

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

El arte como instrumento de transformación social. Una aproximación a través de la obra de Ricardo Carpani.

Alejandra Bonvicini y Horacio Caggero.

Cita:

Alejandra Bonvicini y Horacio Caggero (2005). *El arte como instrumento de transformación social. Una aproximación a través de la obra de Ricardo Carpani. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/271>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**X JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
24, 25 y 26 de Setiembre de 2005 en la Universidad Nacional de
Rosario**

**Alejandra Bonvicini Profesora de Historia UNLPAM -
Docente de la Facultad de Ciencias Sociales - Ciclo Básico Común
Universidad de Buenos Aires.**

E mail debon@ciudad.com.ar

Te. 4856-5881

**Horacio Gaggero Profesor de Historia UBA
Docente de la Facultad de Ciencias Sociales- Ciclo Básico Común
Universidad de Buenos Aires**

E mail hgaggero@fibertel.com.ar

Te 4902-2702

**El arte como instrumento de transformación social.
Una aproximación a través de la obra de Ricardo Carpani**

Introducción

El objetivo del trabajo, es analizar las relaciones entre arte y política en la obra de Ricardo Carpani, en el contexto histórico de la Argentina de los años 60 y 70. Fue este un momento marcado por fuertes tensiones y conflictos y, en el campo artístico, por la irrupción de la experiencia vanguardista uno de cuyos objetivos, además del cambio en la concepción estética, era lograr el reconocimiento del arte argentino en el exterior. En este marco, el propósito de considerar la obra de Carpani es lograr un acercamiento a una tendencia distinta, fuertemente vinculada a las organizaciones gremiales y a la CGT, y por lo tanto comprometida con la construcción de una opción artística que buscaba relacionar el arte con la realidad política nacional, movilizar a los sectores populares e insertarse en el contexto latinoamericano.

**Influencia del contexto histórico en el desarrollo artístico
La experiencia vanguardista**

Durante las décadas de los años 60 y 70 los debates, alianzas y conflictos tanto políticos como institucionales estuvieron fuertemente influenciados por la política nacional e internacional marcada por el desarrollo de la Guerra Fría. Estas discusiones alcanzaron también al ámbito artístico y cultural.

Para algunos sectores, una de las preocupaciones fundamentales en este campo, fue internacionalizarse; esto era percibido como la necesidad de lograr reconocimiento en los centros mundiales del arte, lo cual implicaba superar el “atraso” que, según críticos como Romero Brest habían caracterizado los años del peronismo. Sin embargo, esta concepción fue transformándose y, hacia la segunda mitad de la década de los años sesenta, la noción de internacionalismo fue asociada mayoritariamente con el “imperialismo” y la “dependencia”.

En los años posteriores al peronismo, el país emprendió un proyecto modernizador que según los sectores que lo impulsaban favorecería su inserción en el mercado internacional. Fue en este momento, cargado de una impronta fundacional, cuando surgieron un conjunto de instituciones que, como el Instituto Di Tella o el programa impulsado por las industrias Kaiser, apuntaban a llevar adelante iniciativas para colocar al arte argentino en un lugar destacado en el mundo.¹

En este sentido, desde la sección de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest sostenía: “la tarea del Instituto está centrada en la modernización cultural del país, con la esperanza de contribuir a desatar así el nudo cultural que trababa nuestro desarrollo”²

Sin embargo, para otro sector de la sociedad, el período que se inicia en 1955 es un período de exclusión. Los amplios sectores de trabajadores, identificados con el peronismo y expulsados de la escena política, protagonizaron la “resistencia peronista” y negaron validez a la “semidemocracia”³ que se gestaba. Desde la militancia vinculada a las organizaciones gremiales y grupos intelectuales se fue elaborando una concepción distinta de la realidad nacional y su papel frente a los acontecimientos

En el contexto de inestabilidad institucional que se vivía en la Argentina de los años 60, ante la ausencia de canales definidos que prescribieran y limitaran el campo de acción de símbolos y temas vinculados a una perspectiva latinoamericanista, la gráfica política que Ricardo Carpani elaboró a partir de su vinculación con el sindicalismo, fue de crucial importancia como forma de creación de las nuevas identidades nacionales.⁴

A principios de los años 60 entonces, para muchos artistas e instituciones argentinos, la mayor aspiración parecía ser lograr el reconocimiento de la producción nacional, caracterizada por una actitud experimental, en ámbitos como París y Nueva York, ciudad que aparecía como centro artístico.

Carpani criticaba esta posición, ya que consideraba que, en el marco de la situación de un país dependiente, el artista no debía limitarse a copiar modelos extraños:

Se habla de “arte americano”. De la necesidad de estrechar vínculos culturales y artísticos con los Estados Unidos. Y de formar una unidad en ese sentido, distinta a la europea. Concretamente, todo se limita a hacerse

¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 pág. 33

² Citado por Oscar Terán (coord.) *Ideas en el Siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004 págs. 78 y 79.

³ Hacemos referencia aquí a la caracterización del período que realiza Marcelo Cavarozzi en *Autoritarismo y Democracia (1955-1983)*, CEAL, Buenos Aires, 1983

⁴ Ernesto Laclau, *Gráfica política*, Buenos Aires, Ediciones Ayer, 1994

eco de las últimas corrientes estéticas de moda en Norteamérica y a plagiar entusiastamente a sus figuras más representativas⁵.

(...) Nuestro país ha sido y es sometido a un proceso de colonización económica y política, que, lógicamente tiene su complemento en el campo ideológico y artístico⁶.

En el contexto de posguerra se había instalado la idea que las formas que mejor representaban a la ideología de la libertad, en su asociación con el arte del mundo “libre” u “occidental”, eran las formas abstractas que podían circular por medio de un lenguaje estandarizado, “sin fronteras” que no expresara vinculación con el medio local.

Desde la crítica estadounidense se hacía referencia a que el arte latinoamericano debería perder su identificación continental y nacional para entrar en la órbita del arte universal, y en ese recorrido, el ejemplo a seguir era la escuela de Nueva York que apuntaba a convertirse en el nuevo centro hegemónico del arte en occidente. La “abstracción” era sostenida entonces por la crítica norteamericana como símbolo de la “libertad” en donde las formas se ordenaban en función de la autonomía del lenguaje.

