio. Un método indirecto que utilizará de modo de frecuente en años posteriores. En segundo lugar, la imagen evidencia un tipo de figuración más dinámica, en el que prevalecen las curvas, los claroscuros, los colores cálidos, los escorzos y una serie de contrastes menores. Por lo general, Carpani trabaja en esta etapa con el color local en cada una de las figuras por medio de paletas limitadas, presentando fondos planimétricos que permitan establecer contrastes con las figuras principales. Las rígidas diagonales que organizaban los murales de la década del cincuenta van a ser reemplazadas en este trabajo por formas orgánicas y composiciones ascendentes construidas a partir de figuras superpuestas. Por otro lado, la incursión en un tema alegórico y no explícito, como los que venía realizando, también constituye una diferencia en el dispositivo comunicativo: Carpani busca emparentar a los trabajadores organizados en el contexto de la lucha de los años sesenta con las Montoneras federales de otrora, estableciendo un cierto revisionismo histórico desde la pintura. La importancia de rescatar las Montoneras federales había sido destacada en los lineamientos de los Centros Organizados Nacionales de Orientación Revolucionaria (CONDOR) hacia 1964, agrupación de la que Carpani formó parte desde su fundación.

Las tempranas inquietudes en torno a la práctica del muralismo al interior de sedes sindicales, que habían motorizado su acercamiento a los gremios a comienzos de la década del sesenta, virará a la realización de cartelones e intervenciones callejeras en los años posteriores. El modelo propuesto por las brigadas muralistas chilenas y la situación sindical, invitaban a repensar el dispositivo tanto desde su finalidad como desde su factura.



Ricardo Carpani (Fig. 10)
Mural 1ero de Mayo (Sindicato de
Obreros del Vestido (Tucumán 737),
1963, pintura al aceite sobre muro
interno, 6 x 4.5m

El muralismo entre la decoración y la práctica política

Atendiendo a la producción mural durante este breve período en el que se efectiviza la pretensión de Carpani de ingresar al territorio de los gremios, situación que lo hará trascender como artista político en los años sucesivos, cabe preguntarse por las diferencias con aquellos murales realizados por éste a lo largo de la década anterior. En esa clave, Ana Longoni propone distinguir para el caso de los murales entre *institucionales* y *militantes*, afirmando:

El mural institucional sería aquél realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata de un mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurable, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios) [...] tienden a construir un relato histórico (sobre el pasado, el presente, el porvenir) [...] adoptan un tono épico, una retórica grandilocuente y prefieren la figuración académica, que frecuentemente apela a citas y homenajes al muralismo mexicano.⁶³

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

Es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún mural callejero, y está destinado a desaparecer poco después. Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrada por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se definen como artistas sino más bien como militantes [...] los murales militantes tienden a intervenir sobre algún conflicto de la coyuntura, dado su carácter efímero.⁶⁴

Tomando esta distinción, podemos afirmar que los trabajos confeccionados por Carpani mayoritariamente en la década del cincuenta responden al modelo caracterizado por Longoni como *institucional*. Tanto él como los integrantes de Espartaco, imaginaban ser contratados por entidades privadas o públicas para realizar un tipo de obra de corte latinoamericano y pretensión comunicativa, con un marcado antecedente en la primera etapa del muralismo mexicano y quizás en la misma línea que el grupo de Guido o el TAM. Los encargos que hemos revisado, demuestran esta intención, más allá de que en su mayoría no fueron para entidades públicas, como denunciaban en el fragmento de la entrevista con la que comenzamos este artículo, sino básicamente para comitentes privados y de pequeña envergadura.

Pero la oposición entre un muralismo institucional y uno militante, verá luz en la década del sesenta frente a escenarios crecientes de represión, persecución y censura en la región que darán lugar a un tipo de práctica comunicativa contrainformativa, de realización furtiva, mayormente efímera. En esa clave se inscriben una serie de producciones diferenciadas en Nicaragua, Perú, Cuba, Chile y Argentina, en las cuales se combinará el uso del afiche, el mural efímero o la intervención callejera con consignas de coyuntura, realizadas de forma apresurada y por militantes políticos, lo cual expone un contraste con modos de realización precedentes del muralismo vinculados a instituciones o espacios comerciales confeccionados por artistas. En América Latina se desarrollan este tipo de experiencias bajo la necesidad de intervenir públicamente en problemáticas del momento. Un ejemplo paradigmático, que inspiró emprendimientos posteriores en la región, fueron las brigadas muralistas chilenas. Las mismas, formadas originalmente durante la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964, pasaron a la clandestinidad una vez depuesto el líder socialista en septiembre de 1973, dedicando su trabajo a denunciar las acciones de la dictadura militar chilena y reivindicar ciertos elementos revolucionarios de la tradición marxista. 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.⁶⁵

