



PINTORES ARGENTINOS

RICARDO

CARPANI

PINTORES ARGENTINOS

RICARDO
CARPANI

Escuela Dante Alighieri
BIBLIOTECA
Leonardo Da Vinci

AGUILAR

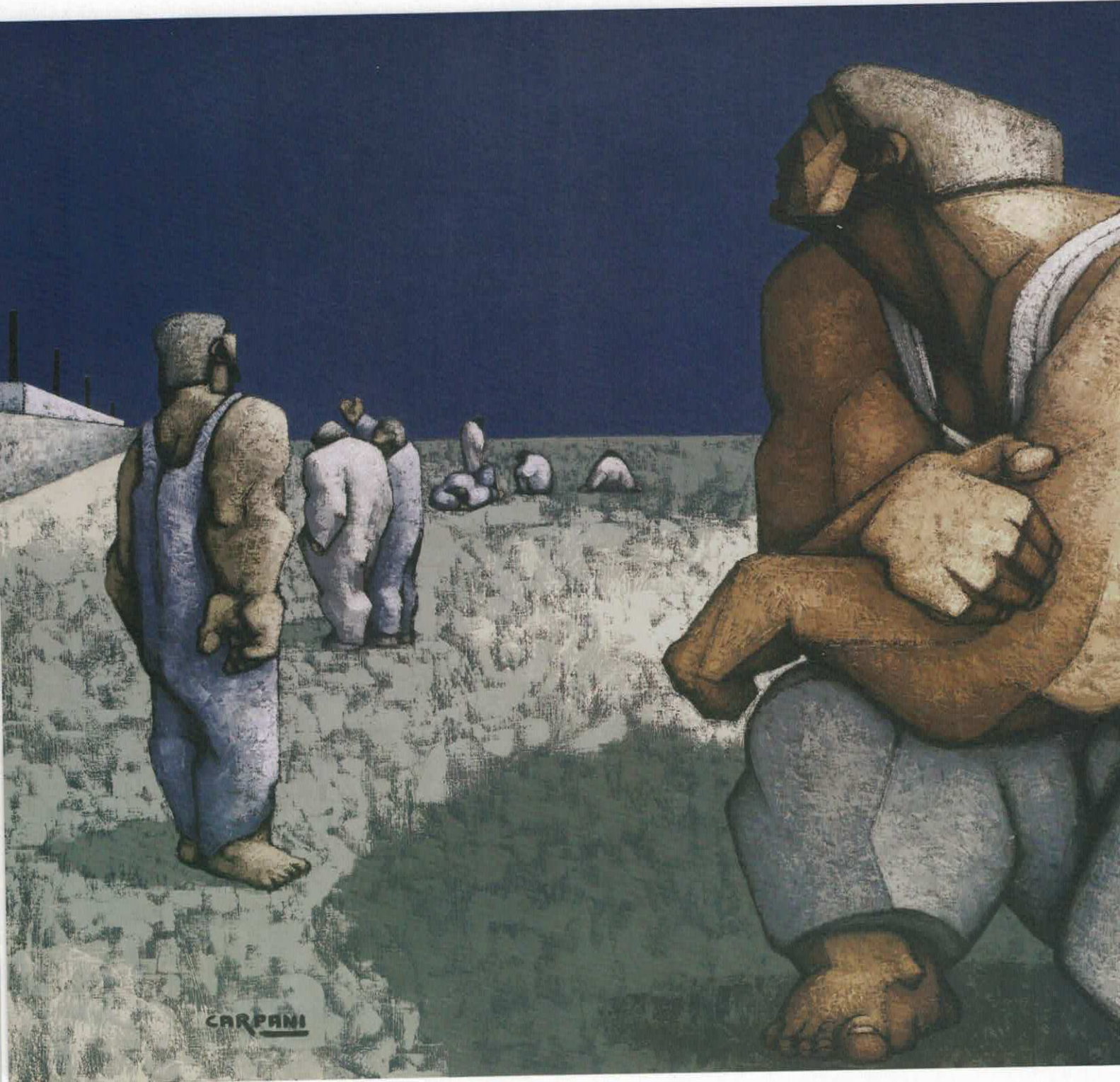
*Insertarse en forma activa
y militante en la lucha concreta
y cotidiana de los trabajadores,
creando en función de las
necesidades de esa lucha.*

Ricardo Carpani

Dios es argentino
1993, óleo sobre tela,
150 x 200 cm
Colección particular







Desocupados

1959, óleo sobre tela,

112 x 162 cm

Colección particular

Ricardo Carpani

Claves de una persistencia: gráfica y mural en Ricardo Carpani

Las imágenes de gráfica política producidas por Ricardo Carpani, desde fines de los años cincuenta, mantienen una vitalidad que se evidencia en continuas reapariciones y reciclados de sus viejos trabajos. Una y otra vez se apela a ese repertorio poblado por identificables figuras pétreas de proletarios musculosos en pie de guerra, con el ceño fruncido y los puños crispados, levantados en primerísimo plano, para ilustrar portadas de revistas, libros, volantes y afiches de un amplio abanico de organizaciones políticas y sindicales. Circulan profusamente en la calle como propaganda de conflictos gremiales, campañas políticas y sindicales, convocatorias a actos o mesas redondas estudiantiles. ¿Cuáles son las claves, artísticas y políticas, de esta llamativa persistencia? ¿Por qué la imagen que construyó Carpani provoca actualmente semejante adhesión?

Hasta que se exilió en Europa en 1975, produjo centenares de imágenes que cedió, generosamente, a distintas organizaciones del sindicalismo combativo y del peronismo de base, aunque también fueron adoptadas por otros grupos de izquierda. ¿Qué activista de aquellos años no recuerda el afiche que exigía la libertad de Raimundo Ongaro y Agustín Tosco o los retratos de Felipe Vallese, Eva Perón o el Che Guevara? Dando cuenta de este amplio espectro de intervención, Carpani sostenía que: "la imagen se impuso por su eficacia intrínseca y no porque representara tal o cual posición partidista"

A pesar de la popularidad alcanzada (y sostenida), la gráfica no fue ni la única ni la primera opción de este artista y militante de la corriente llamada izquierda nacional: defendió el mural como género artístico revolucionario en Latinoamérica, practicó asiduamente la pintura y también la escritura ensayística. La identificación con el muralismo adquirió en su obra plástica y en sus escritos el carácter de un programa de acción. La misión del arte, sostenía Carpani, es servir de instrumento educador de las masas.

