

**Vanguardia y tradición en el arte político de la década del sesenta. Observaciones acerca de una cita de Ricardo Carpani a *La civilización occidental y cristiana* de León Ferrari**

**Vanguard and tradition in the political art of the sixties. Observations about a quote by Ricardo Carpani to *The Western and Christian Civilization* of León Ferrari**

Ignacio Soneira<sup>1</sup>

**Resumen**

En el presente artículo nos proponemos reflexionar sobre un afiche realizado por el artista plástico Ricardo Carpani en 1968, que es el resultado de una cita explícita a la emblemática obra *La civilización occidental y cristiana*, realizada por León Ferrari tres años antes. El hecho de que haya sido un afiche, modalidad utilizada por distintos grupos y artistas para llevar adelante una práctica política desde el arte a finales de la década del sesenta, expresa un vínculo efectivo entre la obra de uno de los artistas figurativos más relevantes del período y la vanguardia experimental en pleno contexto de radicalización política del campo artístico. Al unísono, la cita nos restituye ante la pregunta por el público de una y otra obra, su circulación, decodificación y potencial eficacia.

**Palabras clave:** Ricardo Carpani; León Ferrari; arte político; América Latina; afiche.

**Abstract**

In this article we propose to reflect on a poster made by the plastic artist Ricardo Carpani in 1968, which is the result of an explicit appointment to the emblematic work *The Western Civilization and Christina*, made by León Ferrari three years before. The fact that it was a poster, a modality used by different groups and artists to carry out a political art at the end of the sixties, expresses an effective link between one of the most relevant figurative artists of the period and the experimental vanguard in full context of political radicalization of the artistic field. In unison, the quotation restores us to the question by the public of one and another work, its circulation, decoding and potential effectiveness.

**Keywords:** Ricardo Carpani; León Ferrari; political art; Latin America; poster.

---

<sup>1</sup> Es Doctor en Filosofía y Letras, con especialidad en Estética y Filosofía del Arte. Actualmente trabaja en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en el Instituto de Investigación Gino Germani.

## Introducción

El artista argentino Luis Felipe Noé en una entrevista realizada en el año 2016<sup>2</sup> se lamentaba de no haber tomado una fotografía de un evento en el cual Ricardo Carpani, León Ferrari y él colgaban la obra emblemática de éste último *La civilización occidental y cristiana* (1965) en el hall de su casa, promediando la década del ochenta.<sup>3</sup> Ferrari la había recuperado a su regreso del exilio y Noé le había ofrecido su casa para guardarla. La fotografía nunca tomada de los amigos entre escaleras y sogas con la enorme obra en manos, expresa un vínculo entre tres de los referentes del arte argentino de la segunda mitad del siglo XX y, a la vez, entre al menos tres estilos de hacer arte con la política desarrollados durante la llamada “década larga”.<sup>4</sup> Este vínculo entre arte y política, se expresa en el período bajo el binomio vanguardia-revolución (Longoni 2014: 12) que cada uno de ellos asumió a su manera. Pero, ¿qué implicó pertenecer a la “vanguardia” a comienzos de los años sesentas? ¿Qué pasó a significar eso cuando el arte se imbricó entrañablemente con la política finalizando la década? La abundante bibliografía sobre el período ha tendido a estudiar el proceso de radicalización política de la llamada vanguardia experimental que, en las artes visuales, se desarrolló de forma virulenta bajo la promoción

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada al pintor por integrantes del equipo del “Archivo Carpani” (IIPC/TAREA) en el año 2016 en el marco del proyecto PICyT “Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación en investigación del Archivo Ricardo Carpani” (2015-2018).

<sup>3</sup> “Cuando León vuelve de su exilio en Brasil va a buscar la obra que estaba en un depósito. Encuentra que al Cristo se le había roto un brazo. Entonces compra en una santería otro brazo y lo arma. Él quería tenerlo colgado, no sabía dónde, para que no se le vuelva a romper. Mi casa es muy especial tiene un hall de 10 pisos, muy alto, y entonces me pide colgarlo ahí. Entonces lo colgamos nosotros. León, Ricardo y Yo. Y yo como un estúpido no saqué fotografía nunca ni de la obra colgada en mi casa ni de nosotros tres colgando esa foto. ...es la fotografía que más lamento no tener”. Entrevista realizada a Luis Felipe Noé por el equipo del “Archivo Carpani” en 2016.

<sup>4</sup> Frederic Jameson se remite a esta idea para caracterizar el 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 (Jameson 1997).

institucional de Romero Brest al frente del Instituto Di Tella. De todos modos, existieron otros artistas que no participaron de este movimiento y que sin embargo se autopercebieron de vanguardia como Edgardo Vigo, Carlos Alonso, los integrantes del grupo Espartaco y el propio Ricardo Carpani, por nombrar algunos ejemplos. Incluso, en los momentos en los que la vanguardia se fusionó con la política, los artistas que venían llevando adelante tareas militantes con su práctica desde al menos una década antes, entendieron que su actividad entonces era necesariamente de vanguardia. Ricardo Carpani fue uno de ellos, quizás el más visible.

