

# CARPANI



**MNBA**  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
NEUQUEN



# RICARDO CARPANI

Julio de 2014

Museo Nacional de Bellas Artes - Neuquén

**MINBA**  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
NEUQUÉN



Presidenta de la Nación Argentina  
*Cristina Fernández*

Ministra de Cultura de la Nación  
*Teresa Parodi*

**Municipalidad de Neuquén**  
Intendente  
*Horacio Quiroga*

**Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén**  
Director  
*Oscar Smoljan*

Honra a nuestra ciudad patrocinar esta publicación sobre la obra del gran Ricardo Carpani.

Sus cuadros y dibujos han calado hondamente en los neuquinos a través de las muestras que tuvieron lugar en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes, y su prédica por una Argentina más justa donde no haya excluidos, encontró pronto eco en nuestra propia historia como sociedad comprometida con la democracia y los Derechos Humanos.

La obra de este artista incomparable resume lo mejor de nuestro arte nacional, un arte que decidió ser protagonista de su tiempo y voz de los que no tienen voz.

La ciudad de Neuquén ha crecido nutriéndose de esos valores que en los últimos años encontraron en la Cultura su marco de expresión más vital y trascendente.

Celebramos esta publicación que enorgullece a nuestra ciudad y a nuestro museo y por extensión a todos aquellos que lo hacen posible cada día con esfuerzo y responsabilidad.

**Horacio Quiroga**  
Intendente  
Ciudad de Neuquén

# Staff

Dirección MNBA Neuquén:

*Oscar Smoljan*

Dirección Municipal de Relaciones Institucionales:

*Marcela Rodríguez Ponte*

Dirección de Administración de los Recursos:

*Sandra Pavese*

Dirección de Investigación, Capacitación y Extensión:

*Gustavo Altuna*

Dirección de Mantenimiento, Eventos y Exposiciones:

*Ricardo Ruíz Díaz*

Secretaría Privada:

*Giselle Calamita*

División Mesa de Entradas y Salidas:

*Emilio Bonaiuto*

División de Administración y Gestión de los Recursos

Humanos:

*Graciela Monti*

División Investigación, Aplicación y Desarrollo de Nuevas

Tecnologías:

*Andrea Jiménez*

División Capacitación:

*Jenny Sepúlveda*

División Mantenimiento y Técnica:

*Carlos Britos*

Guías de Sala:

*Damián Duflós, Noelia González, Gonzalo Pérez, Marcos Giménez, Guillermo Inda, Guillermo Reyes, Silvia Amillano*

Asistentes de Sala:

*Silvia Bosa, Néstor Fernández, Natalí Minor, Carlos Quinteros, Bella Sáez, Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, Silvina Vesco*

Recepción:

*Maricel Riquelme, Maria Teresa Vargas,*

Colaboradores:

*Carlos Aguería, Juan Manuel Andrés, Fernando Cammarotta, Cecilia Cil, Patricia Del Río, Lucas Guevara, Beatriz Jará Navarrete, Norberto Masso, Valeria Sierra*

# Carpani en el MNBA Neuquén

El Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén presenta una muestra retrospectiva de Ricardo Carpani, organizada en conmemoración de los diez años de la creación de este museo y de los 110 años de la fundación de nuestra ciudad.

Cuando la ciudad supera el siglo de vida y el MNBA Neuquén es una realidad que cumple 10 años de intensa vida cultural, la obra de Ricardo llega a nuestro museo. En cierta manera es un círculo que se cierra con este reconocimiento, pero también uno nuevo que se abre a las nuevas generaciones que a partir de esta exposición lo conocerán y rescatarán su historia y seguramente amarán su obra. La vida de este artista encarna la metáfora del hombre comprometido con su sociedad y su tiempo. Compromiso que Carpani asumió y mantuvo incluso en desmedro de su propia estabilidad e integridad física, las cuales se vieron amenazadas en los tiempos de la dictadura, arrastrándolo al exilio.