Carpani cuestionaba esta posición porque afirmaba que:

“(…) se ataca la concepción de un arte nacional en nombre de un universalismo abstracto y carente de significado. Se pretende presentar lo nacional y lo universal en arte, como términos antitéticos. Dicha antítesis no sólo no existe sino que en materia artística, tanto lo universal como lo nacional y lo individual se complementan. No existe un arte que no sea universal, esa es su primera condición; tampoco existe un arte que no sea el producto expresivo de una o más individualidades (...) Pero si consideramos que todo individuo está conformado por un determinado medio social, que los valores que rigen su pensamiento y sus actos son producto de la sociedad en la cuál se desenvuelve y que esta sociedad se manifiesta históricamente como nación; concluiremos que tampoco existe un arte que no posea características nacionales”.⁷

La defensa de la abstracción estaba en contraposición tanto del estilo realista que propiciaba el comunismo como de la escuela que más influencia había tenido en Latinoamérica: el muralismo mexicano, considerados por los sectores mayoritarios como expresiones del poder institucionalizado. Si bien Carpani marcaba su distanciamiento con el llamado realismo socialista, asumía la defensa del muralismo mexicano, relacionando ambos con la etapa histórica de sus respectivas realidades:

“Si el arte abstracto es la expresión de la burguesía imperialista en retirada..., el “realismo socialista” manifiesta en el terreno artístico, las limitaciones y el reaccionarismo de la burocracia soviética (...) no surge espontáneamente de la nueva realidad creada por la revolución rusa, sino que resulta una imposición coercitiva ejercida sobre el artista (...) deriva del triunfo de la reacción burocrática en la Unión Soviética. Así nació esa conjunción de un naturalismo archicaduco y superado con un anecdotismo

⁵ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución en América Latina*, Ediciones Coyoacán, Buenos Aires, 1961, pag. 25

⁶ Idem, pag. 26

⁷ Idem, pag. 17

caracterizado por su obsecuencia a los jefes thermidorianos y cuya índole reaccionaria corre paralela con su carencia de valor estético.”⁸

En cambio al hacer referencia al muralismo señalaba:

“Su carácter monumental y público, su presencia en los medios habituales de concurrencia del hombre común, restablece obligatoriamente el contacto perdido entre el arte y la sociedad.

La misma extensión de la superficie que abarca, impone la necesidad de un estilo de masas, adecuado a la magnitud y carácter de los conflictos sociales de nuestra época”.⁹

Como señalamos anteriormente, hacia fines de los años sesenta, la vanguardia artística se fue redefiniendo, concretándose también dentro de esta corriente un proceso de politización donde el interés por la renovación del lenguaje contemplaba además la preocupación por hacer del arte un instrumento activo en la transformación social.

En el plano internacional, una serie de sucesos alentaban la búsqueda de alternativas políticas con programas de revolución social o liberación nacional: la Revolución Cubana, el desarrollo de los movimientos de liberación tercermundistas, la Revolución Argelina, la resistencia vietnamita, las revueltas en los países centrales, en particular en el 68 el Mayo Francés, todos fenómenos que fortalecían la idea de que el sistema de dominación llegaba a su fin.

En la Argentina, el golpe militar de 1966 había cerrado el camino a la acción de las instituciones políticas en general y ya no sólo del peronismo. Esta situación creaba las condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema político tradicional, que desde fines de la década del sesenta incluyó en forma creciente, la vía armada.

En este contexto se produjo un fuerte cuestionamiento a una institución como el Instituto Di Tella acusado de importar modas, de propiciar el colonialismo y de recibir financiación de fundaciones como Rockefeller y Ford. Según plantea Andrea Giunta, el rasgo novedoso fue que los artistas, en una coyuntura que a finales de la década se vivía como prerrevolucionaria, “llegaron a entender sus prácticas como un detonante o motor de la misma”.

En relación a su defensa de un arte políticamente comprometido y su distanciamiento con el arte vanguardista, Doris Halpín¹⁰ sostiene: “resulta que cuando se pone de moda el «Mayo Francés» y la revolución, todo el mundo se pone a hacer arte político. “Nosotros lo hacíamos diez años antes”, decía Ricardo. ¿Y quiénes eran, entonces, «anacrónicos» y quiénes «vanguardia»? La vanguardia, en última instancia, éramos nosotros, los que propugnábamos un arte político, que despertara conciencias y movilizara”.¹¹

A comienzos de 1968 se produjo un momento de abierta ruptura entre la vanguardia y las instituciones que la habían sostenido y alentado. Un claro ejemplo de esto fue el acto protagonizado por los artistas el 23 de mayo de ese año cuando, ante la clausura policial de una obra en las “Experiencias 68”, organizadas por el Instituto Torcuato Di Tella, destruyeron sus obras en la puerta del mismo Instituto.

⁸ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* Cit. pag. 72

⁹ Idem, pag. 53

¹⁰ Doris Halpín fue la mujer de Carpani y es en la actualidad la albacea de la obra del artista

¹¹ Entrevista a Doris Halpín, Revista Icarodigital, N° 11 (web site).

Ante la necesidad que emergía de producir un arte movilizador, los artistas vanguardistas organizaron una muestra en la sede de la CGT de los Argentinos que denunciaba la situación por la que estaba atravesando la provincia de Tucumán a partir de las reformas económicas que impulsaba el gobierno militar. La elección del lugar de exposición implicaba posicionarse en un campo de conflictos y fracturas aún más profundo que los que atravesaban el campo de las artes. Desde el momento en que lanzó el “Programa Primero de Mayo” redactado por Rodolfo Walsh, en 1968, la CGT de los Argentinos pone en evidencia su enfrentamiento al sector vanguardista del sindicalismo peronista, que depositaba su confianza en una renovada alianza militar- sindical. Esta nueva CGT, además de oponerse abiertamente al régimen militar proponía apoyarse en esa nueva fuerza social que se generaba en la alianza entre movimiento obrero, estudiantes universitarios y clero activista.¹²

En la muestra de Tucumán Arde organizada en el local de la CGT de los Argentinos en Rosario, se mezclaron en forma conflictiva, los datos e informes proporcionados por las ciencias sociales, los recursos de la publicidad y una organización de la acción cuyas pautas provenían de las prácticas políticas de los sectores de izquierda. Para expresar los contenidos *revolucionariamente*, para que la obra actuara eficazmente sobre la conciencia de los espectadores, parecía que ya no era suficiente aludir a determinados temas, sino que era necesario, “darles un tratamiento revulsivo, perturbador e incluso violento”.¹³ Con Tucumán Arde la vanguardia estético- política se radicalizó y muchos artistas se vincularon, a partir de ese momento, a la lucha política directa.

Posicionamiento ideológico- político de Ricardo Carpani

1. El concepto de nacionalismo

Desde su vinculación con la entonces llamada izquierda nacional, dentro del movimiento peronista, Ricardo Carpani contribuyó a la interpretación a nivel teórico de la problemática del nacionalismo, no sólo para definirlo teóricamente sino buscando orientarlo a la práctica política. En este sentido, plantea que en las naciones modernas, la idea ilusoria de igualdad entre los hombres, sirvió de fundamento a la generalización social del sentimiento comunitario nacional, diferenciándose de las formas anteriores de sentimientos comunitarios.¹⁴

Se habría desarrollado así, la idea de patria frente a la cual todos, pobres y ricos estarían espiritualmente mancomunados. A este sentimiento comunitario generalizado en todos los sectores de la sociedad es lo que llamó sentimiento nacional. Sin embargo distingue el sentimiento nacional de la conciencia nacional, esta última es definida “como la conciencia que adquieren los habitantes de un determinado territorio, de su pertenencia a una comunidad específica y diferenciada, con un presente y un porvenir que deben ser autónomamente determinados por los propios integrantes de esa comunidad”.

¹² Andrea GIUNTA, *Vanguardia, internacionalismo...* op. cit.