Ricardo Carpani fue uno de los protagonistas de la escena plástica argentina de la segunda mitad del siglo XX, por haber sido el autor de un conjunto de imágenes inconfundibles que tuvieron una profusa circulación bajo la forma de murales, cartelones, afiches e ilustraciones gráficas en el campo de la militancia política y sindical desde comienzos de la década del sesenta, y que continúan siendo utilizadas y resignificadas en la actualidad, manteniendo una vigencia y difusión insospechada para un artista plástico (Soneira 2017). Toda esa producción se sumó a una constante labor ensayística y a una activa participación política en circuitos pertenecientes a la Izquierda Nacional y el Peronismo revolucionario, desde las filas de la CGT de los Argentinos, algunos sindicatos de base como la Federación Gráfica Bonaerense o el Sindicato de Sanidad, desde distintas agrupaciones de intelectuales o emprendimientos editoriales diversos, que lo ubicaron como uno de los emblemas del artista militante en el país y le dieron incluso cierto reconocimiento en el exterior.

Mantuvo una relación polémica con las vanguardias “estéticas” –como solía llamarlas– desde finales de la década del cincuenta que explicitó en artículos y entrevistas,

pero no por ello evitó considerarse asimismo de vanguardia, respondiendo a sus detractores que lo acusaban de tener una imagen panfletaria y tradicional, asumiendo así que tanto la vanguardia como el arte son conceptos en disputa.

Nos proponemos en el presente artículo reflexionar sobre un afiche realizado por Ricardo Carpani en 1968, que es el resultado de una cita explícita a la obra *La civilización occidental y cristiana*, realizada por León Ferrari tres años antes. El hecho de que haya sido un afiche, modalidad utilizada por distintos grupos y artistas para llevar adelante una práctica política desde el arte a finales de la década del sesenta, expresa un vínculo efectivo entre la obra de uno de los artistas figurativos más relevantes del período, ligados a la tradición del muralismo mexicano, y la vanguardia experimental. Al unísono, la cita nos restituye ante la pregunta por el público de una y otra obra, su circulación, decodificación y potencial eficacia. Todas variables que cristalizan las búsquedas e imaginarios del período, que persisten pese al paso del tiempo.

### **El artista en sus definiciones**

Carpani expresa repetidas veces la pretensión de ser considerado vanguardia en oposición al movimiento calificado bajo ese nombre desde fines de la década del sesenta. En esa clave, en la entrevista realizada por Ana Longoni y Mariano Mestman en el año 1992, sostenía:

En aquella época se me acusaba de que lo que hacía no era arte sino panfletarismo político, se me acusaba de ser formalmente “retrógrado”. Yo no tenía, nunca tuve, nada que ver con las llamadas “vanguardias estéticas” de moda, y, sin embargo, si observan la imagen de los primeros afiches –para no hablar de los cuadros– no puede decirse que se tratara de una imagen convencional: por el tipo de

distorsiones y exageraciones expresivas que empleaba, era más vanguardia lo mío que la copia despersonalizada de las últimas modas o el academicismo abstracto que impulsaba la elite dominante (Mestman y Longoni 2008: 437).

Con esta afirmación –y otras declaraciones del período– Carpani calificaba desde el expresionismo abstracto a la vanguardia experimental como copias despersonalizadas impulsadas por la elite dominante. Una idea recurrente en semanarios de extracción peronista de mediados de la década del sesenta como *Compañero* y en correspondencia con los debates de la época publicados en revistas como *Cuadernos de cultura*, órgano cultural del Partido Comunista Argentino, en los que se caracterizaba a la vanguardia como “moda extranjerizante o ejercicio lúdico y superficial” (Longoni 2014: 25). Esta denuncia se justificaba en la existencia de un orquestado plan de intercambio entre Argentina y los Estados Unidos, comenzado algunos años antes. La llegada de exposiciones extranjeras y la cada vez más frecuente participación de artistas argentinos en certámenes internacionales, becas y estímulos desde comienzos de los años sesentas, evidenciaba por un lado la pretensión por parte de las autoridades políticas nacionales de internacionalizar el arte, pero por otro, dejaba al descubierto un proyecto propagandístico orientado a contrarrestar la politización de intelectuales y artistas del continente (Giunta 2008: 202). Estas políticas culturales fueron apoyadas en el campo artístico local por figuras como Rafael Squirru, director en ese entonces del Ministerio de Cultura de Relaciones exteriores, y José Gómez Sicre, jefe de la división de artes visuales de la OEA.

Carpani declaraba esto en distintos artículos como el de 1964, “Privatizar la cultura”, escrito en el que acusa a la revista *Sur* y al suplemento cultural de *La Nación* pero

fundamentalmente a Romero Brest<sup>5</sup> y al instituto Di Tella, de ser “agentes del imperialismo norteamericano” (Carpani 1964: 7). Estos promovían, según el artista, la infiltración de políticas culturales que se enmarcaban en una estrategia de dominación de los Estados Unidos para con Argentina, con la intención de frenar los procesos revolucionarios en ciernes.