Pero al igual que los obreros y campesinos que reflejan sus cuadros, Carpani no dio nunca la pasiva imagen victimizada del artista incomprendido y perseguido, sino más bien la del luchador que no baja los brazos y sigue peleando contra la adversidad.

Esa fue su propia convicción, forjada en los años 60 cuando fundó el grupo "*Espartaco*" junto a Pascualito Di Bianco, Bute, Diz, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano y Venturi. Y esa idea personal del artista comprometido, política y socialmente con su tiempo, quedó estampado en sus telas increíbles, pero también en sus afiches que

tapizaron las paredes de la Argentina en defensa de la CGT de los Argentinos.

Una síntesis de su pensamiento, de su visión del arte y su compromiso, se resume quizás en el mural que realizó, ya restaurada la democracia, para el hall del aeropuerto de Viedma, y que reemplazó a la reproducción del famoso cuadro de Juan Manuel Blanes que muestra al general Roca y su ejército en la "expedición al desierto", que había sido colocada allí en los años 60.

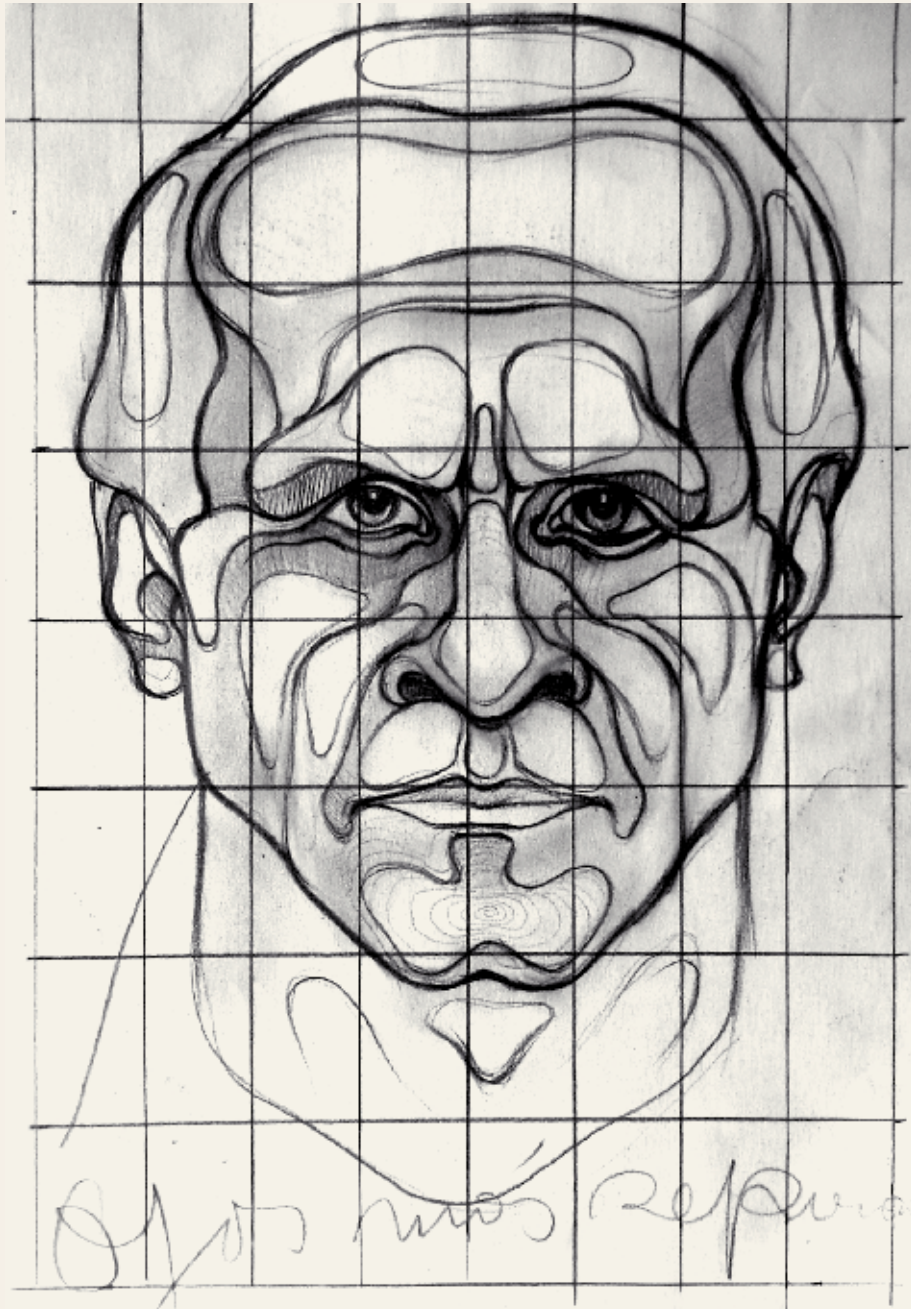
La obra que Carpani gestó en su lugar es un vigoroso canto al espíritu libertario de la Patagonia en el que, como en una sinfonía de colores y formas, caballos, ovejas, pumas y cóndores se alternan con hombres y mujeres de nuestra América. Una síntesis de su arte profundamente latinoamericano, enraizado en la tierra y en la historia. Actualmente se encuentra ubicado en el edificio de Justicia de Río Negro.