En esa línea, la oposición mural militante-mural institucional, no se aplica con eficacia al tipo de trabajos realizados por Carpani en la década del sesenta al interior de sedes sindicales. Ello se debe a que si bien los mismos formaban parte de instituciones, tenían ciertas condiciones de perdurabilidad, eran planificados y producidos pautadamente y en períodos extendidos de ejecución, estando resguardados y realizados con materiales nobles; Carpani los consideraba enmarcados dentro de una práctica “militante”, en tanto no cobraba por el encargo, gestionaba sus propios materiales y la tarea formaba parte de su posición política-ideológica. Al de cambiar la forma de circulación de la imagen y emplazarla en un ámbito extra artístico, Carpani buscaba interpelar a un público obrero, potencial agente del cambio revolucionario –cambio que él entendía se estaba gestando en ese momento– que el arte podía acelerar. Bajo esa perspectiva, pintar en un sindicato en 1962 en pleno contexto de resistencia obrera no sería lo mismo, según su parecer, que hacerlo en una galería comercial o en un edificio público. Incluso diferente que hacerlo en un club, teatro o centro comercial. Ineluctablemente, el método de producción de Carpani, la diagramación de sus bocetos y su manera de resolver la pintura en este período, no guardará parecido con la realización de murales colectivos como el realizado a propósito de la represión en Villa Quinteros algunos años después. Momento en el cual el creciente contexto de persecución iniciado con el golpe de Estado de 1966, introduce nuevas estrategias para la difusión y la manifestación pública por parte de los artistas plásticos argentinos en donde lo efímero, lo colectivo y lo comunicativo, se impone por sobre un tipo de producción mural tradicional realizado en espacios interiores.

Un producto apresurado, pensado a la manera de intervención furtiva

con foco en lo comunicativo, tampoco coincidía en la primera parte de la década del sesenta con lo que Carpani entendía que debía ser un mural, más cercano a una obra de “Gran arte”, cuya calidad plástica pudiera educar el sentido del gusto de un público no versado, que a una producción rudimentaria de propaganda política. Bajo esa perspectiva, la resolución plástica que ensaya por estos años lo vincula a realizaciones pautadas, planificadas, confeccionadas con materiales durables⁶⁶ y en espacios interiores, configurando algo que paradójicamente resulta institucional y militante a la vez.

El par mural decorativo-mural político presentado por Carpani en el fragmento de *La política en el arte* que citamos anteriormente, fue utilizado históricamente por los propios muralistas para segregar a artistas o producciones en la disputa por un verdadero muralismo. En ese sentido, el propio Siqueiros acusaba a Rivera de ser el “decorador de la oligarquía”, dado que sus murales se ubicaban en interiores de instituciones, en zonas oscuras y poco transitadas y de que no había referencia a personajes actuales de la política.⁶⁷ Pero, paradójicamente, Rivera sufrió la destrucción de uno de



Ricardo Carpani (Fig. 11)
Mural Sindicato Obrero de la Industria de la Alimentación,
1963, pintura al aceite sobre muro interno. s/m

sus murales en la Fundación Rockefeller por representar a Lenin y Siqueiros pudo llevar adelante sólo parcialmente su proyecto de un muralismo masivo, realizando con su llegada a Argentina en 1933, un trabajo intimista y meramente decorativo para un exponente de la burguesía argentina. Una deriva de esa discusión puede leerse en el intercambio epistolar entre Berni y Siqueiros, en el cual el primero disienta sobre la preeminencia de la pintura mural para un arte de masas en un contexto como el argentino, porque entendía, la burguesía nunca cedería sus muros para tales fines, resultando que “solo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista”.⁶⁸ En esa clave, Berni apostando a una concepción política del muralismo y no a una decorativa,

como prosperaba en esos años en locales comerciales y galerías de Buenos Aires, va a llevar adelante un tipo de producción móvil de grandes dimensiones que permitiera difundir imágenes transportables sin el peligro de la rápida destrucción o censura.⁶⁹