El manifiesto *Por un arte revolucionario en América Latina* (1958), que firmaron junto a Carpani, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Bute, Juan Manuel Sánchez y Juana Elena Diz anunció su voluntad de abandonar la pintura de caballete "lujoso vicio solitario" para pasar al arte de masas. La influencia del muralismo mexicano es



indudable (“el arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública”). Al año siguiente, formaron el Movimiento Espartaco, llamado así en homenaje a la Liga Espartaquista dirigida por Rosa Luxemburgo. El movimiento concebía al arte como una insustituible arma de combate para confrontar el coloniaje cultural y artístico. Cuestionaba la ausencia de un arte nacional y el arte formalista desarticulado de su contexto, dependiente de lo extranjero. No solo tomaba distancia de la naciente vanguardia, sino también de los artistas vinculados al Partido Comunista, a quienes Carpani tildó de ser “pintores de miseria”, ya que consideraba que sus cuadros de personajes miserables y marginales terminaban decorando los *livings* pequeño-burgueses. En contrapunto, el grupo promovió el desarrollo de un arte latinoamericanista y se reconoció como parte de una genealogía que incluía a los mexicanos Orozco, Rivera y Tamayo (nótese la omisión de Siqueiros, implicado en el primer atentado contra la vida de León Trotsky), al ecuatoriano Guayasamín y el brasileño Portinari, entre otros.

Si Carpani tuvo expectativas de que el recién nacido Movimiento Espartaco se volcase de lleno al muralismo, “propio de todo artista identificado con la revolución en contraposición a tanta obra abstracta y sin argumento humano”, apenas dos años después, en 1961, terminó alejándose del grupo junto a Pascual Di Bianco. Se ha señalado como motor de la ruptura un conflicto ideológico con Sessano, quien regresaba de Cuba, o bien una crisis interna en la que se confrontaban la problemática urbana y obrera, por un lado, y la indígena, por otro. Carpani sostenía que rompieron con Espartaco porque se había convertido en un mero grupo de pintores y según él—para ser consecuente con el programa inicial del grupo— había que vincularse en forma directa con los sindicatos y renunciar definitivamente al ambiente de las galerías.

En ese camino, en los años sesenta, Carpani y Di Bianco acrecentaron sus vínculos con el movimiento sindical, realizando murales en sindicatos como los de Sanidad y Gráficos. A diferencia de su labor gráfica, la gran mayoría de los murales realizados por Carpani (solo o en colaboración) en instituciones o en muros callejeros fueron destruidos sin dejar traza. apenas sobrevivieron algunas pocas fotos y bocetos. Ya en 1957, Carpani



Muerte del Chacho Peñaloza

1959, óleo sobre tela,

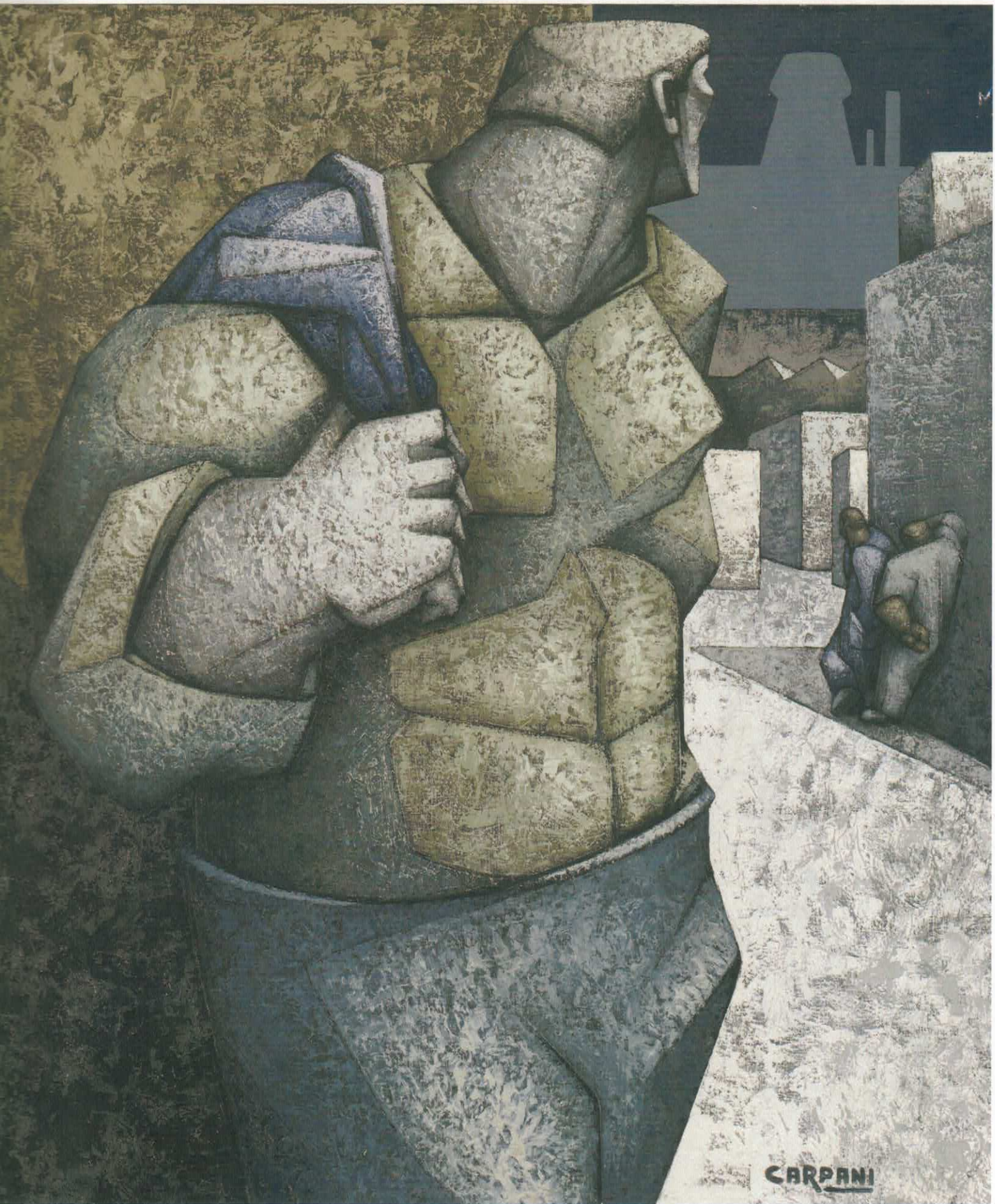
150 x 200 cm

Colección particular

había pintado su primer mural a la intemperie en YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) y junto a Juan Manuel Sánchez realizó dos murales en la librería porteña Huemul. En el boceto se puede apreciar, en un escorzo pronunciado, a un obrero tipógrafo, maquinal y sintético. Algunos rasgos característicos de los obreros de Carpani ya estaban allí: la monumentalidad en la escala humana, la sobredimensión de las manos por sobre el resto del cuerpo, la marcada musculatura de los brazos y el tórax, la imperturbabilidad del rostro, la presencia predominantemente masculina. Sus figuras humanas aparecen, en general, recortadas sobre un espacio vacío y neutro o en todo caso, la única referencia contextual está dada por un perfil de chimeneas fabriles. Ese repetido y oprimente paisaje proletario ancla la identidad de clase de los personajes. La concepción del proletariado como avanzada es una constante tanto en la obra artística como en el discurso político de Carpani, al menos hasta la última dictadura.