La revolución que Ricardo Carpani emprendió desde el arte en pos de sus propias utopías, sobrevivió a todos los cataclismos políticos y sociales que se abatieron sobre el país y el mundo. Y como él mismo escribió: "El arte es el libertador por excelencia y las multitudes se reconocen en él, y su alma colectiva descarga en él sus más profundas tensiones para recobrar por su intermedio las energías y las esperanzas".

**Oscar Smoljan**

Director

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén



*Autorretrato (boceto)*  
Lápiz



# Ricardo Carpani

¡ C R E E R !  
He allí  
toda la magia  
de la  
vida.

Atreverse a erigir en creencias los sentimientos arraigados, (...),  
he allí todo el arte de la vida.

*El hombre que está solo y espera*, Raúl Scalabrini Ortiz

El nombre y el recuerdo de Ricardo Carpani permanecerán para siempre en la historia del arte argentino. Su obra representa la memoria de una generación militante, comprometida con los ideales de su tiempo y que hoy la vemos proyectada hacia una epopeya sin final. A Carpani se lo amó y odió con pasión. Tenía una manera coherente de pensar: acción para cambiar la realidad y contemplación para disfrutar del arte. Su obra se nutrió de la admiración de los humildes, de su vida de trabajo y reconocimiento de lucha: momentos importantes en gente sin importancia. Sabía que la historia se construye con actos, que partiendo del andar cotidiano el arte después trata de interpretar. Doris Halpin, la compañera de Carpani expresó: "Ricardo no trató de pintar

los lados oscuros de la realidad: nunca pintó la tortura, ni al aldeano pobre y subsumido. Siempre pintó al hombre que está dispuesto a combatir, al hombre en lucha."



"Hoy y aquí, la actitud militante del artista revolucionario vale tanto, tiene tanta importancia, como su obra. Ambas se complementan y de poco sirven por separado. Sin la acción militante, lo más probable es que la obra solo termine, tristemente, bajo la forma de cuadro, cumpliendo el cometido que el sistema capitalista le impone; mercancía de consumo privado, prácticamente sin posibilidades de contacto público".

**Ricardo Carpani**, octubre de 1971

En 1959, el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Rafael Squirru, invitó a un conjunto de artistas a participar como grupo en el 1° Salón de Arte Rioplatense. Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez y Mario Mollari ya exponían juntos desde 1957. A ellos se sumaron Esperilio Bute y Carlos Sessano, incorporándose después Pascual Di Bianco, Elena Diz, Raúl Lara y Franco Venturi. El nombre "Movimiento Espartaco" lo tomaron en homenaje a la Liga Espartaquista que conducía Rosa Luxemburgo, dentro del movimiento obrero alemán. En 1961 Carpani se separó del movimiento y el grupo, después de sucesivos distanciamientos, quedó definitivamente disuelto en 1968. Esto no impidió que muchos de ellos se unieran para darle al arte protagonismo dentro de la problemática social y política del país. Así Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez y Carlos Alonso, junto a otros artistas, fundaron la Lista Blanca en la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), que presidida por Ignacio Colombres, buscó ganar las elecciones el 29 de Noviembre de 1968. De su gestión quedan como testimonio los homenajes realizados al Che, las protestas contra la guerra de Vietnam y la muestra "Malvenido Rockefeller".