¹³ Ana LONGONI, “Encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política”, en Enrique Oteiza (Coord.); *Cultura y política en los años 60*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

¹⁴ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo burgués y Nacionalismo revolucionario*, Buenos Aires, Contrapunto, 1985, pág 11.

El nacionalismo sería entonces el sistema de ideas que expresa a nivel teórico y político ese sentimiento y esa conciencia nacionales.¹⁵

El proceso histórico de los últimos dos siglos estaría indicando la presencia permanente del sentimiento nacional como un factor emocional fundamental en la movilización de las masas. Percibe la eficacia de la prédica “patriótica” en las guerras coloniales de conquista y en las guerras “interimperialistas” desatadas por las grandes potencias, y por otro lado la importancia de la afirmación nacional en la rebelión de los pueblos sojuzgados. Por lo tanto, el sentimiento nacional actuaría en muchos casos de manera contrapuesta. En tanto en el primer caso la burguesía se apropia del sentimiento nacionalista de las masas para lograr sus objetivos de dominación, en el segundo, son las mismas masas las que asumen este sentimiento para generar la identidad que se opone a la de la burguesía imperialista. Lo que varía es, según Carpani, el contenido de clase que a través de él se expresa, y que según las circunstancias, hace que el nacionalismo se constituya en un sistema de ideas al servicio de los explotadores, o en una bandera de lucha de los oprimidos contra toda forma de opresión.

La nación habría aparecido como resultado de la lucha burguesa por la conquista y unificación de un mercado más amplio, eliminando el predominio político y social de la nobleza. Es decir que el nacionalismo habría surgido como resultado de la lucha de la burguesía contra la nobleza, entonces la conformación de los estados nacionales tuvo entonces un origen vinculado a la lucha de clases. Esta lucha se habría completado con la presencia multitudinaria de las masas populares. La burguesía habría necesitado, del apoyo del pueblo, y para eso debía identificar sus reivindicaciones con las de esas masas populares. Fue en ese proceso, que comenzó en plena Edad Media y culminó con la Revolución Francesa, que se fue gestando en torno a ideales democráticos, un sentimiento comunitario que se consolidó como sentimiento nacional.¹⁶

Para Carpani, fueron las masas populares quienes proporcionaron con sus hábitos, costumbres, creencias, arte, tradiciones, todo lo que constituye la fuente esencial del sentimiento nacional. De allí concluye que la nación ha sido una creación de las masas, y el auténtico sentimiento y la verdadera conciencia nacionales se nutren de esa raigambre popular.

Una vez constituido el estado y consolidado el sentimiento nacional en las masas, se habría producido una ruptura entre esa aparente identidad de intereses entre la burguesía y las masas. A partir del predominio económico y social de la burguesía, el nacionalismo habría perdido su carácter popular y revolucionario inicial, haciéndose burgués y reaccionario. El nacionalismo burgués a partir de entonces “sirvió a la burguesía como barrera ideológica al servicio del mantenimiento de sus privilegios en el plano interno, y como impulsor emocional popular al servicio de las guerras imperialistas llevadas a cabo por las distintas burguesías de los países avanzados por el reparto del mundo”.¹⁷

Asimismo, el nacionalismo burgués se habría erigido en un importante elemento deformador de la conciencia colectiva de las masas, impulsándolas a actitudes reaccionarias respecto de otros pueblos, desviando al pueblo de su

¹⁵ Idem, pág. 12

¹⁶ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo burgués...*, cit. pág. 19.

¹⁷ Idem, pág. 21

propia lucha de liberación contra la burguesía, perdiendo vigencia universal los ideales de libertad, igualdad, justicia, fraternidad y democracia que habían acompañado el proceso de constitución de los estados nacionales, adquiriendo estos valores un sentido estrictamente burgués.

De esta manera, en los países centrales, la conciencia nacional se habría consolidado como conciencia nacional burguesa. Como contrapartida, los sectores más esclarecidos y combativos de las masas trabajadoras habrían ido elaborando elementos ideológicos y emocionales fundadores de una nueva conciencia, distinta y opuesta a aquella. Esta conciencia revolucionaria de clase obrera, se habría conformado tendiendo a la eliminación definitiva de la conciencia burguesa, junto con la eliminación del sistema capitalista y la recuperación de la nación para y por las masas trabajadoras en el marco del socialismo.¹⁸

En el libro *Arte y Revolución en América latina*, sostiene:

(...) las masas populares son las depositarias históricas de lo más vivo de nuestra tradición nacional frente al coloniaje de las elites dirigentes”.¹⁹

Entonces para las nacionalidades del mundo colonial y semicolonial, el llegar a constituirse y realizarse como naciones verdaderamente libres, no resultaría natural y espontáneamente de su desarrollo histórico, sino que se daría como una necesidad imperiosa de liberarse de la miseria social y explotación impuestas por el imperialismo y sus socios nativos, a las masas trabajadoras. De tal modo, en esos países la auténtica conciencia nacional se desarrolla, según el autor, identificada con la conciencia revolucionaria social de los trabajadores, originando un nacionalismo que sería la contrapartida del nacionalismo burgués de las metrópolis imperialistas y que recupera el contenido popular y revolucionario inherente al nacionalismo en sus orígenes históricos. Este segundo sentido del concepto de nacionalismo, es definido por Carpani como nacionalismo revolucionario para contraponerlo al nacionalismo burgués.²⁰

Esta distinción no sólo correspondería a nivel internacional sino también en el plano interno. En los países dependientes también distingue el nacionalismo burgués que proponen las burguesías nativas, “subordinadas al capital extranjero, preocupadas por salvaguardar la supervivencia del sistema capitalista y el nacionalismo revolucionario de los trabajadores tendiente a eliminar las condiciones sociales que hacen posible la explotación del trabajo”.²¹

2. Nacionalismo y dependencia

El autor observa el predominio a nivel de las masas de un “falso concepto de nacionalismo, generado y fomentado por el aparato burgués predominante”. Propone una estrategia de acción militante para destruir ese falso concepto y promover “la toma de conciencia por parte de los trabajadores de sus verdaderos intereses, restituyendo al nacionalismo el verdadero

¹⁸ Idem, pág. 26

¹⁹ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución*. cit. pág. 30

²⁰ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo Burgués* cit. pág.27

²¹ Ricardo CARPANI, cit. pág 30

contenido popular, liberador y revolucionario que debe corresponderle en los países dependientes, para darle un contenido de clase de signo inverso al que detenta el nacionalismo burgués”. Sin embargo, señala que en determinadas circunstancias en que sectores de la burguesía nativa se encuentren momentáneamente enfrentados con el imperialismo (o con otros sectores burgueses totalmente identificados con él) la actitud de los trabajadores debería apuntar a su aprovechamiento con un sentido eminentemente táctico. Según la concepción de Carpani, lo contrario significaría hacer el juego a los sectores más reaccionarios y al propio imperialismo, desaprovechando condiciones de avance revolucionario, especialmente en el terreno de la concientización de los trabajadores. Según esta perspectiva, ese fue el error de la “izquierda sectaria pequeño-burguesa con su concepción abstracta de la lucha de clases y su distanciamiento del nivel de conciencia real alcanzado en las bases”. Propone que la militancia revolucionaria no pierda de vista el objetivo de que la hegemonía directiva del proceso pase a manos de los trabajadores, “dejando en evidencia el carácter circunstancial que posee el antiimperialismo de aquellos sectores burgueses momentáneamente nacionales”.²²

Dado el fundamento social de la lucha nacional, la auténtica conciencia nacional asume para Carpani, la forma de conciencia de clase. Al mismo tiempo, esa conciencia de clase se identificaría con la conciencia de la única clase capacitada para poner fin a todos los privilegios de clase: la clase obrera, convirtiéndose en portadora de la conciencia nacional.