Por otro lado, el extracto de la entrevista de Carpani que citamos anteriormente, deja entrever que aquello que definiría el hecho de pertenecer a una vanguardia estaría dado en su caso por el uso de ciertas distorsiones expresivas aplicadas a un planteo de tipo figurativo. Es decir, una clase de producción que exprese una reflexión formal pictórica que no sea ni un naturalismo académico ni una construcción abstracta formalista, tampoco una “moda despersonalizada” como calificaba a las experiencias informalistas. Con esta posición, el pintor no se alejaba de las líneas fundamentales que inician el programa del Movimiento Espartaco hacia 1959,<sup>6</sup> las cuales proponían una distancia de las corrientes abstractas, por considerarlas expresión de una burguesía en decadencia, a la vez que una diferencia taxativa del realismo socialista que se mostraba como la doctrina oficial del Partido Comunista, promovida por Stalin. No obstante, Espartaco consideraba imprescindible aprovechar “los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial”,<sup>7</sup> que podrían ser potencialmente apropiados en

---

<sup>5</sup> Carpani acusa a Brest en ese trabajo de ser básicamente “un figurón de la oligarquía” (Carpani 1964: 7).

<sup>6</sup> Grupo de pintores que había formado un año antes junto a Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Esperilio Bute y Carlos Sessano, que tendría distintas formaciones hasta 1968, año en el que se desintegra.

<sup>7</sup> Manifiesto del Movimiento Espartaco “Por un arte revolucionario” (Cippolini 2004: 287).

favor de un arte nacional/latinoamericano y revolucionario. Es decir, logros formales, readaptados a los temas locales.<sup>8</sup>

El hecho de suponer que la distorsión y la originalidad estilística podía ser un elemento renovador o “vanguardista”, como afirma en la entrevista, resulta anacrónico para el momento en el que lo plantea (los años noventa) y para el período en el que lo implementa (la década del sesenta). En todo caso, se asemeja a un argumento de tipo modernista, que se inscribe en discusiones comenzadas en décadas anteriores, que oponían el realismo a la abstracción o el contenido a la forma.<sup>9</sup> Los años sesentas constituyen el laboratorio experimental del arte en la Argentina, en el cual gran parte de sus concepciones tradicionales se ponen en crisis y se actualizan los límites conceptuales de los debates.

Ana Longoni sostiene que para abordar los distintos usos de la vanguardia en el arte argentino de la década del sesenta puede resultar útil distinguir la categoría teórica de los empleos que hacen los artistas para caracterizar su posición o construir su identidad en cada época (2014: 23). Para superar las limitaciones de teorías como la de Peter Bürger (2010), la autora propone atender a la distinción entre experimentalismo y vanguardia, en la cual el experimentalismo actuaría de forma innovadora dentro de los límites del arte y la vanguardia, contra las instituciones, las convenciones y la idea misma de arte (Longoni 2014: 24). Es en ese sentido que se ha calificado al espacio de artistas coordinado por Romero Brest como “vanguardia experimental”, dado que más allá de su claro sesgo experimental en el lenguaje, terminó yendo contra las mismas instituciones que lo alentaban o promovían. A la vez, es comprensible que artistas como Ricardo Carpani,

---

<sup>8</sup> Un ejemplo emblemático que sirvió de soporte a la producción de muchos artistas figurativos latinoamericanos fue la figura de Pablo Picasso, quien en obras como *Guernica*, consolidó una alianza entre logros formales de la representación y la política, que sirvió de inspiración en la región y resulta observable en las producciones de O. Guayasamín o C. Portinari (Cf. Giunta 2009).

<sup>9</sup> Cf. Para esto Lucena 2012: 121-133.

fuertemente identificado con la tradición representativa de las artes visuales pero también con la política, considerara que ser parte de la vanguardia artística requería formar parte de la vanguardia política necesariamente.

En esa línea, en una entrevista publicada en el diario *La Capital* en el año 1992 Carpani proponía otro argumento por el cual entendía que su producción debía ser calificada de vanguardia:

Y yo ahí planteé, a partir de que un crítico me definió un pintor tradicionalista, que no me ofendía en absoluto el término, siempre y cuando lo considerara dentro de la tradición artística mundial, de nuestro país y de nuestro continente; pero también señalé que por la evolución que tuvieron todas las corrientes estéticas en los años 60 y la culminación a fin de esa década, nosotros fuimos la avanzada de vanguardia, porque fuimos los primeros en postular un arte político, un arte directamente enraizado en las luchas concretas de los trabajadores (...) Lo curioso es que todas estas tendencias que surgieron en ese momento (que se pusieron de moda), e incluso el Instituto Di Tella donde se definía lo que debía llamarse arte de vanguardia (me refiero al señor Romero Brest) terminaron haciendo arte político; llegando a experiencias como *Tucumán Arde*. Entonces yo le preguntaba al crítico quién fue la vanguardia, si al final terminaron haciendo lo que hacíamos nosotros diez años antes (Giudici 2002: 188).

El criterio de demarcación vanguardista reside en el testimonio del artista en la incursión del arte en la política, entendida ésta como la incorporación a los espacios gremiales o a la acción directa. En rigor, la relación inespecífica entre vanguardia y revolución resultará de un cruce más pretendido que efectivo entre diversos artistas

pertenecientes a distintas tradiciones y espacios y a un conjunto de experiencias no siempre coordinadas, suscitadas en la efervescencia sesentista.