En sus trabajos, la multitud se vuelve homogénea en rasgos y actitudes: sus hombres (solo en raras excepciones aparecen mujeres en ese período, salvo el conocido retrato de Evita) son fornidos, adustos e inquebrantables. Antes que individualidades, sus obreros conforman un organismo colectivo, una compacta maquinaria de lucha; un bloque en el que todos los rostros y los cuerpos se parecen y se funden. Cuando se trata de un héroe, mártir o líder con nombre propio el personaje aparece solo, aislado, sin contacto con la muchedumbre. Así, la masa y su dirección se distinguen en una distancia que bien podría remitir a una representación visual de la teoría del partido como vanguardia del movimiento obrero.

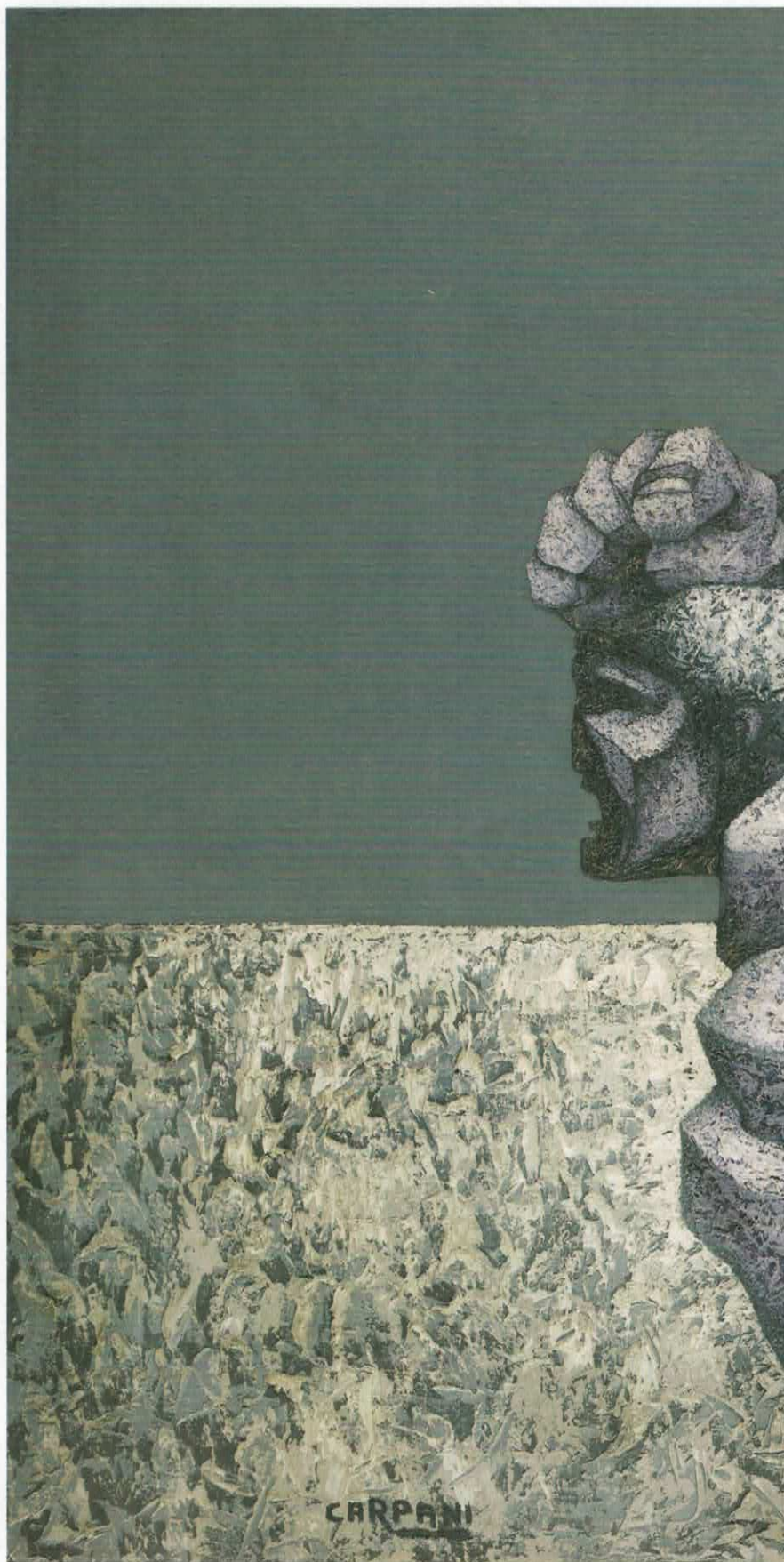
“Los obreros de Ricardo Carpani son hombres monolíticos como las concepciones que defienden”, apunta Alberto Giudici. Quizá allí radique una clave para entender la popularidad persistente de su obra como visualidad asociada a cierta retórica de izquierda, cuyas formulaciones permanecen inmovibles aun cuando fue decretado –sin demasiado éxito, por cierto– el fin de la historia.



CARPANI

Lucha

1960, óleo sobre tela,
118 x 200 cm
Colección particular





Ricardo Carpani

Vida, obra y contexto



Ricardo Roque Carpani nació el 11 de febrero de 1930 en la localidad bonaerense de Tigre. Su primera infancia transcurrió en Capilla del Señor, hasta que en 1936 se mudó con su familia a la ciudad de Buenos Aires donde cursó el bachillerato en el Colegio Nacional Bernardino Rivadavia. Su padre, Luis Roberto, era un odontólogo aficionado al arte que pintaba paisajes para adornar la casa familiar.