En esta línea de pensamiento, lo nacional identificado con la conciencia de clase obrera, no se opone sino que se complementa con el internacionalismo proletario. Según su concepción, el internacionalismo proletario, se constituyó en muchos casos en los países coloniales y semicoloniales en vehículo de políticas contrarias a su razón de ser inicial, “pasando a servir a los intereses nacional- burgueses de las potencias imperialistas y entorpeciendo la lucha por la liberación nacional de los trabajadores”. Al ignorar la especificidad de las luchas de liberación nacional en cada país y al oponerse en muchos casos a ellos, “el internacionalismo abstracto y sectario” habría actuado objetivamente en apoyo del imperialismo, contra los movimientos populares en los que participaban sectores burgueses nativos coyunturalmente coincidentes con los intereses nacionales.²³ De esta manera, la izquierda tradicional que descalificaba el nacionalismo al identificarlo automáticamente con lo nacional burgués, habría mantenido “una subordinación absoluta respecto de las cambiantes necesidades de política exterior soviética”.

El autor plantea que la liberación nacional y social de los pueblos y clases explotadas sólo puede solucionarse a nivel mundial, y a esa solución se llega impulsando la revolución en cada país, según sus características específicas. Por lo tanto, el mejor internacionalismo consistiría en luchar eficazmente por la revolución en el propio país, eficacia que implica en cada caso la permanente adaptación al carácter específico que esta lucha va asumiendo.

Este planteo se correspondía en el nivel artístico por la negativa a asumir la contraposición entre el nacionalismo y el universalismo, de esta manera expresaba:

²² Idem, Pág. 39

²³ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo burgués...cit.* pág. 45

Sentada la premisa de que el arte es un producto social, si establecemos al mismo tiempo que el ritmo del crecimiento histórico es variable para cada sociedad y las diferencias que determina, unidad a cuestiones geográficas, raciales, idiomáticas, culturales, etc., dan origen a las diferentes nacionalidades, tendremos que admitir el carácter nacional de toda producción artística. O dicho de otro modo: las sociedades humanas no presentan las mismas características en las distintas regiones del mundo (...) y estas características nacionales no pueden menos que estar presentes en las manifestaciones artísticas²⁴

A la vez considera que los latinoamericanos no pueden circunscribir la lucha por la liberación nacional a los límites artificiales de cada país, sino que ésta debería abarcar a la totalidad de América latina, que “fue dividida y fragmentado por el imperialismo para mejor sojuzgamiento de sus pueblos”.

3. El nacionalismo revolucionario

Siguiendo el pensamiento del autor, en el ámbito cultural, la contraposición entre los intereses de clase burguesa y los intereses del conjunto de la humanidad se manifiestan por las contradicciones entre la cultura burguesa y la cultura revolucionaria, que emergiendo de la primera la niega para superarla.

En tal sentido, la batalla en los diversos planos de la cultura (ideológico, científico, literario, artístico) complementa, consolida y profundiza la batalla que se libra en los planos estrictamente políticos y de enfrentamiento armado²⁵

Asimismo, formula una distinción entre lo que denomina cultura revolucionaria y cultura proletaria, considerando a esta última una expresión abstracta, carente de significación práctica por su imposibilidad de concreción histórica.

Dicha contradicción encontraría también su expresión en el plano del sentimiento y la conciencia nacionales a través de la distinción entre el nacionalismo burgués y el nacionalismo revolucionario. Lo verdaderamente nacional estaría ligado intrínsecamente a la satisfacción de las necesidades sociales en la generalidad de los individuos que componen la nación. El nacionalismo revolucionario expresaría las sucesivas aproximaciones a la recuperación de la nación por y para las masas.²⁶

En este sentido, considera que en los países dependientes “no hay liberación nacional definitiva sin expropiación de los medios de producción y distribución de la riqueza que el imperialismo controla, ya sea directamente o a través de las burguesías locales a él subordinadas”. Así el “primer acto antiimperialista efectivo sería un acto anticapitalista: la propiedad privada sobre la que se sustenta el régimen burgués”.

4. El nacionalismo revolucionario en la Argentina

²⁴ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. pag. 13

²⁵ Ricardo CARPANI, “El arte y el problema nacional latinoamericano” Apuntes de Cultura Nacional, Editorial Programa, Buenos Aires, 1973. pág. 2

²⁶ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo burgués...* op. cit. pag. 57

Carpani plantea que en los países dependientes como la Argentina, al estar los sectores predominantes de la burguesía nativa subordinados al imperialismo, el desarrollo de la conciencia nacional corrió por cuenta de los sectores populares en su lucha política contra esa burguesía nativa predominante. La conciencia social de los trabajadores, lejos de oponerse, entonces, a la conciencia nacional, se fue desarrollando como conciencia de clase a través de ella.²⁷

América Latina es una semicolonias, detenida en su desarrollo por la acción del imperialismo. Este desarrollo impone la necesidad de una lucha abierta y decidida con las fuerzas que lo traban (...) en la medida que las masas cobran noción de sus necesidades y actúan en función de ellas, la realidad se torna revolucionaria²⁸.

A nivel de la interpretación histórica, afirma que el nacionalismo revolucionario, de raíz popular estuvo presente en todas las luchas de las masas argentinas recorriendo un proceso histórico ininterrumpido que fue adoptando diversas formas expresivas de mayores niveles de conciencia social. Habría comenzado expresándose durante la guerra por la independencia, en la voluntad libertadora y latinoamericanista de los ejércitos de San Martín. Continuó en las montoneras gauchas o guerrillas provincianas, luchando contra la oligarquía porteña. Una vez consolidado el liberalismo en el poder, la resistencia popular se habría manifestado en el radicalismo irigoyenista y también en los motines obreros de principios de siglo. Estos hechos fueron prefigurando la coincidencia entre lo nacional y lo social. Reinstalada la oligarquía en el poder como consecuencia del golpe de estado de 1930, el nacionalismo revolucionario reapareció, según la perspectiva del autor, el 17 de octubre de 1945, sintetizando la tradición nacional del viejo irigoyenismo con el contenido proletario de las luchas obreras. Finalmente, habría profundizado su conciencia y objetivos a partir de la caída de Perón en 1955, durante la Resistencia Peronista y las luchas posteriores, que desembocaron en la conformación de un pensamiento peronista revolucionario, plenamente consciente de sus objetivos de clase y tajantemente diferenciado del peronismo burgués y burocrático.²⁹