Luis Felipe Noé definía en 1972 que “la vanguardia es la revolución”, estableciendo una correspondencia entre vanguardia artística y política para comienzos de la década del setenta que se venía gestando al menos unos años antes, en una suerte de proceso en el cual la vanguardia pasó de concebirse como revolucionaria, en tanto ponía en discusión algunas formas de la institucionalidad del arte, a comprenderse como “fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido” (Longoni 2014: 46). En efecto, los artistas nucleados en torno al Di Tella pasan a partir *del Itinerario de '68* a pensar el lenguaje experimental del arte no en función de su capacidad para erosionar las instituciones del arte sino en función de su eficacia político-comunicativa y bajo una intención de intervenir de manera expresa en la realidad social del momento. En esa línea, Juan Pablo Renzi recordaba que en las discusiones que se dieron en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia realizado en Rosario en 1968, varios de los presentes se opusieron a la posición de León Ferrari que sostenía que lo más importante en la conformación de una vanguardia era la cuestión política y por eso proponía la incorporación de artistas como Carlos Alonso y Ricardo Carpani, con amplia trayectoria en ese terreno. Recordaba Renzi al respecto:

Nosotros nos opusimos mucho, porque considerábamos que esa manera de manifestar la política o el arte, al estilo del Partido Comunista, no era una propuesta. Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una

nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria (Fantoni, 1998: 59).

Por su lado, León Ferrari recordaba tardíamente sobre ese momento, diferenciándose de Renzi:

[Carpani] es la figura más destacada en arte político en nuestro país y el más consecuente. Lo de Ricardo fue muy importante. No sólo llegaba por lo que son sus imágenes, sino porque estaban donde debían estar, en los afiches, en la calle, en los sindicatos, en las revistas y publicaciones políticas. Él era atacado por el grupo Di Tella, que lo acusaba de hacer pintura académica. Carpani tenía también su batería de críticas contra aquel grupo. Yo respeto a ambas partes, no por ser ecléctico: me interesaba la forma en cómo él vinculaba su actividad política con su pintura, con sus escritos, con su militancia. Y me interesaba el clima de efervescencia que Romero Brest había generado en el Instituto (Longoni y Mestman 2008: 341).

Ambos testimonios expresan las discusiones vigentes al momento de concebir la praxis política desde el arte en períodos de radicalización del campo artístico argentino, fundamentalmente luego del golpe militar liderado por Juan Carlos Onganía en 1966, que llevó adelante la persecución de artistas e intelectuales durante su mandato y que aceleró la toma de posición de una parcialidad del campo artístico frente al contexto. Por un lado, la pretendida intención de acercar ideas revolucionarias/políticas a partir de un lenguaje experimental, sin mediaciones representativas ni convenciones artísticas definidas, a un

público no versado necesariamente en el código artístico del caso. Por otro, la continuidad de una práctica en la que el arte podía interpretarse como un medio para la transmisión de ideas políticas y en la que el código podía resultar tradicional en términos estéticos, ligado por ciertas similitudes morfológicas a los aparatos de propagandas de los grandes totalitarismos del siglo XX pero con una eficacia comunicativa de larga trayectoria. De un lado la tradición, del otro la vanguardia bajo un mismo interés: intervenir en la escena política.

A finales de la década del sesenta parte del campo artístico se encuentra, a raíz de la radicalización de parte de sus integrantes, en un escenario común, de intercambios, intereses, acuerdos y agrupaciones, más allá de las diferencias estéticas e ideológicas que venían manteniendo. En ese entonces el movimiento antiinstitucional no tiene tanto que ver con el rechazo a ciertos espacios de promoción de las artes, sino con la política. Las diferentes acciones colectivas impulsadas desde la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos a partir de 1968, la participación variopinta de artistas de diversas procedencias en la CGT de los Argentinos o incluso la concurrencia a los encuentros de artistas plásticos de Chile y Cuba a comienzos de la década del setenta,<sup>10</sup> demuestran que el interés político por la acción directa cuestiona de forma secundaria las estrategias de legitimación y hegemonía del ecosistema artístico argentino, situación que resulta en un acercamiento y reagrupación de los artistas de vanguardia, abstractos, figurativos, peronistas, trotskistas o comunistas, en espacios comunes.<sup>11</sup> Es desde ese lugar que Carpani sostenía que la llamada vanguardia

---

<sup>10</sup> Nos referimos a los realizados en Cuba y Chile entre 1971 y 1973.

<sup>11</sup> Andrea Giunta sostiene que la unión entre vanguardia estética y vanguardia política a finales de la década del sesenta, no obedeció a una circunstancia única proveniente del campo de la política sino también “a los sucesivos quiebres y reposicionamientos que respondieron a coyunturas de la política nacional e internacional y a condiciones inherentes a la constitución del campo, a su grado de institucionalización” y a los debates estéticos (Giunta 2008: 263).

estética terminó haciendo lo que hacía él, entre otros, diez años antes.<sup>12</sup> Efectivamente, más allá de que los niveles de experimentación plástico formal de la obra de Carpani puedan resultar cuestionables e incluso asimilables en parte a la iconografía del realismo socialista (Bute Sánchez de Hoyos, 2013), la efectiva inserción de su práctica artística en el campo de la militancia y su vasta recepción en circuitos obreros y masivos –teniendo en cuenta que ese era uno de los objetivos centrales de los grupos de vanguardia en este momento (García Canclini, 1973)– resultan innegables, atendiendo fundamentalmente a la circulación y a la supervivencia actual de su imagen en circuitos gremiales y militantes.