Los últimos años de Ricardo Carpani fueron de grandes satisfacciones: la vida le dio la oportunidad de pintar a Dios. Carpani dijo: "soy agnóstico, pero el sueño de todo pintor es dejar una obra en una iglesia". Así fue como pintó "Ecce Hommo", un Cristo crucificado de 3,80 metros de altura por 2,00 metros de ancho, para el altar de una humilde Capilla en el Dique La Florida, Provincia de San Luis, dedicada a Nuestra Señora de Luján. Recuerdo que el tamaño de la obra hacía imposible su guarda en el estudio de la calle Piedras y Venezuela y a la espera de su traslado a la Provincia, Carpani me solicitó dejarlo temporariamente en el Palais de Glace. Así decidí exhibirla en una sala lateral, pudiendo ver el

impacto que el cuadro provocaba en el público: la gente se arrodillaba y persignaba ante él. Aquel ámbito cultural realizaba la creencia que provocaba la pintura: una figura de proporciones corporales sobrehumanas mantenía su vertical por la fortaleza del madero. A los pocos meses fui invitado a viajar, junto a Ricardo y Doris, a su entronización. La ceremonia inaugural se realizó el 16 de diciembre de 1996 con la presencia del Gobernador, autoridades eclesiásticas y funcionarios de Cultura de la Nación, de la Provincia y el Municipio. Los alumnos de los colegios de la zona agitaron banderas cuando vieron llegar al artista. El Gobernador de traje oscuro y el Obispo con todos sus atributos: Palio, Mitra y Báculo lo esperaban en la puerta. Al ingresar, pude ver que el altar estaba cubierto por un lienzo blanco y escuché al coro entonar los acordes iniciales del Aleluya. El locutor oficial invitó al vecino más antiguo de la zona a correr el velo que ocultaba la pintura, el Obispo comenzó con el rito de la aspersión del agua bendita y cuando la obra se dejó ver, Carpani muy emocionado se acercó a mi oído y con un movimiento imperceptible de sus labios me dijo: "¡para mí es el Che!".



“Si tuviera que volver a vivir mi vida elegiría el mismo camino. Estoy conforme: mi vida fue una lucha. He pasado momentos en que he sido marginado como consecuencia de mi militancia, de poner los dedos en la llaga, digamos. De todos modos, si por alguna razón me canonizaran, cosa que no creo, puedo asegurar que yo no pienso ejercer de santo”.

**Ricardo Carpani, 1989**

La obra de Ricardo Carpani surgió por la coherencia entre pensamiento y vida. Su compromiso con las causas justas lo llevaron desde muy joven a percibir las desigualdades económicas y sociales, reaccionando contra toda forma de opresión. El pincel fue un puño en alto, la tela una rebeldía silenciosa, el dibujo en los afiches callejeros, un reflejo de la historia dolorosa Argentina. Su acercamiento al escritor Juan José Hernández Arregui uno de los ideólogos más lúcidos de la “Izquierda Nacional”, dentro del movimiento peronista, transformó su manera de pensar la realidad. Hernández Arregui en “La Formación de la Conciencia Nacional escribió: “Marx ha resumido la verdadera cuestión que se debate en defensa de la libertad: “Nadie combate contra la libertad. Combate, a lo sumo, contra la libertad de otro”. Por eso Canning exponía este contenido ‘particular’ de la libertad: “América será libre y en lo posible inglesa”. Otro inglés, el conservador Burke, lo dirá más claro aún: “Nosotros no pedimos nuestras libertades como derechos del hombre sino como derechos de los ingleses”.