A partir de 1930 se habría iniciado un proceso de suma importancia en el desarrollo del nacionalismo revolucionario. En ese momento, se habría manifestado la crisis de la vieja Argentina oligárquica y ganadera y habría comenzado la llamada "década infame". Como contrapartida de esto, se desarrolló, según Carpani en los sectores más nacionales del radicalismo, una corriente ideológica de la que la FORJA fue una de sus expresiones políticas y que contó entre sus representantes más destacados a Raúl Scalabrini Ortiz y que "intentó interpretar la realidad nacional desde el ángulo de los intereses del pueblo aunque no llegó a cuestionar los fundamentos del sistema capitalista ni a comprender el contenido de clase obrera de la lucha antiimperialista".³⁰

Las limitaciones que habría tenido esa corriente de pensamiento nacionalista revolucionario estarían vinculadas, según Carpani, al momento

²⁷ Idem pág. 69

²⁸ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* op. cit. pág. 33

²⁹ Ricardo CARPANI, *Nacionalismo burgués...* cit. pág.70

³⁰ Idem, pág. 71

histórico en el cual surgió, marcado por el proceso de sustitución de importaciones que promovió la aparición de sectores burgueses nacionales relativa y momentáneamente independientes del imperialismo, por la aparición de un nuevo proletariado industrial portador de un fuerte sentimiento nacional pero con una débil conciencia de clase y por la inexistencia de un pensamiento político revolucionario que fuera capaz de producir la síntesis entre esa conciencia nacional y la conciencia de clase proletaria.

El propio fenómeno peronista, “como frente de clases antiimperialista, y la política de Perón en sus dos primeros gobiernos, adecuada al nivel de reivindicaciones planteadas por los trabajadores, pero sin vulnerar los presupuestos esenciales del dominio de clase burgués, fue una concreción política de esta”. Sostiene que en el plano político la experiencia peronista significó un momento clave en el desarrollo del proceso revolucionario, “posibilitando la necesidad actual de pasar a un grado mayor de profundización de dicho proceso”.³¹ Desde su perspectiva, “seguir aferrado a las viejas posiciones sin la necesaria radicalización a que la lucha de los últimos veinte años y las nuevas circunstancias actuales obligan, implica de hecho asumir toda la negatividad reaccionaria del nacionalismo burgués”.

Al analizar la realidad nacional considera que “el proceso iniciado el 25 de mayo de 1973, con el retorno del peronismo al gobierno (y especialmente, las condiciones en que dicho retorno se estabilizó a partir de la caída de Cámpora), conformaría un nuevo marco a esta permanente desfiguración de la lucha nacional por parte de los representantes de la burguesía nativa, esta vez desde dentro mismo del peronismo en el gobierno. Así la representación oficial de la burguesía nacional, junto con la cúpula política y sindical del movimiento, negaron la distinción entre nacionalismo burgués y nacionalismo revolucionario en el seno del movimiento peronista, “tratando de ocultar los intereses de clase que uno y otro representan”. De este modo, desde la perspectiva del autor, no aceptarían la existencia de dos peronismos: el burgués y burocrático por un lado, y el peronismo obrero y revolucionario por el otro. Esta negativa a aceptar la distinción entre los dos peronismos, reduciendo la oposición entre ambos a un problema de “infiltrados”, sería una manifestación de la desesperación burguesa por interrumpir el irreversible desarrollo y organización de los trabajadores peronistas “en marcha hacia su real y efectiva hegemonía en la dirección de la lucha por la liberación”.³²

A nivel de la práctica política proponía la unidad del peronismo revolucionario ya que consideraba que esta era la única posibilidad de hacer frente a la ofensiva del imperialismo y la burguesía. Esta debería ser también el comienzo de una etapa superadora en el desarrollo de la conciencia revolucionaria de los trabajadores en la elaboración de los instrumentos que les permitieran conquistar el poder y avanzar en la construcción del socialismo.

Propone rescatar la práctica revolucionaria del proletariado peronista para constituir sobre esa base la organización independiente de los trabajadores que garantice la hegemonía directiva de la clase obrera como única vía conducente a la “construcción de la patria socialista”.³³

Propone asimismo revisar críticamente la práctica política del peronismo revolucionario que contemple, entre otras cosas la reflexión sobre el papel

³¹ Idem, pág. 74

³² Idem pág. 76

³³ Idem, pág. 88

histórico de Perón y el carácter de su proyecto para “evitar la interpretación subjetivista de quienes ayer lo consideraban ilusoriamente un revolucionario socialista para hoy calificarlo de traidor”.³⁴

En agosto de 1974, en un reportaje realizado en Barcelona, analizando la coyuntura política por la que atravesaba el país sostiene que lo peculiar del momento estaba dado por “el fracaso del último y más importante intento burgués de lograr la estabilidad y salvar pacíficamente el sistema”, esto era el retorno del peronismo al gobierno y el proyecto político- económico del propio Perón.

Según el análisis de Carpani, a partir del incuestionable apoyo popular con que contaba, Perón intentó llevar adelante una política nacionalista burguesa, fundada en un pacto social entre los trabajadores y la burguesía, tendiente, en una primera etapa a renegociar la dependencia del país en términos más favorables para el sector de la burguesía industrial monopolista de capital prevalectivamente nacional. Sobre la base del fortalecimiento de ese sector se pensaba sentar las bases necesarias para el desarrollo de un sistema capitalista autónomo.

Carpani consideraba que este proyecto pasaba por alto el grado de conciencia logrado por los sectores más combativos de la clase obrera y el nivel de sus reivindicaciones, como el carácter orgánico de la dependencia de las burguesías semicoloniales respecto del imperialismo. Concluye que “los síntomas de la inviabilidad del proyecto se manifestaron desde el principio y sólo la muerte evitó al viejo líder la evidencia plena de su fracaso”.³⁵

Plantea que “la represión llevada adelante actualmente es preventiva, selectiva e intimidatoria. Se autojustifica como lucha contra la subversión guerrillera pero su preocupación mayor está en la clase obrera”. Desaparecido Perón y deshechas las ilusiones reformistas confía que se producirá una “tendencia inevitable hacia el fortalecimiento organizativo independiente de la clase obrera”.³⁶

Así concluye que la verdadera intencionalidad de la violencia represiva desatada por el propio gobierno sería “aniquilar los gérmenes organizativos independientes de la clase obrera, eliminar a sus activistas más combativos, intimidar al resto y embretarla en el sindicalismo burocrático y policiaco para luego apretar impunemente las clavijas de la explotación y la miseria”.³⁷

El arte como instrumento de transformación en la obra de Ricardo Carpani

Como ya hemos señalado, con una posición marcadamente distante de la vanguardia artística, Ricardo Carpani elaboró en esos años una opción estética distinta, orientada desde comienzos de la década al compromiso político a partir de su posicionamiento ideológico y de su vinculación al ámbito sindical. El artista, tomó como precursor a Guillermo Facio Hebecquer que dibujaba trabajadores en el periódico socialista *La Vanguardia*, enriqueció su técnica en el taller de Pettorutti, y se declaraba admirador de Lino Spilimbergo, y

³⁴ Idem, pág. 90

³⁵ Idem, pág. 96

³⁶ Idem, pág. 97

³⁷ Idem, pág. 98

entusiasmado con los muralistas mejicanos³⁸. Colaboró con las organizaciones gremiales a partir de la labor gráfica, y de la realización de murales para los Sindicatos de Sanidad, Vestido y Alimentación y con posterioridad para el Sindicato Gráfico.