### **El giro gráfico y *La civilización Occidental y Cristiana***

En el territorio definido por los encuentros, cruces y tensiones entre artistas de distintas extracciones estéticas e ideológicas que acabamos de delinear anteriormente, se puede analizar la cita a la obra de León Ferrari *La Civilización Occidental y Cristiana* llevada adelante por Carpani hacia 1969<sup>13</sup> (Fig. 2). Este trabajo de Ferrari, que consistía en un Cristo de santería crucificado en la maqueta a escala de un avión bombardero del ejército norteamericano, fue considerado polémico en su momento hasta para los propios promotores de la vanguardia argentina. Su imponente tamaño, su carácter explícito de denuncia a la guerra de Vietnam y la asociación de la misma con el culto cristianismo,

---

<sup>12</sup> La revista *Panorama* en su número del 5 de octubre de 1972, publicaba un artículo llamado “¿Muerte o resurrección de la pintura?”. Allí se publicaba una entrevista a Ricardo Carpani en la que afirmaba: “los mejores y más sinceros artistas de vanguardia que vivieron la crisis del vanguardismo, cayendo en un primer momento en posiciones nihilistas frente al arte [...] simplemente se van integrando a la lucha revolucionaria” “¿Muerte o resurrección de la pintura?” (*Panorama*, 5 de octubre de 1972: 50).

<sup>13</sup> Existen varias versiones del mismo trabajo, como solía hacer Carpani. Al menos una pintura, una tinta a pluma, un dibujo en lápiz. Cf. “Archivo Ricardo Carpani”. UNSAM/ TAREA, coord. Isabel Plante, Silvia Dolinko y Nora Altrudi.

resultaba impactante aún para el receptivo circuito artístico local.<sup>14</sup> Por ello la obra no llegó a ser expuesta al público y sólo quedó su fotografía registrada en el catálogo (*Idem*). La pieza, hoy consagrada, constituye un mojón de las relaciones entre vanguardia y política, al denunciar la guerra por medio de un objeto que *presenta* un concepto de alta densidad con un nivel sensible de síntesis.



Fig. 1. León Ferrari. *La civilización occidental y cristiana*. 1965. Yeso y plástico esmaltado. 200 x 120 x 50 cm.

---

<sup>14</sup> Romero Brest le pide que retire el envío al salón del Instituto Di Tella por lo conflictiva que resultaba para “la sensibilidad religiosa del personal del instituto” (Giunta 2008).

Tres años después de este episodio, Carpani elige representar en un afiche la misma idea de Ferrari, adaptando las figuras del Cristo y del avión a su estilo característico, acompañando la imagen del título de la obra, consignado por medio de una tipografía similar a la utilizada por éste en sus cartelones políticos del período. Según la nota publicada en el periódico alemán *Die Zeit*,<sup>15</sup> Carpani expone este trabajo en el país europeo (“*Die Abendländische Zivilisation*”), llamando la atención del público.

Si bien existen diversas versiones de la imagen –una de ellas publicada como ilustración a plumín en la contratapa de la revista del Sindicato de la Dirección General Impositiva en 1971–, elegimos poner la realizada a la manera de un afiche, en el que el nombre de la obra se encuentra integrando al diseño,<sup>16</sup> en clara sintonía con los cartelones y replicando la estética de los afiches comerciales del período.

---

<sup>15</sup> “Revolutionäre Bilderbögen”, *Die Zeit*, n° 254, 31 de octubre de 1969.

<sup>16</sup> Jaime Vindel Gamonal va a sostener que es “difícil entender el fenómeno de radicalización de la escena artística argentina en el arco temporal que se extiende desde finales de los años cincuenta a principios de la década del setenta sin acudir al itinerario intelectual de dos artistas como Ricardo Carpani y León Ferrari” (Vindel Gamonal 2012).



Fig 2. Ricardo Carpani. *La civilización occidental y cristiana*. 1968. 70 x 50 cm, técnica mixta sobre papel.

Archivo Carpani (IIPC/TAREA).

La adaptación pictórica traduce el naturalismo de la imagen de mampostería comprada en una santería, al estilo figurativo de Carpani y al dispositivo comunicativo del afiche, en el que imagen y palabra se asocian visualmente. Pese a que el contenido es el mismo en uno y otro caso y ambas obras denuncian el mismo evento político de trascendencia mundial, la obra de Ferrari se inscribe en la crítica a la idea de representación