La mentada oposición tiene en efecto sus limitaciones, en primer lugar porque gran parte de los grupos de muralistas o artistas-muralistas que llevaron adelante obras en América Latina tuvieron o adscribieron a algún programa político. Sin ir más lejos, el grupo de Alfredo Guido amparado en el imaginario teórico esgrimido por Ricardo Rojas desarrolló una obra vinculada a la búsqueda de una identidad americana, pero también, como hemos visto, a la política de coyuntura, al participar de las decoraciones de las exposiciones industriales durante el primer peronismo. Ayudando, entre otras cosas, a la conformación de la iconografía propagandística de ese movimiento político.⁷⁰ En paralelo, el Taller de Arte Mural, que se había identificado sensiblemente con las ideas de Siqueiros sobre una plástica multiejemplar y masiva,⁷¹ tenía un posicionamiento anclado en las ideas del Partido Comunista, aunque terminó realizando el mural de las Galerías Pacífico casi como único encargo, un trabajo más bien decorativo y de temática universal.⁷²

En definitiva, más allá de las restricciones teóricas de estos conceptos, podemos advertir que los mismos se ubican en el corazón del ideario muralista: en tanto el trabajo propone un diálogo con la arquitectura que le da emplazamiento, cumple una función “decorativa” pero en paralelo sostiene la necesidad de un contenido político y un sentido pedagógico hacia un espectador no necesariamente versado en las artes. A casi cien años de la mítica experiencia mexicana mantienen aún una marcada actualidad.

Notas

*Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones “Gino Germani”. Buenos Aires. Argentina.

1 Este trabajo fue posible gracias al acceso a material documental 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” (IPC/UNSAM TAREA), dirigido por Laura MaloSETTI Costa y coordinado por: Nora Altrudi, Silvia Dolinko e Isabel Plante. A la vez se inscribe en mi investigación doctoral dirigida por Mariano Mestman y Silvia Dolinko.

2 Gómez Moran, L., “Queremos muros, muchos muros para hacer un arte verdaderamente latinoamericano. Dicen Ricardo Carpani y Juan M. Sánchez” en *Mundo argentino*, N° 2412, Buenos Aires, 22 de mayo de 1957.

3 Tomamos este concepto de: Longoni, Ana, “El legado del muralismo en disputa”, en *Vanguardia y Revolución*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2005. Tesis doctoral (inérita).

4 Longoni, Ana, “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani” en *La Puerta*, n° 3, Ciudad de La Plata, Facultad de Bellas artes UNLP, 2008, pp. 97-105.

5 Capítulo de su libro: Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas*

en la Argentina de los sesenta-setenta, Buenos Aires, Ariel, 2014.

6 Spilimbergo, Jorge Enea, *Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mexicana*, Buenos Aires, Editorial Indoamérica, 1954.

7 Longoni, Ana, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op.cit., p. 154.

8 Entrevista a Juan Harb realizada en 2016 por el equipo de investigación del "Archivo Ricardo Carpani". Dirección: Laura Malosetti Costa.

9 Hernández Arregui y Jorge Abelardo Ramos se distanciarían comenzada la década del sesenta a raíz de lecturas distintas sobre el fenómeno peronista, integrando espacios divergentes en los años sucesivos.

10 Cf. Longoni, Ana, "Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani", ob.cit.

11 Cf. "Entrevista a Ricardo Carpani", en *Paralelo 35*, año 1, n° 3, julio de 1968, p. 15.

12 Carpani conoce a Sessano en el taller de Pettorutti pero éste no forma parte de la protoagrupación de Espartaco, con la cual realizan una primera muestra en la Asociación Estímulo de Bellas Artes.

13 Si bien la etapa europea de Rivera es marcadamente cubista, cuando éste comienza su producción mural estiliza las figuras y suaviza las formas, tomando como referencia a una parte de la pintura bizantina (cf. por ejemplo *Creación de 1922-1923*). De todos modos, trabajos como *Festival de las flores* de 1925 pueden resultar más cercanos estéticamente al código pictórico que desarrolla Espartaco –particularmente Diz y Mollari–.

14 En los murales de 9 de Julio, Parque Chacabuco y Huemul, tanto Sánchez como Carpani llevaron adelante bocetos propios.

15 Carpani registra sus murales de este primer período por el nombre de quien realizó el encargo.

16 La elección del trabajo en la zafra como tema podría estar inspirado en los poemas de Luis Franco, fuente de recurrente consulta por parte de Carpani.

17 Carpani en el mural del Sindicato de la Sanidad va a representar a una enfermera, posiblemente por el rubro del sindicato que hacía el pedido, pero no podemos negar que el hombre en ese mural manipula tubos de ensayo y hace ciencia, y la mujer asiste al trabajador enfermo. Concepción clásica en la tradición representativa de la sanidad.