Frente a cada crisis económica-social que despojaba, reducía y denigraba a los trabajadores, Carpani a través del arte los dignificaba. En la serie “Los desocupados”, realizada entre los años 1959-64, están presentes esos hombres pétreos, de manos rudas, protagonistas de un destino errático, sobre un fondo de fábricas cerradas y chimeneas inciertas.

Con el agravamiento de la represión contra los sectores populares, Ricardo Carpani fue amenazado y debió exiliarse fijando residencia en España. La nostalgia

y el recuerdo, motivaron la creación de una serie dedicada al Tango y otra que denominó Gauchos Centauros. A la manera de “espíritus centinelas” los representó cabalgando libres en una pampa virgen. Una vez más la dignidad actuó como contrapartida al genocidio indígena de fines del siglo XIX. Así lo manifestó cuando trabajó sobre el Martín Fierro: “Al ilustrar el Martín Fierro, lo he tomado en su significación primigenia y fundamental: como alegato político en defensa del gaucho desposeído y perseguido. Atento a ello, he seleccionado aquellas partes del poema cuyo contenido -directa o indirectamente, ya sea como crítica del orden establecido, o como exaltación de la rebeldía contra dicho orden, o como canto a la solidaridad humana - conserva mayor vigencia combativa... Por lo tanto, en el enfoque plástico del personaje abandoné todo criterio meramente ilustrativo, eliminando lo puramente anecdótico y tratando de enfocarlo en su desnuda significación humana y social, en su verdadera universalidad, en aquello que lo hace trascender las circunstancias de su época y medio, determinando la validez actual de su mensaje.”

A su regreso del exilio, encontró una sociedad muy diferente a la que había dejado. Las marcas que dejó la dictadura en la Argentina arrasó con todo concepto democrático y por supuesto también, con la solidaridad. Una exacerbada conducta individualista presente en la sociedad, le indicó que los tiempos habían cambiado. La brecha económica se había acentuado y los obreros devinieron cuentapropistas, desocupados o

marginales. Esos forzados “débiles”, doblegados ante tanta injusticia y a los que Carpani supo reivindicar, ya no eran tales. Observar y tratar de comprender aquella nueva realidad lo introdujo en una nueva serie de pinturas donde, desde el título de un cuadro se preguntaba: “qué hace un tipo como yo en un lugar como este?”. El escepticismo imperante quedó reflejado en un personaje entrañable para los porteños como lo fue el guapo, un hombre que está solo y espera. Un observador descreído y solitario, que tenía como atributos el típico fungi, un diario plegado bajo el brazo para simular la búsqueda de trabajo y un cigarrillo encendido entre los dedos o la comisura de los labios.

A partir de 1989 comenzó una serie que denominó “Porteños en la jungla”, acompañando el momento histórico de la caída del bloque soviético, el final de las utopías y en Argentina, por primera vez, el paso de un gobierno democrático a otro. En aquel nuevo período artístico sus obras se caracterizaron por la presencia exuberante del color y un marcado sarcasmo. El guapo desorientado y extemporáneo aparece rodeado de una vegetación selvática y amenazante, preguntándose en otro título: “Donde carajo para el 60?”. Rodeado de animales salvajes, habitantes con los que obviamente no puede dialogar y lo obligan a mantenerse en guardia, el hombre porteño está solo y espera dentro de su traje gris. Carpani escribió:

“Este momento es un páramo. Pero en un páramo siempre hay un arbolito y hojitas que están brotando. Yo tuve que recurrir al humor, al sarcasmo y a la ironía para seguir respondiendo a esa realidad. He tenido que hacer una metáfora de la jungla para reflejar la sociedad actual”.

**Ricardo Carpani**



La Patagonia, a través de la Provincia de Río Negro, supo reconocer la trayectoria artística - cultural de Ricardo Carpani, al encargarle una pintura mural para el hall del Aeropuerto de la ciudad de Viedma. El Gobernador Horacio Massaccesi tomó la decisión política de retirar la fotografía en blanco y negro que reproducía el cuadro que Julio A. Roca le encargara al pintor uruguayo Juan Manuel Blanes. Era en homenaje a la Campaña al Desierto titulado: "La ocupación militar del río Negro por el Ejército Nacional el 25 de mayo de 1879".