o imagen artística, propia del clima experimental de las vanguardias locales. En esa clave, la obra de Ferrari resulta de un ensamble de objetos, que sorprende e interpela por estar compuesto en parte por uno devocional, que alude de forma polémica al culto cristiano. En el caso del afiche de Carpani, las convenciones instituidas en torno a la imagen representada y el hecho de que ya existieran para el momento otras pinturas que incorporaran iconografía religiosa para llevar adelante una crítica social o política, resulta al menos en apariencia, menos impactante. De todos modos, la realización de afiches efímeros que integraban imagen y palabra con fines políticos y en los que había una manifiesta cercanía con la publicidad comercial, resulta un *topos* del período y constituye una de las posibles convenciones o acuerdos que surgen de los espacios compartidos por los artistas que se habían volcado decididamente a la acción directa. Es decir, utilizar algunas de las herramientas comunicativas de la publicidad comercial a los fines de la divulgación de un contenido político, circuló con fuerza en la difusión de experiencias contrainformativas como *Tucumán Arde*, en acciones colectivas como *Malvenido Rockefeller*, en exposiciones de afiches de Luis Felipe Noé como *El arte de América Latina es la revolución*, e incluso utilizado en artistas inicialmente muy críticos del panfletarismo político como Juan Pablo Renzi, quien realizaba afiches como el enviado a la exposición de 1973 *Amerique Latine en lutte*. Esta fue de hecho una de las estrategias comunicativas comunes acordadas por los artistas participantes tanto en el I Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur realizado en Chile en 1972 como en los Encuentros de Plástica Latinoamericana realizados en La Habana en 1972 y 1973.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. *Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur*, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Mayo de 1972 y “Conclusiones y acuerdos del II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Gramma*, 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.

Carpani al menos a partir de 1966, confecciona una serie de cartelones en témperas sobre papel madera de grandes dimensiones, que eran emplazados como escenografías de actos políticos y sindicales.<sup>18</sup> Los mismos combinaban imágenes con consignas de coyuntura.<sup>19</sup> La premura en su realización con materiales de bajo costo y durabilidad, y el carácter efímero de los eventos destinatarios de los mismos, se conecta, por un lado, con el muralismo militante como el que realizaban desde 1964 las brigadas muralistas chilenas y, por otro, con experiencias de vanguardia que ponían el acento en la acción estético-política y no tanto en la obra, pensada en términos tradicionales como un objeto perdurable. Su participación en los encuentros de Chile y La Habana lo convocan a continuar con esta práctica, incorporando incluso el uso de fotografías solarizadas y realizando encuentros con militantes barriales denominados “Talleres de militancia plástica” en los que enseñaba a realizar afiches, murales y banderas a través de amplificación de imágenes fotográficas por medio de cuadrículas (Soneira 2019).

Este uso del afiche efímero, incluso de la impresión gráfica en *offset*, fue utilizado de manera recurrente por diferentes artistas durante el período como Juan Carlos Romero, Julio Le Parc, Alfredo Saavedra, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby y los citados Juan Pablo Renzi y Luis Felipe Noé, entre otros.

---

<sup>18</sup> Existe un antecedente anterior en la realización de cartelones en la producción plástica de Ricardo Carpani y tiene que ver con aquél elaborado en 1964 para el lanzamiento de la agrupación C.O.N.D.O.R, que consistía en un Felipe Varela de gran tamaño que fue emplazado en Plaza Francia el 8 de junio de 1964, y removido por la policía a las pocas horas. Cfr. “cartelones”, *Clarín*, 9 de junio de 1964: 32.

<sup>19</sup> Entre las más reseñadas encontramos: “Felipe Varela. Por la unidad revolucionaria de América Latina”, “Por un nuevo 17 de octubre Socialista, revolucionario y Nacional”, “Retrato de Ernesto Che Guevara”, “Homenaje a los compañeros revolucionarios presos”, “Hacia la liberación de los argentinos junto al tercer mundo”, “Sólo el pueblo salvará al pueblo”, “Contra la violencia de los opresores-la violencia de los oprimidos”, “Córdoba 1969-1971- por un argentinazo definitivo”.

## **El público**

Ambas obras, la de León Ferrari y la de Ricardo Carpani, tienen el mismo nombre y, como vimos, denuncian la misma problemática a partir de la asociación entre dos elementos en apariencia divergentes: el Cristo crucificado en un avión militar norteamericano en el contexto de la guerra de Vietnam. Pero uno y otro apelan a modalidades y soportes distintos: la obra de Ferrari es una instalación, pensada originalmente para una sala de obras de vanguardia, destinada a un público versado e interesado en este tipo de prácticas. La de Carpani es un afiche, confeccionado para un público masivo (Soneira 2018: 342), que utiliza el recurso del dibujo convencional (adaptado a su estilo) en franco diálogo con la palabra escrita. No hemos podido encontrar datos sobre el destino original del trabajo de Carpani, sólo que fue expuesto en una galería alemana en octubre de 1969 y que fue reutilizado como ilustración para la revista del sindicato de la DGI, como hemos mencionado anteriormente. Si bien Carpani expone repetidas veces sus cartelones y afiches en locales militantes y gremiales locales y en galerías del exterior, por lo general los mismos eran trabajos que habían sido realizados inicialmente con otro objetivo, como acciones artístico-políticas, encargos gremiales o actividades de realización colectiva.

De todos modos, la cuestión de la recepción de las obras se inscribe medularmente en las reflexiones y discusiones de los artistas de vanguardia desde comienzos de la década del sesenta (Cf. García Canclini 1973). Como sostenía Renzi en la entrevista que reconstruimos, la búsqueda comunicativa, muchas veces emplazada en el espacio público, no renunciaba a la exploración material y formal, y a la revisión de las convenciones instituidas.