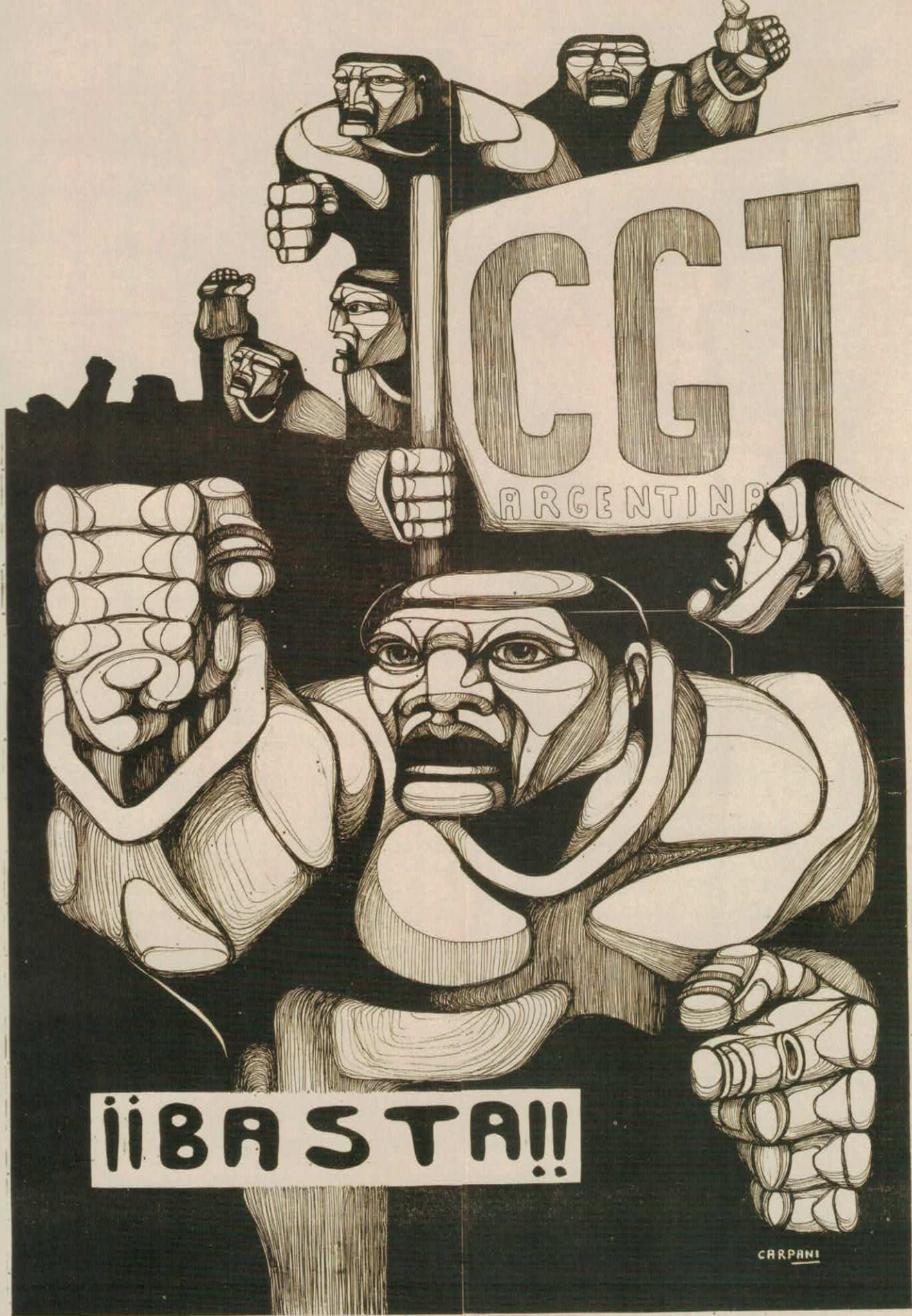
De joven, Ricardo trabajó en el Banco de Crédito Industrial Argentino y pensó en convertirse en abogado. Así, en 1948, ingresó en la Facultad de Derecho, pero a pesar de aprobar holgadamente su primer examen, al poco tiempo abandonó la carrera. En 1950, viajó a Europa y se radicó en París por dos años. Mientras se ganaba la vida realizando diversos trabajos asistió a la *Académie de la Grande Chaumière*. En esta ciudad comenzó a dibujar y a pintar sistemáticamente, allí conoció a los artistas Leopoldo Presas y Kenneth Kemble, y al historiador y crítico de arte Damián Bayón.

De regreso en Buenos Aires, asistió durante algunos meses al taller de Emilio Pettoruti, de quien asimiló las lecciones

básicas de claridad formal y rigor compositivo, características que mantuvo presentes en su obra a lo largo de toda su trayectoria.

A mediados de la década del cincuenta, conoció a Juan Manuel Sánchez y a Mario Mollari, con los que trabó una larga y profunda amistad. Juntos pintaron y decoraron casas y departamentos como medio de vida, pero además como un modo de mantenerse unidos con el afán de generar futuros proyectos. Fue por esta época que también conoció a Doris Halpin, quien tras enviudar a los veintiséis años se convirtió en su pareja y compañera por el resto de su vida.

Con el derrocamiento militar del gobierno de Juan Domingo Perón como contexto, en 1955, Carpani adhirió a la corriente ideológica conocida como izquierda nacional, cuyo referente era el historiador Jorge Abelardo Ramos. Esta corriente se diferenciaba en su interpretación del peronismo de la llamada izquierda tradicional, identificada con el comunismo y con el socialismo local de tradición liberal. Para la izquierda nacional la clase obrera que apoyaba a Perón representaba el cambio



¡¡BASTA!!

CARRÀ

CONFEDERACION GENERAL DEL TRABAJO DE LA REPUBLICA ARGENTINA

Imp. Federación Gráfica Bonaerense - Buenos Aires 1967

hacia la revolución socialista, la clase que —de acuerdo con la teoría marxista— acabaría con la sociedad de clases. Carpani compartía estas ideas nacionalistas con algunos políticos y escritores como Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós y Jorge Spilimbergo, sobrino del reconocido pintor.