Recuerdo que en una cena en la casa del Gobernador, Carpani se refirió al alto valor simbólico que plasmó en la obra: al centro la representación de la libertad=liberación, dada por el dibujo de varios caballos desbocados. A la izquierda la vida originaria tanto humana como animal, a la derecha las fuerzas productivas de la región. El mural que tiene una extensión de 2.30 de altura por 8.30 m de largo, se inauguró el 10 de diciembre 1993 en el marco de los festejos por los diez años de democracia. A partir de la privatización de los aeropuertos y por el compromiso de salvaguarda que asumió el Poder Judicial de la Provincia, el Mural quedó exceptuado del proceso de privatización del aeropuerto y fue ubicado en el hall del Palacio Judicial de la Provincia de Río Negro, el 20 de abril de 2001.

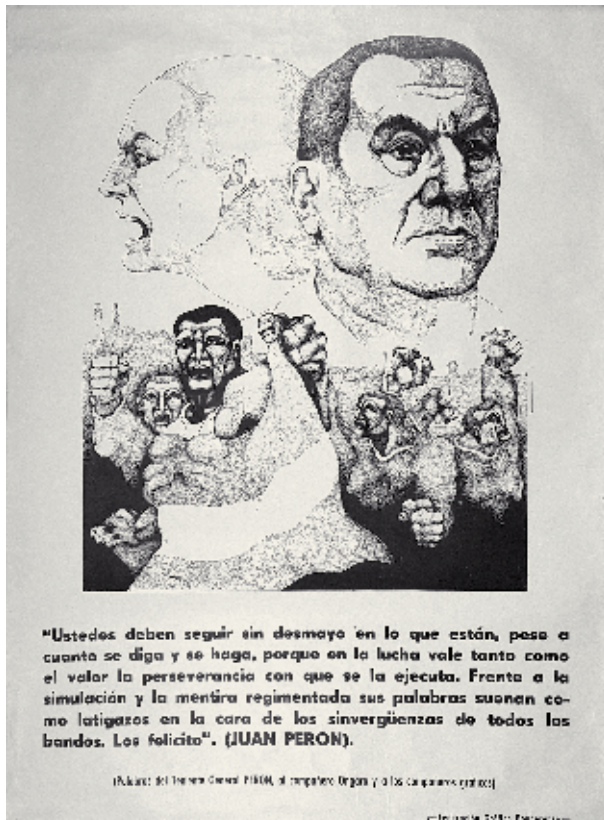
Horacio Masaccesi y sus asesores supieron reconocer en la obra de Carpani la trayectoria de un artista

que partiendo del dibujo clásico guiado por su maestro Emilio Pettoruti, lo colmo de compromiso político a partir de la influencia del muralismo mexicano, especialmente Orozco, mas Portinari y Guayasamin y lo llevó hasta las últimas consecuencias políticas como lo fue arriesgar su vida. La gráfica política fue una acción artística-militante, antes que la segunda generación del Di Tella buscara manifestarse sacando el arte a la calle. Por medio de los afiches callejeros, creados a partir de las consignas conversadas con el sindicalista Raimundo Ongaro, líder de la CGT de los Argentinos, Carpani unió el arte a la vida cotidiana y quedó afuera de una historia del arte nacida desde el mercado de las galerías de arte.