Por su parte, Carpani rechazaba desde sus primeros escritos el lenguaje experimental de la vanguardia porque entendía que respondía a un gusto de *élite*, distante del código accesible de los obreros que eran quienes, en definitiva, protagonizarían un proceso revolucionario. Por eso sostenía en una carta dirigida al intelectual Juan José Hernández Arregui:

En los sectores populares más culturalizados (sectores cultos de la pequeña burguesía) predomina el “gusto de vanguardia”, y en las capas populares más alejadas de los bienes culturales, se mantiene, por inercia y carencia de posibilidades de renovación, el concepto “tradicionalista”.<sup>20</sup>

Esta elección respondía a su recepción temprana de las posiciones que mantuvieron los referentes del muralismo mexicano décadas antes y a los ecos relativos a la implementación del realismo socialista en Europa. ¿Es posible llevar adelante un arte que sea un motorizador de los procesos revolucionarios que no parta de las convenciones artísticas y del código cultural de los sectores populares? ¿Cómo lograr no transformar el arte en una mera ilustración de la política? A propósito de la posición de Carpani, el poeta Vicente Zito Lema, amigo y compañero del pintor durante la década del sesenta y el exilio, reflexionaba:

Ricardo era el único artista argentino en esa época que tenía un reconocimiento popular, repito, aunque la gente no supiera cómo se llamaba. El retrato de Eva Perón yo lo he visto por todo el país. Vos vas hoy a un sindicato y le mostrás un dibujo a un

---

<sup>20</sup> Carta de Ricardo Carpani a Juan José Hernández Arregui, Octubre de 1961, Archivo Ricardo Carpani (UNSAM/ TAREA): 7.

trabajador y lo conoce todo el mundo. “El de Evita te van a decir” (...) Nosotros no teníamos tradición, éramos más caóticos, más abiertos. Tomábamos del surrealismo, las vanguardias. Estábamos más ligados a la violencia, al guevarismo. Ricardo era más tradicional en esa discusión. Por una parte, le garantizaba algo muy potente: su diálogo con las clases más populares, que en su concepción estética no son tan revolucionarias, están ligadas a una tradición de tipo representativa, al realismo. Carpani estaba ligado al muralismo mexicano en donde había una búsqueda de un código de comunicación que incluía a los espectadores populares (...) La tradición de Carpani, paradójicamente, siendo revolucionaria estaba más ligada a lo tradicional en su concepción artística.<sup>21</sup>

Con su afirmación, Zito Lema vincula la recepción obrera y la supervivencia de la imagen de Carpani (“Vos vas hoy a un sindicato y le mostrás un dibujo a un trabajador y lo conoce todo el mundo”) al código que subyace a las imágenes del pintor, que éste entiende se encuentra “ligado a una tradición representativa” como el que tendrían las clases populares. En efecto, Carpani busca elaborar un código comprensible para un espectador no versado en las artes, lo hace inicialmente con una intención comunicativa pero también programática, ya que desde sus primeros escritos denunciaba la distancia existente entre las masas y el arte abstracto o de vanguardia (Cf. Carpani 1961: 27). Bajo esa perspectiva, construye ese código visual apelando a símbolos identitarios de fácil reconocimiento y a consignas explícitas, pero en esa tarea retoma modos resolutivos e iconográficos profusamente utilizados en la gráfica política y propagandística de otros países, más allá de las variaciones morfológicas de sus figuras (cf. Soneira 2017).

---

<sup>21</sup> Entrevista realizada por el autor a Vicente Zito Lema en abril de 2017.

Pierre Bourdieu retomando a Erwin Panofsky sostiene la importancia del código de toda obra de arte, afirmando:

La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quién posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada (...) Es decir, que el encuentro con la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la aplicación de un patrimonio cognitivo, de un código cultural (Bourdieu 2010: 233).

Por tal razón, la legibilidad de una obra se daría en una función entre el nivel de emisión, “definido como el grado de complejidad intrínseco del código exigido por la obra” y, un nivel de recepción, definido por el grado de dominio del código que exige la obra por parte del individuo (76).

En esa clave de análisis, el teórico francés, explora la hipótesis de la recepción en vías a una “estética popular” en la que existiría una subordinación de la forma a la función y en la que se daría una preferencia, en el campo de la pintura y la fotografía, por los planteos realistas. En efecto, sostendrá el autor, gran parte del arte reciente –entre el cual estaría el abstracto y el conceptual– se encuentra en un diálogo consigo mismo y no con la realidad, resultando que: “un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia apela a una mirada histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la “realidad” representada o designada sino al universo de las obras de arte del pasado y el presente” (236). Ese “realismo” aceptado por el consumo popular se daría como tal:

Cuando las condiciones de producción coinciden con la definición vigente de la visión objetiva del mundo o, más precisamente, con la “visión del mundo” del espectador, es decir, con un sistema de categorías sociales de percepción y apreciación que son producto de la frecuentación prolongada de representaciones producidas según esas mismas reglas (81).

Los conceptos de *código de la obra y estética popular*, ¿alcanzan para explicar la rápida y amplia recepción de la imagen de Carpani en circuitos de tradición obrera y popular como nos sugería Vicente Zito Lema en el fragmento de entrevista citada? ¿Se vincula ello con la exposición prolongada de representaciones producidas por esas mismas reglas en el marco de instancias de divulgación y reproducción seriada que tuvo la obra de Carpani? Como hemos abordado en otros trabajos, la recepción y supervivencia de la imagen de Carpani en circuitos de raíz obrera y espacios ligados a la militancia política, debe ser pensada tanto desde la imagen y código, como desde las estrategias de circulación de la misma en sus contextos específicos (Cf. Soneira 2017).