La rebeldía de Espartaco

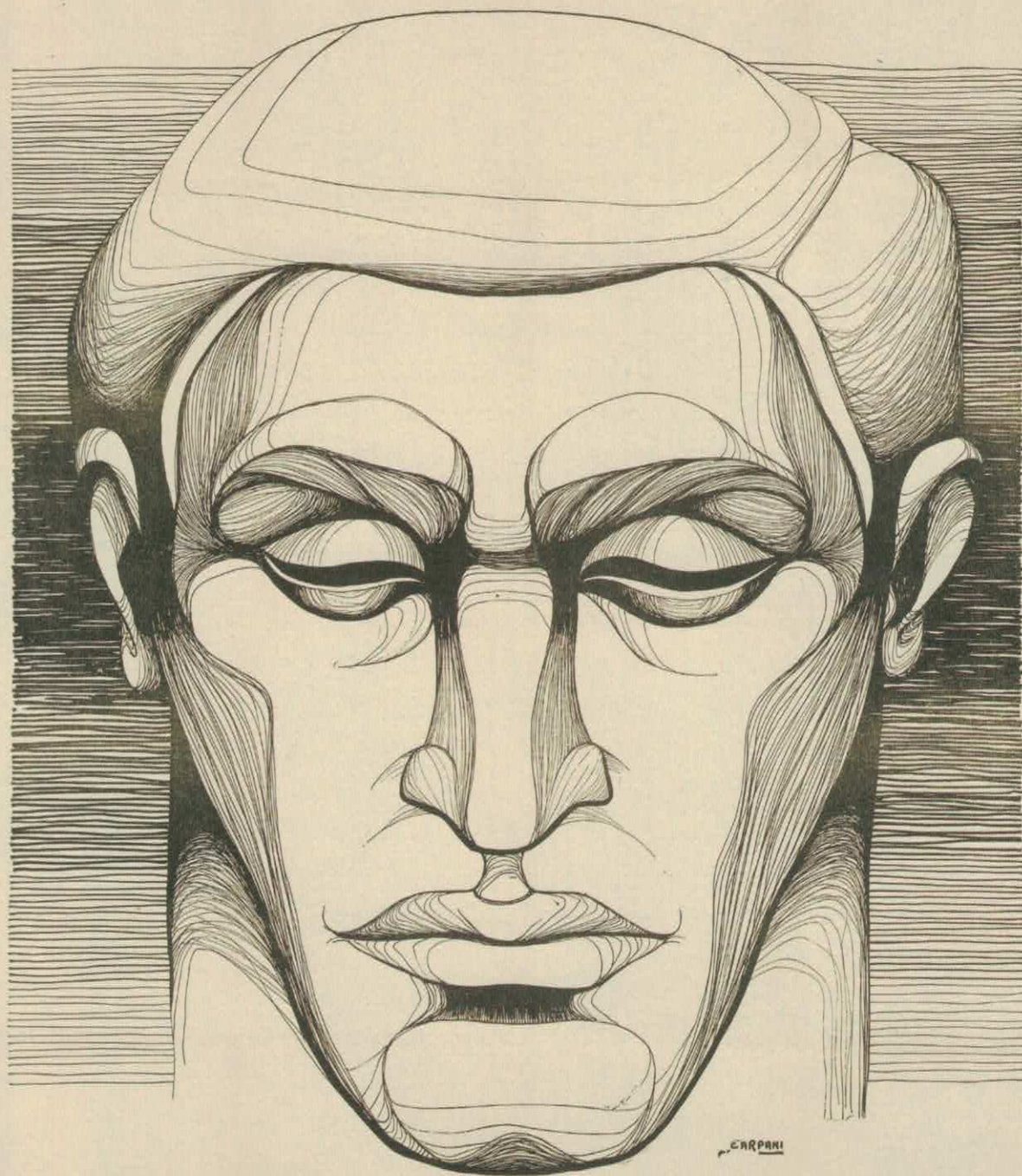
Preocupado por inscribir su práctica artística en la tradición del arte social, en 1957, expuso por primera vez junto a Sánchez y Mollari en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Por entonces, sus pinturas ya acusaban la influencia de los muralistas mexicanos (especialmente de Diego Rivera y José Clemente Orozco), del brasileño Cândido Portinari y del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, que si bien tematizaban cuestiones sociales y políticas, lo hacían con un lenguaje que no desestimaba la libertad expresiva que aportaron las principales corrientes del arte moderno.

“Quieren hacer un arte revolucionario,” señalaba Cayetano Córdova Iturburu desde las páginas de la *Gaceta Literaria*, en 1958, “un arte que gravite sobre la conciencia de sus contemporáneos y los

impulse a apresurar el advenimiento de una sociedad más justa.” Para el crítico, resultaba loable que estos tres artistas se plantearan un arte de nobles intenciones, pero sin desdeñar las cuestiones formales. En este sentido, el propio Carpani manifestó que “la transmisión de contenidos revolucionarios exige la existencia de obras de elevada calidad y que si esta condición no se cumple el resultado será negativo, no solo desde el punto de vista estético, sino también en cuanto a su efectividad político revolucionaria.”

Durante 1958, continuó trabajando y exponiendo junto a Sánchez y Mollari, se sumaron también Pascual Di Bianco, Esperilio Bute, el boliviano Raúl Lara Torrez, Carlos Sessano, el fotógrafo Tito Vallaco y Juana Elena Diz, con quienes, en 1959, conformó el Movimiento Espartaco. El nombre que estos artistas dieron a su movimiento no era inocente, ya que por un lado, Espartaco fue el esclavo que lideró una de las rebeliones más importantes contra la antigua República romana, entre los años 73 y 71 antes de Cristo; por el otro, el nombre remite a la Liga Espartaquista, movimiento revolucionario marxista fundado por Rosa de Luxemburgo

PRIMER ANIVERSARIO DE LA DESAPARICION DEL COMPAÑERO
FELIPE VALLESE



**UN CRIMEN CONTRA LA VIDA HUMANA, LOS
FUEROS CONSTITUCIONALES
Y LA LIBERTAD...!!**

CONFEDERACION GENERAL DEL TRABAJO

Amantes

1964, óleo sobre tela,
140 x 180 cm
Colección particular

y Karl Liebknecht, hacia fines de la Primera Guerra Mundial, que intentó impulsar en Alemania una revolución similar a la bolchevique.

El *Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina* (1958) firmado por Carpani, Mollari, Sessano, Bute, Sánchez y Diz, hizo pública la preocupación del grupo por alcanzar una expresión artística nacional que, en su opinión, solo sería factible mediante una acción conjunta de toda Latinoamérica. Así, señalaban que, excepto algunos valores aislados, no había surgido hasta el momento una expresión plástica definitoria de nuestra personalidad como pueblo, pues una economía enajenada al capital extranjero no podía originar otra cosa que el coloniaje cultural y artístico. Para ellos, de acuerdo con las características políticas y sociales de nuestro continente, el arte latinoamericano debía estar necesariamente imbuido de un contenido revolucionario. Además, consideraban imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética, abogando por el uso y por el aprovechamiento de los nuevos caminos que se iban abriendo en el panorama artístico