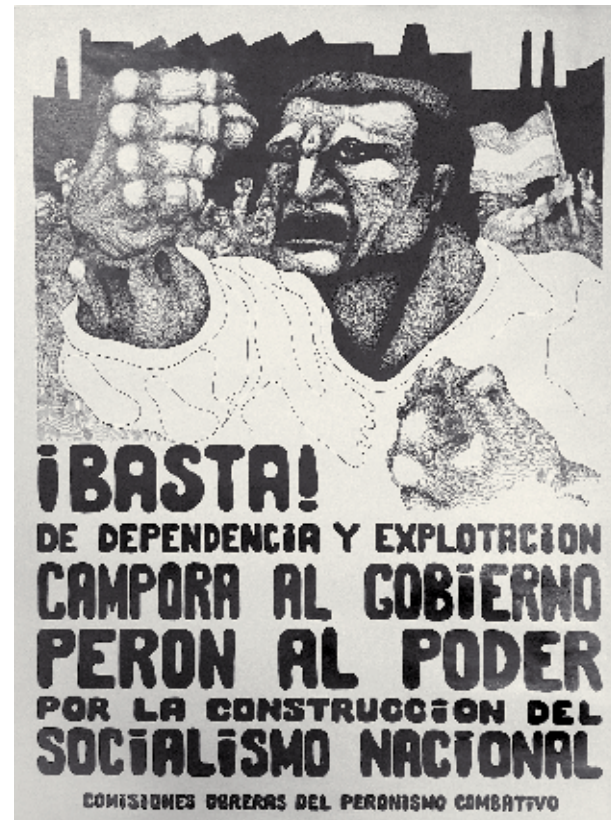


"Carpani tiene un enorme privilegio que muy pocos artistas tienen; su imagen y su obra, es una obra popular, más allá del conocimiento que toda la gente pueda tener del nombre del autor. Hay gente que tal vez no tiene presente el nombre de Ricardo pero conoce su obra. Ese es, me parece, el logro máximo que un artista puede conseguir: es decir, convertirse en un anónimo popular. Por eso Ricardo es tan grande, por eso lo quieren y lo respetan los que se acercan al arte desde la política y los que se acercan a la política desde el arte."

**Horacio Verbitsky**



1994 fue un año difícil para la sociedad en general y la cultura en particular. El 18 de julio a las 9.53 una bomba voló la sede de la A.M.I.A, Asociación Mutual Israelita Argentina y sacudió el corazón de los argentinos: 85 personas murieron y 300 quedaron heridas. Ese año, un decreto presidencial suspendió para siempre el Servicio Militar Obligatorio tras el asesinato del soldado Carrasco, dentro de un cuartel en la localidad de Zapala. Desde otro lugar, el fútbol argentino perdió las piernas cuando a Maradona le dio positivo el doping durante el Mundial de Fútbol en los Estados Unidos y al mismo tiempo Daniel Scioli, se consagraba campeón del mundo



de motonáutica en Key West. 1994 fue también el año de afianzamiento de mi amistad con Ricardo Carpani, cuando presentamos en el Palais de Glace la muestra antológica: "Carpani 1954-1994". Recuerdo los reparos de Ricardo para exhibir la serie completa de su gráfica política. Decía que me iba a traer problemas con las autoridades nacionales por la política liberal que encaraba el gobierno menemista y prefería no perjudicarme. Yo le insistí, le dije que la gráfica política era una parte importantísima de su obra y que debía exhibirse. Al entrar a la exposición, la primera imagen que recibía a los visitantes era uno de sus afiches cuya consigna decía:



A comienzos de los 60 la obra de Carpani va a conocer una difusión masiva y a fijar en imágenes los temas y el carácter de las luchas sociales. Cuando la CGT organiza una semana de protesta, Carpani es comisionado para preparar el afiche central de la campaña. Aún recuerdo a los transeúntes del centro de Buenos Aires discutiendo acerca del significado político de esas imágenes inusuales.

**Ernesto Laclau**

*Carpani. Gráfica política, 1994*

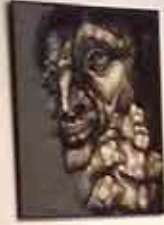
Tuve el privilegio de compartir su amistad en largas veladas de queso y vino tinto. Conocí el sentimiento profundo y sensible que albergaba un niño en el cuerpo de un hombre rudo; me inspiraba ternura, tanto desborde, tanta pasión. Esta exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, es un homenaje, un reconocimiento a un artista que fue ejemplo de

ideales insobornables. Siempre me repetía una frase de Arturo Jauretche que jamás olvidé: “No hay que cambiar de collar. Hay que dejar de ser perro”.