Dentro de la tarea gráfica, se puede encontrar una distinción que señalaba el propio autor entre gráfica política artística por un lado, y la gráfica política militante por el otro. La primera abarcaría aquellas obras de contenido manifiestamente político pero que, por su forma de difusión o por la técnica empleada, era difícil que pudieran trascender el ambiente artístico y literario para proyectarse a públicos más amplios. La obra que calificaba como gráfica política militante sería la que estuvo desde un principio destinada a un contacto directo y masivo, esta incluye afiches, panfletos e ilustraciones en periódicos y revistas.

En oportunidad del lanzamiento por parte de la C.G.T. de la llamada "semana de protesta" se le encargó un afiche con el epígrafe: ¡Basta!. A este afiche, pegado masivamente en todo el país siguieron otros alusivos a distintos temas: la desocupación, el primer aniversario de la desaparición de Felipe Vallese, la exigencia de la C.G.T. del cumplimiento de su programa, todos ellos de gran difusión pública.

Ante el avance del vanguardismo y sus vinculaciones con el gobierno de Onganía, se produjo el alejamiento de Carpani de la central sindical. Con la aparición de la C.G.T. de los Argentinos, liderada por Raimundo Ongaro, reanudó su colaboración con el movimiento obrero organizado.³⁹

En un contexto histórico de fuerte cuestionamiento político-social, desarrolló una labor orientada al compromiso con la transformación revolucionaria; desde su perspectiva, el sentido del arte se hallaba en su poder de convocatoria, y en su capacidad para orientar el cambio.

El arte es un medio de comunicación entre los hombres, tal vez el más profundo, ya que penetra en aquellas zonas del individuo que aún constituyen un misterio para la razón. Pero es un medio de comunicación que opera con elementos simbólicos accesibles, en mayor o menor grado, a cualquier ser humano, sea donde sea, sin distinción de razas, ni culturas ni idiomas⁴⁰.

Y agregaba:

Al afirmar que el arte latinoamericano, por las características de nuestra realidad, debe ser necesariamente revolucionario en su contenido, y decimos revolucionario en un sentido social, no estamos dejando de lado otros problemas de importancia fundamental para el hombre.⁴¹

De allí que considerara que el arte, con sentido revolucionario, podía efectivamente impulsar la revolución de masas. Para el autor, "el arte revolucionario, además de ser público debe tener una temática de intención

³⁸ Norberto Galazo, *Ricardo Carpani. La Revolución en el arte y en la vida*, Centro Cultural Enrique Santos Discépolo, Buenos Aires, 2001, págs. 9 y 10

³⁹ Mariano E. Mestman, "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", en Enrique Oteiza (Coord.), *Cultura y Política* cit.

⁴⁰ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. 17

⁴¹ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* pág. 36

política revolucionaria, basada en las victorias y ofensivas del proletariado. Las luchas obreras proporcionan un material temático estupendo, sugerente para el artista, positivo y eficaz en la agitación política. Adecuado a nuestra realidad y a las tareas que ella impone para el logro de objetivos revolucionarios".⁴² Ya que:

(...) Si analizamos la producción artística europea contemporánea, por ejemplo, veremos a través de ella, la profunda crisis del capitalismo imperialista, identificada con una supuesta decadencia de la civilización occidental. Este arte posee un sentido negativo, desesperanzado, angustiado. Trata de evadirse de la realidad, buscando refugio en ideales valores absolutos, arte puro, misticismo, etc.

En cambio, el arte latinoamericano, en sus manifestaciones más auténticas, si bien refleja también las contradicciones del capitalismo, lleva implícita una reafirmación de los valores potenciales del hombre, una confianza en su capacidad de superación, un aliento vital positivo, que actúa como estimulante en el espectador y no como deprimente⁴³.

En función de su identificación ideológica con la corriente "nacional" de la izquierda que contribuyó a desarrollar junto a personajes como Hernández Arregui y Ortega Peña entre otros, elaboró en su obra política la imagen de una figura humana que remite al trabajo y a la lucha. Luis Felipe Noé plantea que sus imágenes contundentes parecen recibir "la fuerza de la misma realidad social". Sin embargo, pretende alejarse de las acusaciones de "literalidad" para transmitir una imagen ideal, en oposición al realismo socialista del cual buscaba diferenciarse y el que transmite, según el propio Carpani, una "imagen llorona de la realidad".⁴⁴

Es muy común, cuando se habla del tema, especialmente del tema de intención política, presentarlo como elemento indisoluble de ese caduco naturalismo que ha dado en llamarse "realismo socialista"⁴⁵

Pero este:

Con el pretexto de hacer un arte comprensible y llegar por esta vía a las masas, se cayó en la elaboración de pésimos afiches políticos. Arte para el pueblo significó dejar de hacer arte⁴⁶.

Desde esta perspectiva, la obra representa la jerarquización del hombre en lucha, siempre en actitud desafiante también expresa un sentido de intransigencia, de dureza, y una concepción monolítica de la realidad tal como lo eran las ideas de la época.

Los temas recurrentes en su obra fueron la tradición federal y montonera, la centralidad de las luchas obreras en el contexto de deshumanización de la sociedad industrial y la perspectiva de un socialismo nacional. Sus producciones de gran volumen, fisonomías pétreas, puños amenazantes manifiestan una concepción del arte como instrumento revolucionario y de unificación política para América latina. La potencia de las imágenes, puestas

⁴² Ricardo CARPANI "El arte y el problema nacional... cit. 14

⁴³ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. pág. 34

⁴⁴ Luis Felipe Noé, *Gráfica Política*, Ediciones Ayer, 1994.

⁴⁵ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* op. cit. pág. 46

⁴⁶ Idem. pág. 72

al servicio de la causa revolucionaria, tienen como destinatario preferencial al gran público a partir del concepto estético de monumentalidad. En este sentido, el “barroquismo” que muestran las imágenes ha sido definido como una forma de expresar emocionalmente el poderío de las masas percibidas como portadoras colectivas de la cultura nacional.

Como planteamos, la defensa que asumió del arte mural tanto como su opción artística “puesta al servicio” de la política fueron elementos que lo distanciaron de la experiencia vanguardista. En ese momento, el muralismo, era considerado por esos sectores como una forma artística anacrónica, repetitiva y que se adaptaba a los requerimientos de una revolución institucionalizada, por lo tanto, no era considerado un modelo a seguir. Sin embargo, el grupo Espartaco que Carpani integró entre 1959 y 1961 sostuvo colectivamente esta propuesta. Se expresaba de esta manera en defensa de esa opción estética:

En el terreno de la plástica, el medio más eficaz para el logro de los objetivos artístico-revolucionarios lo constituye el arte mural. Si la solución de este problema no vendrá del lado de la burguesía, interesada en mantenerlo y agudizarlo, debe ser la clase obrera organizada quien tome la iniciativa, brindando las paredes de los sindicatos y las páginas de sus publicaciones para que, a través de ellas, puedan los artistas expresar libremente y sin trabas su mensaje de estímulo revolucionario⁴⁷.