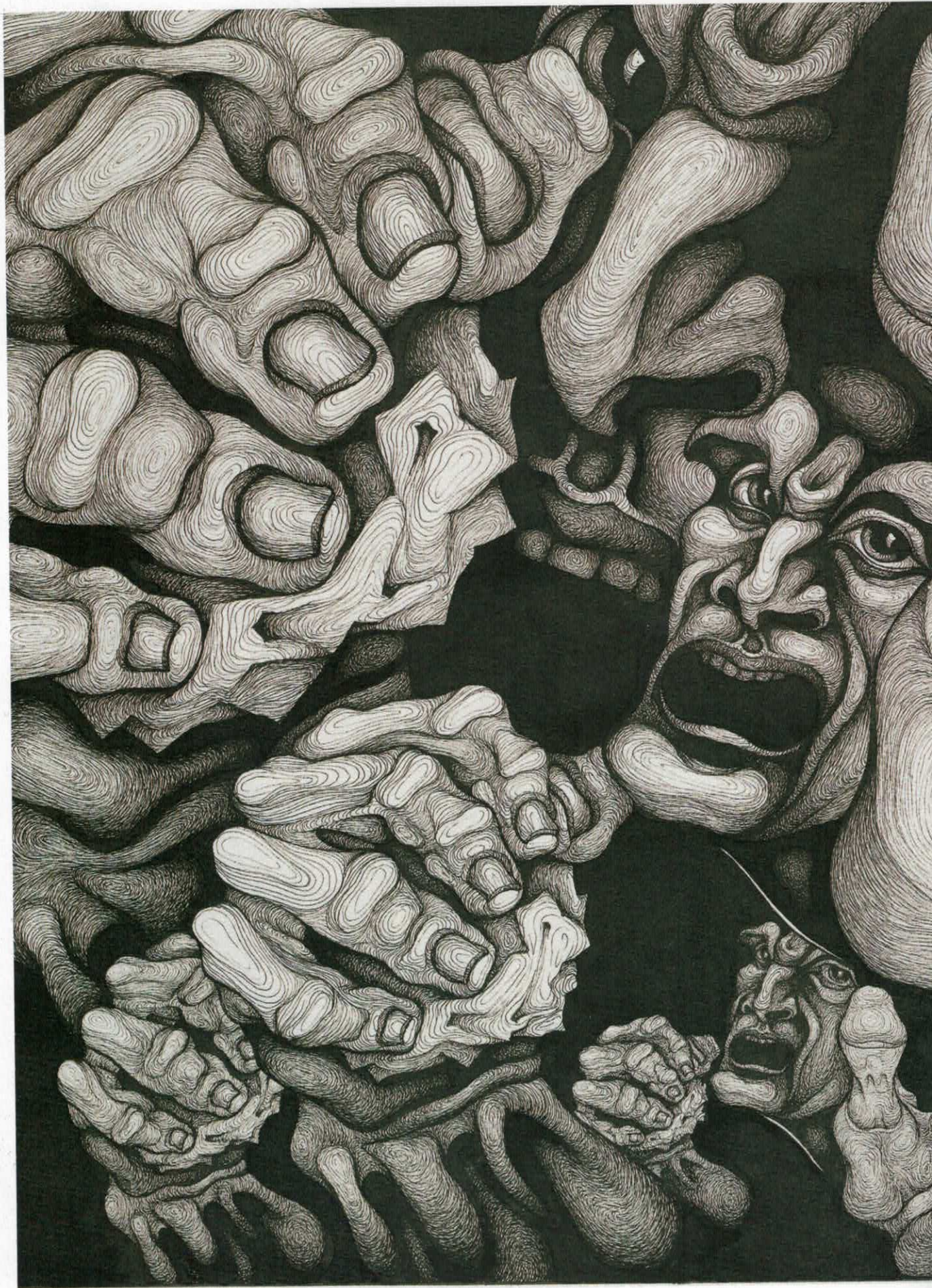
mundial. "El arte latinoamericano –afirmaban– debe surgir como expresión monumental y pública", de esta manera querían dejar en claro que resultaba imperativo abandonar la pintura de caballete –práctica asociada a la clase burguesa– para pasar al arte de masas, es decir, a la realización de murales en el espacio público.

En 1959, Carpani pintó *Muerte del Chacho Peñaloza*, obra que representa el asesinato del legendario caudillo riojano que se alzó contra el ejército nacional liderado por Mitre. Si bien se trata de un cuadro al óleo, la composición de la escena preanuncia las figuras pétreas y monumentales que el artista utilizó repetidamente en murales y en afiches políticos.

Imágenes e ideas en murales y libros

Por ese tiempo, comenzó una tímida y paulatina revisión de las posturas anti-peronistas asumidas por la intelectualidad argentina desde la caída de Perón. Escritores y pensadores como Ezequiel Martínez Estrada, quien se había pronunciado enérgicamente contra el peronismo, empezaron a cuestionar la política







El Cordobazo

1971, mural,
Colección particular

represiva del gobierno de la autoproclamada Revolución Libertadora. Al mismo tiempo, según pasaban los años, el peronismo combativo planteaba la necesidad de establecer un vínculo más estrecho con los trabajadores, con el fin de defender y proteger sus derechos.

Así, hacia 1961, Carpani se apartó del Movimiento Espartaco y junto a Di Bianco estrechó lazos de cooperación con el movimiento sindical. Fiel a su convicción de tomar contacto directo con el movimiento obrero y reacio a acomodarse según los dictados del mercado, realizó un mural titulado *Trabajo, solidaridad y lucha* (1961) en el Sindicato de Trabajadores de Industrias de la Alimentación (STIA). Este conjunto de seis paneles, recientemente restaurados, fueron realizados aplicando pintura sintética directamente sobre el muro; representa robustos cuerpos masculinos cuyas poses denotan el esfuerzo físico de los trabajadores.

Ese mismo año, la editorial Coyoacán publicó *Arte y revolución en América Latina*, libro en el que Carpani desarrolló profundamente algunas de las ideas



Hombre con caballo

1976, acrílico sobre tela,

114 x 146 cm

Colección particular



que ya había planteado en el manifiesto del Movimiento Espartaco. En el prólogo, Juan Carlos Trejo señala que “la vigorosa tentativa de Carpani para encontrar en las formas una expresión que sea específicamente nuestra no implica una ruptura con la tradición artística europea, sino una síntesis entre aquello y el territorio histórico, las gentes, los conflictos y los sueños de América Latina”.

Al año siguiente, la misma editorial publicó *La política en el arte*, esta vez prologado por Hernández Arregui. En esta ocasión, Carpani se ocupó de fundamentar su oposición a la política cultural adoptada por la Unión Soviética desde fines de los años veinte, argumentando que el stalinismo había limitado considerablemente la libertad de los artistas al imponer el realismo socialista como único estilo practicable. Para él, esta decisión implicaba la antítesis de todo cuanto podía considerarse revolucionario en materia artística.

Durante el primer lustro de la década del sesenta, Carpani fue delineando su posición como artista dentro de la sociedad. Se preocupó especialmente por encontrar el modo en que el arte pudiese intervenir

activamente en el proceso revolucionario, que por entonces se perfilaba no solo como un horizonte deseado, sino posible. Por esta razón, consideraba indispensable intensificar el contacto entre la clase trabajadora y la práctica artística revolucionaria, y creía además que las organizaciones obreras debían procurar el surgimiento de un vasto movimiento mural de carácter nacional y revolucionario.

Convencido de que “el arte era capaz de llegar a zonas del ser humano donde no llegaban las ideas”, Carpani se volcó hacia la realización de murales en espacios públicos como los del teatro de Olavarría, el Sindicato de Sanidad y el de los Obreros del Vestido. Aunque fundamentalmente orientó sus esfuerzos hacia la producción de imágenes de gráfica política: afiches, panfletos, ilustraciones en periódicos y cartelones políticos fueron los vehículos que utilizó para establecer un vínculo directo con el movimiento obrero.