18 Cf. Gené, Marcela, *Un mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

19 Comparar estos primeros trabajos de Carpani con los de Siqueiros: *Cuauhtémoc contra el mito* de 1944, *Por una seguridad completa para todos los mexicanos* de 1952 y *La marcha de la humanidad*.

20 Existen diferentes testimonios de Carpani en los que relata su trabajo como pintor de interiores. Juan Harb en la entrevista que le realizó el equipo del "Archivo Carpani" (IIPC/TAREA), relataba que había conocido a Carpani y a Sánchez mientras éstos blanqueaban las paredes de las Galerías Van Riel a cambio de un lugar para exponer.

21 Cf. Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín–Instituto de Altos Estudios Sociales, 2009 (tesis de maestría).

22 Longoni, Ana, "El legado del muralismo en disputa", en *Vanguardia y Revolución*, op.cit.

23 "Por un arte nacional" en *El Machete*, año 1, n° 1, Zárate, 20 de octubre

de 1958.

24 "Por un Arte revolucionario", en Cippolini, Rafael, *Manifestos argentinos. Políticas de los visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 288.

25 Siqueiros, David Alfaro, "Un llamamiento a los plásticos argentinos" en *Crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933.

26 Rosembuj, T., "El grupo Espartaco hace punta: pintores para los sindicatos" en *Compañero*, n° 8, julio de 1963, p. 7.

27 Cf. *Ibid.*, p. 113.

28 Pascual Di Bianco que había ingresado un año antes por intermedio de Carpani, se retira con éste del grupo.

29 *Idem.*

30 Cf. Amigo, Roberto, *La Hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2014.

31 *Idem.*

32 Cf. Soneira, Ignacio, *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2018. (Tesis de doctorado, inédita).

33 Cf. *Guía patrimonio mural de Buenos Aires*, Buenos Aires, GobBsAs, 2005.

34 Para este tema ver: Rochfort, Desmond, *Pintura Mural Mexicana*, México, Editorial Limusa, 1993.

35 Entre otros: Belej, Cecilia, "Ejercicio Plástico" en Rodríguez Prampolini, Ida (Dir.), *Catálogo Razonado del Muralismo Mexicano (1920-1940)*, Tomo III, México, Universidad Veracruzana, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 131-135; Dolinko, Silvia, "Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo", en *Anuario del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural TAREA-UNSAM*, Buenos Aires, 2015, pp. 249-259.

36 Compuesto por Siqueiros, Berni, Castagnino, Spilimbergo y el uruguayo Enrique Lázaro.

37 Existirán también otras iniciativas desatadas por la llegada de Siqueiros al país. Cf. Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", en *Actas II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, CEDINCI, 2002.

38 Cf. Belej, Cecilia, "Relaciones entre el muralismo argentino y el arte mural italiano en el período de entreguerras", en *Actas de VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p.1-2.

39 Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, op.cit., p. 41.

40 Ver para este tema: Belej, Cecilia, "Relaciones entre el muralismo argentino y el arte mural italiano en el período de entreguerras", op.cit., y Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de Cultura, 2000.

41 Para profundizar este tema ver: Rojas, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

42 En 1939 Berni y Spilimbergo habían realizado murales para el pabellón Argentino de la Feria Internacional de Nueva York, dedicada a Agricultura y Ganadería.

43 Entre otros, los murales de la Galería San José de Flores y el de la Sociedad Hebraica Argentina.

44 En ese sentido, resulta curioso que pese a la identificación con las ideas de izquierda y con el modelo revolucionario de Siqueiros, el Taller de Arte Mural en su único encargo como grupo, se limitó a representar escenas en las cuales el tema transitaba, casi sin posicionamientos ideológicos explícitos, la relación entre el hombre y la naturaleza.

45 En el grupo se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco, Dante Ortolani, Alfredo Montero y María Mercedes Rodríguez. Cfr: Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

46 Para esto ver: Belej, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, *op.cit.*, p. 41.

47 Cf, Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

48 Cf. *Idem.*

49 Quien realizó más de 30 murales en el país.

50 Cf. Spinetto, Horacio, "Los murales. Consideraciones iniciales", en *Guía patrimonio mural de Buenos Aires*, Buenos Aires, GobBsAs, 2005.

51 Carpani, Ricardo, *La Política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, p. 61.

52 Raimundo, Marcelo, "Una historia local del plan de lucha de la CGT (1963-1965)", en *Actas XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009, p. 2.