Sin embargo, la opción de un arte mural, y las imágenes que producía Carpani, con la representación de obreros que parecían esculpidos en piedra, con gestos airados y mirada amenazante no eran aceptadas por los sectores que buscaban una renovación del campo artístico. Ante la acusación de anacronismo por parte de la vanguardia, respondía: “prefiero un arte viejo que participe activamente en la creación de un hombre nuevo antes que un arte nuevo que no modifique la situación del hombre viejo”⁴⁸

En la redacción del manifiesto del Grupo Espartaco, escrito en sus partes fundamentales por Ricardo Carpani, se expresaba la preocupación por consolidar una expresión plástica que representara una personalidad nacional definida ya que observaban un “divorcio total con la realidad, y sobre todo con las mayorías populares”. Según el manifiesto, el “plagio, y la repetición constante” serían producto de “una economía enajenada al capital extranjero que engendra a la vez colonización cultural”. En este sentido, se oponen a posturas que defienden supuestos “valores universales”, lo cual expresaba un distanciamiento con la estrategia internacionalista que perseguía la vanguardia. Para Carpani y los demás miembros del grupo, las obras que daban la espalda a las necesidades y las luchas del hombre latinoamericano, se vaciaban de contenido, el arte sólo se tornaba posible cuando “se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio... porque es a través de las

⁴⁷ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* op. cit. pág. 52

⁴⁸ *La Tecla Eñe*, “Ideas, cultura y otras historias”, N° 11, diciembre de 2003.

mejores obras de los más grandes artistas se percibe el espíritu de la sociedad que las engendró".⁴⁹

En un folleto, titulado "El Arte y el problema Nacional", desplegaba más la idea:

Los artistas con conciencia de la frustración nacional de su patria, que se identifican con la frustración social y humana de los trabajadores y con su propia frustración personal como auténticos creadores, tienen la responsabilidad mayor en este necesario proceso de reubicación histórica de su actividad y la obligación de insertarse de forma activa y militante en la lucha concreta y cotidiana de las masas, creando en función de las urgencias de esa lucha⁵⁰

La búsqueda de coherencia entre la producción artística y el compromiso político ideológico los condujo a una temática puesta al servicio de las luchas concretas de los trabajadores, con un sentido latinoamericano y revolucionario. De allí la negación a participar en los circuitos oficiales vistos como espacios vinculados a las elites dominantes tanto nacionales como extranjeras.

La noción artística que expresan los miembros del grupo, vinculada a las "luchas por la emancipación" busca posicionar al arte en el lugar de instrumento de combate, por medio del cual el artista se integra a la sociedad y la refleja, no pasiva sino activamente, "no como espejo sino como modelador". El arte no debía estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora, por lo tanto el arte revolucionario latinoamericano debía surgir como una expresión monumental y pública tal como lo expresan las palabras finales del manifiesto: "De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir al arte".

Esta idea se ampliaba en su libro *Arte y Revolución en América Latina*:

Solo a través de una intensificación del contacto entre la obra artística y la sociedad, que ejercite de manera constante la sensibilidad de los hombres, familiarizándose con las nuevas formas creadas por el artista, logrará superarse la incomprensión de que este es objeto. Esta será la manera más efectiva de hacer que el arte intervenga activamente en el proceso revolucionario. El arte actúa por la vía sensible, y la sensibilidad artística, como todo en el hombre, se desarrolla con el ejercicio⁵¹.

Pero esta posición política no inhibía los sentimientos, ni obligaba a representar problemas que no fueran personales:

Problemas como la muerte, el amor, etc., de indudable gravitación en la esfera de nuestra actividad, condicionantes de estados de ánimo y de posiciones vitales. Estos problemas pueden y deben expresarse a través de la obra de arte revolucionaria. En última instancia, el hombre reacciona frente a ellos, no de una manera estrictamente individual. El tipo de espiritualidad imperante, determina en líneas generales su actitud ante esos problemas. Y como ese tipo de espiritualidad constituye la realidad de una época, si esta realidad es revolucionaria, positiva, progresista, la reacción del artista ha de estar encauzada en ese sentido. Aunque se proponga

⁴⁹ Grupo Espartaco, *Manifiesto*, abril de 1961.

⁵⁰ Ricardo CARPANI, "El arte y el problema" op. cit. pág. 3

⁵¹ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. pág. 52

plantear un problema absolutamente personal, no podrá menos que hacerlo en base a los valores vigentes en su medio y en una actitud coincidente con su realidad⁵².

Agregaba:

O sea que el arte revolucionario, no puede serlo únicamente por la anécdota que desarrolle, sino, principalmente, por su contenido; y la intensidad y valor de éste, no depende de aquella, sino del medio social envolvente y la actitud que ese medio impone al artista⁵³.

La articulación entre política, arte y sociedad en el pensamiento de Carpani

Una de las preocupaciones recurrentes en el pensamiento de Carpani es la distancia que percibe entre gran parte de la producción artística y la sociedad, entre lo que sería el ámbito cerrado y aislado del mundo artístico y las preocupaciones cotidianas de las clases trabajadoras.

Según el autor, esto estaría en directa relación con el desarrollo histórico mundial del capitalismo que implicó la desaparición del carácter público del arte, su transformación en mercancía, en la que el valor de cambio de la obra prevalece sobre su valor estético hasta llegar a sustituirlo. La producción estaría dirigida a un mercado consumidor económicamente poderoso y manipulado por intereses comerciales que en su necesidad de renovar permanentemente la oferta, inventan modas transitorias que desnaturalizan la creación estética y su función social.

Esta actitud disolvente frente a las creaciones artísticas nacionales, se expresa a través de los distintos órganos que rigen la vida cultural del país. Críticos al servicio de la prensa controlada por el capital imperialista, profesionales de la cultura ocupando cargos oficiales de importancia, academias de arte con profesores debidamente seleccionados, marchands y galerías supeditados a una determinada clientela, y pseudo artistas, trepadores sociales, organizados en Asociaciones, constituyen, en el terreno de la plástica, el plantel ejecutor de esa política antinacional. A través de ellos se enaltece o se sume en el olvido a los artistas, seleccionando únicamente a aquellos que sirven al imperialismo y a la burguesía nativa a él vinculada.

(:...) El resultado de todo es que el artista triunfa en la medida que, renunciando a su plena libertad creadora, acomoda su producción a los gustos y exigencias de aquella clase⁵⁴.