Más allá de lo dicho, no cabe dudas de que el campo institucional del arte y, fundamentalmente, la historia del arte, ha tendido a investigar y recuperar con mucha mayor atención el derrotero de la vanguardia experimental en el período, que a experiencias alternativas ligadas a desarrollos más tradicionales desde la composición de la imagen, que incluso han logrado mayor trascendencia en circuitos extra artísticos, como lo fue la de Carpani. De hecho, más allá de la recuperación reciente de su obra, particularmente durante los años del gobierno kirchnerista, existió un menosprecio de su producción desde distintos sectores del campo institucional del arte que se traduce en una limitadísima incorporación de sus obras en salas y museos nacionales, y una magra investigación histórica. Sin ir más

lejos, recién en 2011 el Museo Nacional de Bellas Artes compra obra de Carpani, limitándose sólo a afiches políticos, que no forman parte de las exposiciones estables de arte argentino. Este gesto podría interpretarse también como un reconocimiento selectivo, dado que el impacto de su obra gráfica resultó de interés para diversos coleccionistas del mundo desde finales de la década del sesenta, más por su valor histórico-documental, al ser una experiencia elocuente de vinculación efectiva entre arte y cultura obrera, que por los aportes formales de la imagen o la consideración artística de la misma. Operando allí una valoración subsidiaria a su reconocimiento en el terreno político.

Eduardo Jozami nos recordaba en la entrevista que le realizamos en 2015 que “Carpani no tuvo una consagración como la que tuvieron otros pintores que también participaron de algún modo en el movimiento político del ’60 como Noé o Ferrari”.<sup>22</sup>

El propio Noé nos decía al respecto:

Pero hay una cosa que celebro, que en un momento, esas boludeces argentinas... lo habían excluido a él. Como que políticamente tiene su sentido, pero no lo consideraban mucho [como artista] Y él se dolía de eso. Él lo sentía y se dolía. Pero ahora veo que hay toda una recuperación de él en tanto pintor. Hasta un diario como *La Nación* publica un fascículo dedicado a él.<sup>23</sup>

## Conclusiones

*La civilización occidental y cristiana* es una obra emblemática de la vanguardia experimental, ineludible al momento de pensar las relaciones entre arte y política en la

---

<sup>22</sup> Cf. Entrevista realizada por el autor a Eduardo Jozami en diciembre de 2015.

<sup>23</sup> Entrevista realizada por el autor a Luis Felipe Noé en junio de 2015.

década del sesenta en Argentina. Su nivel de síntesis conceptual y su monumental presencia, la destacan por sobre un conjunto de producciones e intervenciones del período. A la vez, resulta una obra representativa de una forma de hacer política con el arte anterior a la radicalización política de parte del campo artístico que, como mencionamos, convocará a sus integrantes a una militancia efectiva, a la incorporación a espacios sindicales y a la realización de obras o acciones en donde lo comunicativo prime por sobre lo experimental, hacia finales de la década del sesenta y los primeros años de la década siguiente. En esa vía, destacamos que el afiche, sea impresión gráfica o realizado manualmente, resulta una modalidad muy utilizada tanto para dar lugar a acciones colectivas (*Malvenido Rockefeller*) o como producción individual (*El arte de América Latina es la revolución*) por distintos artistas por esos años. Desde esa clave puede interpretarse el afiche de Carpani como una obra de vanguardia desde el soporte pero tradicional desde la concepción de la imagen, que éste entendía era una condición para la recepción masiva. La cita a la obra de Ferrari, expresa un reconocimiento de su síntesis conceptual pero a la vez introduce una distancia en relación al código que supone la obra para su recepción y su potencial eficacia comunicativa. Todas cuestiones que podrían haber conversado tranquilamente entre escaleras y sogas mientras colgaban la obra en el hall de Noé.

### **Referencias bibliográficas**

Butte Sánchez de Hoyos, Eduardo (2013). *El movimiento Espartaco: vanguardia, arte y política*. Universidad de Sevilla. Sevilla. Tesis doctoral.

Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Carpani, Ricardo (1964). "Privatizar la cultura". *Compañero*. Año II. n° 28. p. 7.

Cippolini, Rafael (2004). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

Fantoni, Guillermo (1998). *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El cielo por asalto. 1998.

García Canclini, Néstor (1973). “Vanguardias artísticas y cultura popular”. En *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Guidici, Alberto (2002). *Arte y política en los '60*. Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad/ Palais de Glace.

Giunta, Andrea (2009). *El Guernica de Picasso. El poder de la representación: Europa, Estados Unidos y América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

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

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Lucena, Daniela (2012). “Arte y militancia. Encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino”, *ArtCultura. Überlandia*. Vol.14. junio de 2012. n° 24. pp. 121-133.

Soneira, Ignacio (2019). “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”. *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*. N°18. Vol. 19.

Soneira, Ignacio (2017). “¡Basta! La persistencia de una imagen”. *Caiana*. n° 10.

Vindel Gamonal, Jaime (2012). “De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de transformaciones históricas entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta”, *anales de Historia del Arte*. n° 22. pp. 193-213.