53 Comparando las fechas consignadas en la cronología publicada al final del libro *Carpani* realizado por el artista en 1993 (Ollero & Ramos Editores), las fechas con las que referencia sus trabajos cronológicamente en los biblioratos de sus obras hallados en el archivo del artista y diversas entrevistas brindadas entre 1968 y 1997, nos encontramos con que Carpani ubica en distintas fechas la realización de esos murales, datando con diferencia de un año e incluso dos a los murales de este período. Tomamos para este capítulo las referencias consignadas en los biblioratos que guardan un orden riguroso de pinturas, dibujos, murales y afiches año a año, cotejadas con la aparición de los murales en algunos medios gráficos. Existe de todos modos un margen de imprecisión en el registro.

54 Entrevista realizada a Ricardo Carpani en 1992. Ver Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, p. 436.

55 Entrevista a Juan Harb realizada en 2016 por el equipo de investigación del "Archivo Ricardo Carpani". Coordinación: Silvia Dolinko, Nora Altrudi e Isabel Plante.

56 "Round the Galleries forty years on" en *The Buenos Aires Herald*, 8 de Octubre de 1962.

57 Entrevista televisiva a Ricardo Carpani y León Ferrari realizada por Julio Bárbaro en *El hombre y la idea*, Buenos Aires, 1993.

58 *Revolución*, Buenos Aires, 15 de julio de 1961.

59 Para esto nuestro artículo "Basta. La persistencia de una imagen" en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n° 10, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, primer semestre de 2017.

60 Cf. Carpani, Ricardo, *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961, p. 27.

61 Cuesta de Bedoya, Susana, "El regreso de Carpani. Sobre exilio, arte y militancia" en *La actualidad en el arte*, año VIII, n° 40, julio de 1984, p. 20.

62 Hernández Arregui, Juan José, "R. Carpani y P. Di Bianco: los grandes muralistas argentinos", en *Compañero*, n° 21, noviembre de 1963, p. 7.

63 Longoni, Ana, "El legado del muralismo en disputa", en *Vanguardia y Revolución*, *op.cit.*

64 *Idem.*

65 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. Cf. García Canclini, Néstor, *Arte popular y Sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1978.

66 Carpani utilizaba pinturas al aceite de producción industrial y en etapas posteriores utilizará acrílicos artísticos. Si bien no trabajaba al fresco o con materiales propios del campo de la pintura tradiciones, tampoco podemos sostener una exploración en el territorio de la industria que sí caracterizaría a Siqueiros, por ejemplo, en sus murales realizados en los Estados Unidos para la década del treinta.

67 Siqueiros, David Alfaro, "El camino contrarevolucionario de Rivera", en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 119-120.

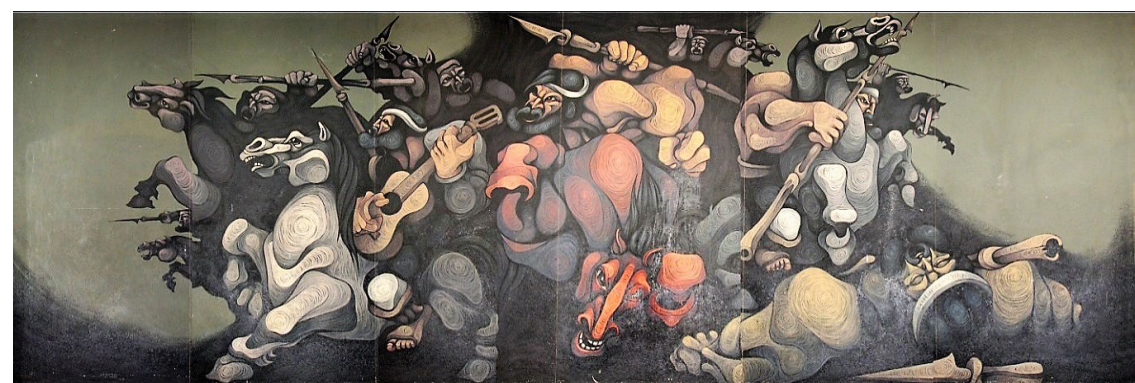
68 Berni, Antonio, "Siqueiros y el arte de masas", en *Nueva Revista*, Buenos Aires, 1935, p. 14.

69 Para este tema ver: Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos" en *Actas II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, *ob.cit.* También: Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

70 Cf. Belej, Cecilia, "Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo", *op.cit.*

71 Rossi, Cristina, "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos", *op.cit.*

72 Rabossi, Cristina y Rossi, Cristina, *Los muralistas en las Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.



Ricardo Carpani (Fig. 12)
Mural Sindicato de la Dirección General Impositiva (DGI), 1967, óleo sobre paneles de hardboard, s/m. [fotografía Demian Ventura]