En este sentido, la lucha por la liberación en Latinoamérica implicaría una toma de conciencia cada vez más profunda en las masas la que debe necesariamente ser impulsada por una cultura nacional y revolucionaria. En tal sentido el papel del artista consiste en su capacidad creativa para actuar de nexo entre la esencia nacional y las masas revolucionarias

⁵² Idem, págs, 36 y 37

⁵³ Idem, pág. 39

⁵⁴ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. pág. 28

Dado que en nuestro caso la cultura burguesa prevaleciente no es nacional, sino colonizada, dependiente, la opción crítica que se le plantea al artista adquiere un carácter mucho más complejo y radical que en aquellos países que consolidaron una cultura burguesa propia⁵⁵. (...) sino que se trata de una opción entre el ser y no ser creativamente, entre existir o no como artista creador; opción en la que se juega la validez misma de la existencia social de la actividad artística⁵⁶.

A partir de una concepción de la cultura que define como creación colectiva, el artista sería simplemente quien tiene la facultad de objetivarla en obras que la expresan. Plantea que a través del “control burgués- imperialista” de los medios de difusión se fue distorsionando la conciencia y sensibilidad colectivas. Sin embargo, considera que existe la posibilidad de utilizar algunos medios de difusión de masas dándoles un sentido contrario al sentido alienante en que los utiliza la burguesía. “El arte debe y puede convertirse en arma de lucha nacional y social de los oprimidos contra el dominio imperialista al mismo tiempo que contra las clases dominantes nativas y su cultura colonizada”⁵⁷.

La clase obrera, en su lucha contra el sistema burgués imperialista, no puede dejar bajo el control absoluto de éste un aspecto tan importante de la cultura como lo es el arte, aceptando cual si fuera un hecho definitivo e inmodificable el aislamiento actual entre la actividad artística y los trabajadores.⁵⁸

Apela a los artistas con conciencia de la frustración nacional, ya que estos “tienen mayor responsabilidad en este proceso de transformación histórica de su actividad y la obligación de insertarse en forma activa y militante en la lucha concreta y cotidiana de las masas” porque sólo de esta manera se profundizaría un arte auténticamente representativo de la personalidad nacional.

⁵⁵ Ricardo CARPANI, “El arte y el problema” op. cit. pág. 22

⁵⁶ Idem, pág. 22

⁵⁷ Idem, pág. 3

⁵⁸ Idem, pág. 3

El objetivo de llegar a las masas sería que los explotados tomen conciencia de su situación y dejen de tener una cultura común con los explotadores. Así las clases y sectores más dinámicos del pueblo, comenzarían a elaborar pautas culturales contradictorias con la cultura oficial, para ir modificando el estilo de vida y la concepción del mundo generalizados, tendiendo a su superación.

“El arte se escinde ante una opción neta: o continúa respondiendo a su esencia como objetivación de una realidad total, reactuando dialécticamente sobre esa realidad e impulsando el cambio social, o por el contrario se fija a esos valores de la anterior cultura, expresando la realidad parcial de una clase en decadencia.”⁵⁹

Desde esta perspectiva, la existencia nacional y cultural se adquiere en la rebelión y la lucha, sólo así se lograría un pensamiento y un lenguaje propio, emanados de la cultura y el arte de los “colonizadores”, pero como su superación. En este sentido, la construcción de una cultura y un arte nacionales sería un imperativo humano y político ineludible, único testimonio válido de una presencia histórica, original y diferenciada en el mundo, porque.

Todo auténtico creador es, conciente o inconscientemente, un rebelde, ya que por su mayor sensibilidad, percibe y sufre más intensamente las contradicciones sociales (...) El resultado es un arte vigorosamente humano, que pone en evidencia las lacras de la sociedad, pero llevando implícita la certidumbre de su superación⁶⁰.

Dado que en el caso argentino la cultura burguesa prevaleciente no sería nacional sino colonizada, dependiente, la opción crítica que se le plantea al artista adquiere un carácter mucho más complejo y radical que en aquellos países que consolidaron una cultura burguesa propia.

Vemos, pues, que a diferencia de esos pueblos [se refiere a los asiáticos y africanos], nuestra colonización cultural constituye algo inherente a la conformación de nuestra nacionalidad, ya que se halla inscrita en nuestra propia partida de nacimiento como pueblo; y es por ello que insisto en la especificidad de nuestro caso, ya que el surgimiento de la conciencia nacional para nosotros implicó un acto de rebelión contra la cultura colonial, pero desde dentro mismo de ella y sin apoyatura exterior a ella, cual sería la vigencia social, *activa y generalizada*, de una cultura autóctona⁶¹

La acusación de falta de originalidad en muchos artistas es atribuida al carácter dependiente de esta cultura y la subordinación de los mismos al lenguaje o las modas estilísticas que serían ajenas al ser nacional.

Para Carpani, sólo asumiendo conscientemente la actividad artística como actividad política revolucionaria, podrá impulsarse la construcción de un arte verdaderamente nacional, expresivo de una auténtica libertad creadora en la que se expresaría la necesidad de ser, individual y nacionalmente, sin condicionamientos externos.

⁵⁹ Ricardo CARPANI, “El arte y el problema nacional” cit, pág 7

⁶⁰ Ricardo CARPANI, *Arte y revolución...* cit. pág. 38

⁶¹ Ricardo CARPANI, “El arte y el problema” cit pág. 13

Conclusiones

En el transcurso del trabajo se ha tratado de puntualizar algunos elementos de la labor artística de Ricardo Carpani como referente del arte de contenido político en el país, en el marco de los fuertes debates y transformaciones que caracterizaron los años sesenta y setenta. Cabe mencionar que el artista adoptó una postura comprometida políticamente, una década antes de que se produjera la radicalización de la corriente vanguardista en un contexto histórico marcadamente diferente.

Su preocupación por llevar a cabo una opción vinculada a la problemática de los trabajadores en el plano nacional y tratar de producir a partir de la obra un mensaje movilizador en sentido político no puede ser analizada fuera de su compromiso ideológico con los sectores vinculados a la izquierda peronista.

En ese marco, la coherencia ideológica del artista a lo largo de esos años siguió un derrotero que, desde la época de su pertenencia al grupo Espartaco, se mantuvo fiel a sus ideas que identificaba su propia obra como parte de una vida militante, y en las cuales no había una separación entre arte y política.

Al considerar la obra de Carpani puede materializarse la idea de que al vincularse con la política algo se pierde del arte y, sobre todo en este caso, podría pensarse en la pérdida de autonomía de la obra en función de su intencionalidad, al subordinarse o ponerse al servicio de la causa política. Sin dudas, sus trabajos permanecen indisolublemente ligados a la época que les dio entidad y nos hablan de otro tiempo histórico, en el cual la utopía parecía ser posible.

Bibliografía

Carpani, Ricardo; *El arte y el problema nacional latinoamericano*, Apuntes de cultura nacional, Editorial Programa, 1973.

Carpani, Ricardo *Arte y Revolución en América Latina*, Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961

Carpani, Ricardo *Nacionalismo burgués y nacionalismo revolucionario*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1985

Giunta, Andrea; *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Laclau, Ernesto y Noé, Luis Felipe; *Gráfica Política*, Ediciones Ayer, 1994.

Leis, Héctor Ricardo; *Intelectuales y política (1966-1973)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

Oteiza, Enrique (Coord); *Cultura y Política en los años 60*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

San Martín, María Laura; *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1993.

Terán, Oscar (Coord.); *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.