Gráfica política y arte de denuncia

A comienzos de la década del sesenta y como consecuencia de la reorganización y de la legalización de la Confederación

General del Trabajo (CGT), la obra de Carpani alcanzó una difusión masiva, condensando en imágenes el carácter de las luchas sociales que se libraron durante aquellos años. Cuando en 1962, ante la creciente recesión y el aumento del desempleo, la CGT organizó la semana de protesta, Carpani fue convocado para diseñar el afiche central de la campaña. A partir de entonces, colaboró estrechamente con el movimiento sindical y realizó, entre muchos otros, los afiches correspondientes al primer y al segundo aniversario de la desaparición forzada de Felipe Vallese —obrero metalúrgico y delegado gremial secuestrado y desaparecido el 23 de agosto de 1962— y también el afiche que exigía al gobierno el cumplimiento del programa de la CGT. En todos los casos, las consignas y las denuncias políticas se amalgaman y equilibran con las figuras de hombres robustos y contundentes que se muestran imperturbables en su decisión de no claudicar en sus reclamos.

Con el correr de los años, el carácter complaciente de la CGT oficial hacia el poder político resultó inaceptable para él. Fue entonces cuando se acercó a la CGT de

los Argentinos, presidida por Raimundo Ongaro, en la que confluían agrupaciones estudiantiles, gremiales y políticas, tanto peronistas como de izquierda. La CGTA funcionó como un eje articulador de la resistencia contra la dictadura de Juan Carlos Onganía. Desde esta plataforma de acción, Carpani se abocó plenamente a la producción de gráfica política con algunas excepciones, como *Amantes* (1964) y operó no como un simple ilustrador, sino como un protagonista del discurso ideológico de aquel período.

En diciembre de 1967, participó de la muestra que la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) dedicó al Che Guevara, que había sido asesinado en Bolivia en octubre de ese año. Homenaje a Latinoamérica reunió a un amplio espectro de artistas visuales que trabajaron sobre la imagen del rostro del Che, tomando como referencia la célebre fotografía de Korda, donde el líder revolucionario aparece con su boina negra con la estrella de cinco puntas. Como era de esperarse en el marco de un gobierno de facto, la exposición fue clausurada por la policía horas después de ser inaugurada.





Al año siguiente, participó del Encuentro Cultura 68 con un discurso en el que se refirió al lugar que le correspondía al arte en el proceso revolucionario, allí expresó que "nunca como ahora, el artista se ha visto obligado a justificar ante sí mismo y ante los demás la necesidad social de su existencia como artista y la validez social, es decir, humana, de su obra." En su opinión, el artista debía ser capaz de producir imágenes que se incorporaran a la lucha social.

En la misma línea de radicalidad política se inscribió *Malvenido Mr. Rockefeller*, exposición colectiva realizada en junio de 1969 en la SAAP en repudio a la visita del funcionario estadounidense Nelson Rockefeller

a la Argentina. Ideada por Carpani junto a León Ferrari y Luis Felipe Noé, la muestra se constituyó, a un mes de la revuelta popular conocida como "el Cordobazo", en una de las tantas manifestaciones de protesta contra el gobierno de Onganía. Para la ocasión, Carpani presentó *Las credenciales de Mr. Rockefeller*, un afiche que muestra una torre de petróleo construida con huesos y cadáveres (en ese momento Rockefeller era el presidente de la empresa Standard Oil) que se alza sobre un fondo cuyo diseño reproduce la bandera estadounidense. De hecho, el enviado de Richard Nixon fue fuertemente repudiado en la mayoría de los países de América Latina, donde su visita se interpretó como la



representación de los intereses de las empresas norteamericanas.

Los años del exilio

A mediados de la década del setenta, Carpani y su compañera Doris Halpin viajaron a Europa. Ricardo tenía programadas dos exposiciones en España, pero el golpe de Estado de marzo de 1976 les impidió regresar a Buenos Aires y decidieron fijar su residencia en Palma de Mallorca y más tarde en Madrid. Durante los diez años que duró su exilio, Carpani participó junto con Eduardo Duhalde y Julio Cortázar, entre otros, en las actividades de la Comisión Argentina de Defensa de los Derechos Humanos (CADHU). Así, la gráfica política producida durante la

Quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos

1991, boceto para mural,
75 x 200 cm

Colección particular

Escuela Dante Alighieri
BIBLIOTECA
Leonardo Da Vinci

**Quiénes somos, de dónde
venimos, adónde vamos**

1991, boceto para mural,
75 x 200 cm
Colección particular
(Detalle).

década anterior encontró un hilo de continuidad práctica e ideológica al calor de las organizaciones de derechos humanos, tal como puede verse en los numerosos afiches, volantes y carteles que realizó para la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (FEDEFAM). En estas producciones, las rotundas figuras masculinas que otrora representarían a los obreros industriales en pie de lucha, aparecían ahora con los ojos tabicados bajo consignas tales como: "Hasta encontrarlos" y "Por la vida y la libertad. Juicio y castigo a los culpables".

Fue en España donde Carpani escribió los libros *Nacionalismo revolucionario y nacionalismo burgués* (1975); y *Arte y militancia* (1976), censurado y publicado luego de la muerte del general Franco. También durante el exilio surgieron en la obra de Carpani imágenes que provenían de su memoria de porteño, como el hombre que porta chambergo, y la inevitable melancolía del tango. Trabajó así en las series *Los que están solos y esperan* –un homenaje a Raúl Scalabrini Ortiz– y *El tango*, en las que se permitió experimentar





con otras técnicas e introducir algunos elementos de su imaginación que no habían tenido cabida en la producción de murales y de gráfica política.

Hacia fines de la década del setenta, participó de la exposición Homenaje al XX aniversario de la Revolución cubana, llevada a cabo en el palacio de la UNESCO en París. En 1981, concurrió al Primer Encuentro de Intelectuales por la Solidaridad de los Pueblos de Nuestra América en La Habana, Cuba.

Retorno a la jungla al compás del tango

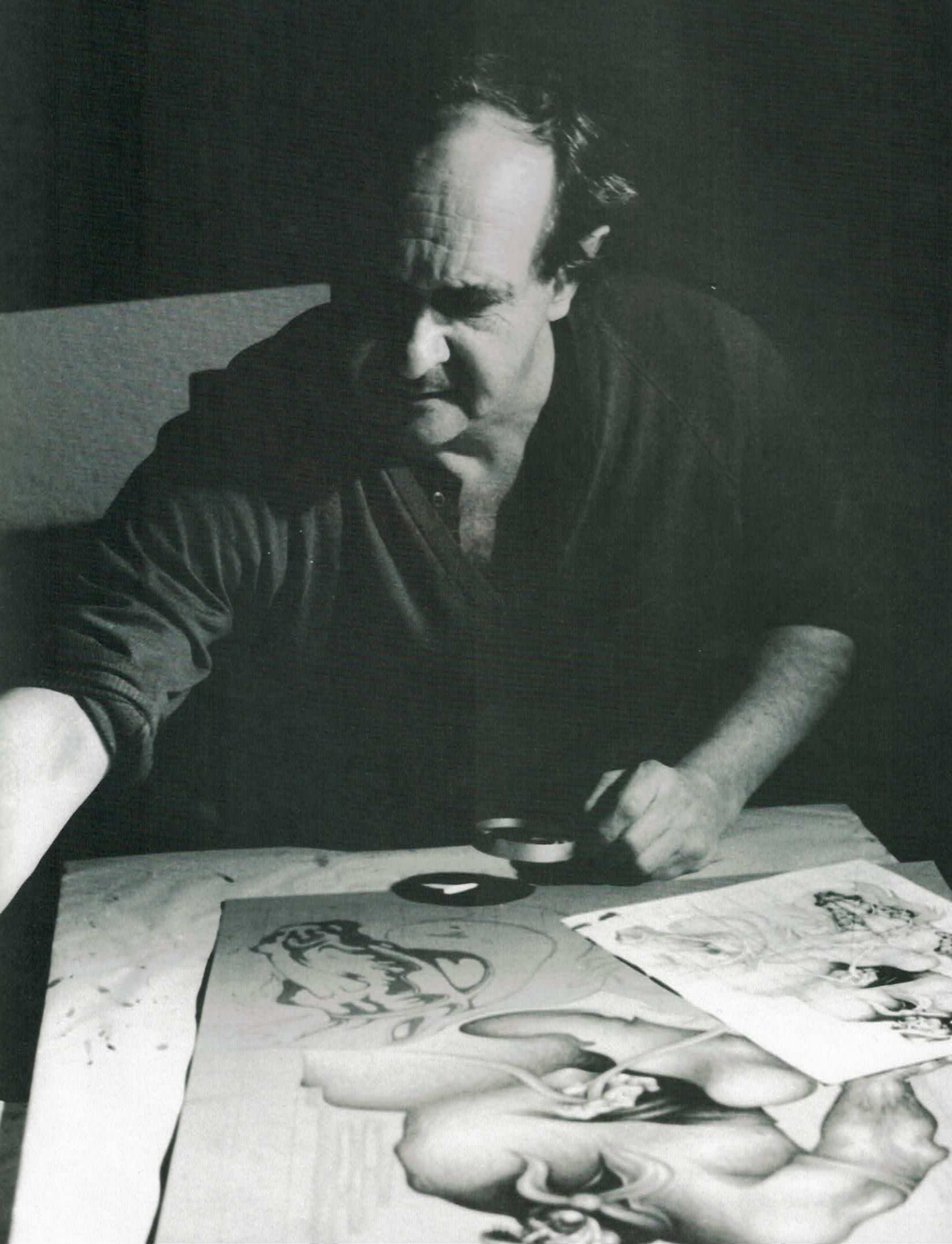
Al regresar al país en 1984, advirtió que las condiciones sociales no resultaban aptas para retomar su experiencia integradora del arte y la política. Continuó, sin embargo, realizando algunos murales en espacios públicos como el pintado sobre las montoneras en homenaje al caudillo andino Felipe Varela, en el Centro Cultural de la Municipalidad de la ciudad de Catamarca (1987) y el del Centro Cívico de la ciudad de Santa Rosa en La Pampa.

A comienzos de los años noventa, inició la serie *Porteños en la jungla*. En estas obras el personaje solitario, urbano y melancólico,

trabajado siempre en tonos grisáceos, reapareció entre medio de la espesura de una colorida selva, plagada de inquietantes animales feroces. A esta serie pertenece *Dios es Argentino* (1993) y *Quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos* (1991), un políptico de gran formato—probablemente pensado para la realización de un mural— en el que Carpani construyó, al estilo de los muralistas mexicanos, una secuencia narrativa sobre la identidad y el mestizaje latinoamericano.

Hacia 1992, algunas de las imágenes que formaron parte de su serie sobre el tango fueron utilizadas en la escenografía del espectáculo *Tango pasión*, que luego de ser estrenado en Broadway recorrió varios países de Europa.

Carpani falleció a los sesenta y siete años en Buenos Aires, el 9 de septiembre de 1997. Al año siguiente, su compañera Doris inauguró la Fundación Ricardo Carpani con el propósito de dar a conocer y promover el pensamiento crítico y la obra de este artista que encarnó, quizá como ningún otro, el símbolo del artista comprometido.



Un mural colectivo

Corría el año 1969 y en la pequeña localidad de Villa Quinteros, al sur de la provincia de Tucumán, se alzó una rebelión popular contra el cierre del ingenio San Ramón, principal fuente de trabajo para la mayoría del pueblo. La revuelta fue duramente reprimida por el gobierno provincial de facto, al punto que la revista capitalina *Primera Plana* dedicó un extenso artículo sobre el tema. Dos meses después, inauguraba en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en Buenos Aires la muestra Villa Quinteros también es América, en la que Carpani, junto a un grupo de artistas presentaron dos murales realizados en forma colectiva. Trabajados con enérgicas pinceladas expresionistas, los murales se titulaban Represión y Manifestación y mostraban el momento de la revuelta y la consecuente represión por parte de la policía montada, en una imagen que evocaba a los cuatro jinetes del Apocalipsis. Un ejemplo de la manera en que Carpani buscó integrar el arte con la política.





De izquierda a derecha: Carlos Sessano, Esperilio Bute, Hugo Pereyra, Franco Venturi, Federico Martínez Howard, Ricardo Carpani (en el centro), Alfredo Plank, Alberto Alonso, Mario Erlich, Carlos Alonso y Juan Manuel Sánchez.

PINTORES ARGENTINOS

Longoni, Ana

Ricardo Carpani / Ana Longoni y Florencia Battiti. - 1a ed. -

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.

32 p. : il. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-04-3672-0

1. Ricardo Carpani. Obra Pictórica. I. Florencia Battiti II. Título
CDD 759.82

Fecha de catalogación: 02/09/2014

ISBN 978-987-04-3672-0

© 2014 Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. de Ediciones

L. N. Alem 720, CABA, Argentina.

Coordinación editorial: Adriana Narváez

Colaboradores por CastillaSozzani & asoc.

Coordinación general: Fernando Farina

Coordinación editorial: Eduardo M. Blanco

Redacción de textos: Ana Longoni, Florencia Battiti

Corrección: Laura Naughton, Virginia Álvarez

Agradecimientos:

A Doris Halpin de Carpani y a Mayte Gualdoni, por la inestimable colaboración para poder llevar adelante la investigación y realización de este trabajo.

Primera edición: septiembre de 2014

Impreso en el mes de septiembre de 2014, en Cartoon S. A.

Paraguay 1829, Salta Capital, Argentina.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

AGUILAR

 **COLECCIONES**

PINTORES ARGENTINOS

AGUILAR