Por siempre estará en el corazón de quienes tuvimos el honor de acompañarlo en su paso por la vida.

**Julio Sapollnik\***

\* Lic. en Historia de las Artes, Master en Cultura Argentina, Becado por Fulbright Comission y por International Council of The Museum of Modern Art, New York. Jurado en importantes premios. Fue Director del Palais de Glace y Curador de Exposiciones Especiales en la Biblioteca Nacional. Fue crítico de arte en el diario Clarín y Página 12. Colabora con la revista “Arte al Límite” de Chile. Conduce el programa “Cultura al Día” en Metro, canal 3 de Cablevisión.





## La pragmática de Ricardo Carpani

A Ricardo Carpani lo conocí en septiembre de 1973, cuando la Juventud Universitaria Peronista de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” lo invitó a dar un curso de gráfica popular y mural, en esa época una necesidad para un momento de urgencia y de tensión. Carpani, Juan Manuel Sánchez (1930) y Mario Mollari (1930-2010) habían expuesto varias veces juntos con una temática semejante y algunos puntos de contacto en la organización plástica, cuando en 1959 el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Rafael Squirru, los invitó a participar como grupo en el Salón Nacional de Mar del Plata. Se sumaron Carlos Sessano (1935) y Esperilio Bute (1931-2003), conformando así lo que se conoció como el Movimiento Espartaco, al que se agregarían luego el fotógrafo Vallaco y el pintor boliviano Raúl Lara, y años más tarde Elena Diz y Pascual Di Bianco. En 1961 el grupo expulsó a Carpani, que había acusado a Sessano de “comunista infiltrado”, y Di Bianco también se fue en solidaridad. Desde entonces el grupo realizó algunos murales y muestras en galerías de arte comerciales. En 1963 abandonó Bute y en 1965 se incorporó Franco Venturi (1937-desaparecido por la dictadura el 20 de febrero de 1976). En la Galería Witcomb, del 5 al 16 de agosto de 1968, expusieron todos para despedirse.

A Carpani todos lo conocíamos porque su obra gráfica, sin participar en esos tiempos de los circuitos de arte, era lo más paradigmático del arte político, y sus discursos y expresiones teóricas venían de la mano de J. J. Hernández Arregui y J. Abelardo Ramos. Pero en los espacios de arte en los que nos formamos, los docentes

con los que compartíamos las mismas expectativas políticas no lo valoraban. Uno de los motivos era la actitud militante que mantenía, con el arte como herramienta política, lo que se manifestó en su desdén por el circuito en el que todos los profesores artistas que teníamos en la Escuela querían participar. Con esa actitud Carpani indicaba quiénes eran sus interlocutores, mientras los demás –que ciertamente en muchas acciones y con la palabra se identificaban con el pueblo– exponían en el circuito de arte al que solo van los iniciados. Por otro lado, era una época de muchos enfrentamientos entre los que exponían en concursos nacionales y padecían censura, los que participaban de fundaciones que recurrían a fondos que considerábamos –intuitivamente entonces y confirmado hoy– provenientes del enemigo, los que solo exponían en galerías, los que estaban dentro y los que no estaban en el sistema de enseñanza artística. Finalmente era visible cómo los artistas terminaban reunidos cuando comenzaban los reclamos nacionales. Detrás de eso encontrábamos fundamentos de rechazo provenientes de los prejuicios hacia los orígenes de la formación académica de unos y otros. Sin embargo, vista desde la actualidad, toda esa disidencia parece ficticia cuando se habla con muchos de los protagonistas vivos.

Por entonces Carpani recorría escuelas, sindicatos y clubes enseñando metodologías y soluciones para dibujar y resolver problemas resultantes de la realización de imágenes, desde hacerla en diferentes tamaños (y poder ejecutarlo rápidamente) a poderla reproducir fielmente por medio de fotocopias creando diseños para ilustrar afiches y volantes sin que perdieran su calidad.

Siendo militante y docente ayudante en la Escuela, me sumé a la actividad que se dictó en el aula que llamábamos “Siberia” por estar al fondo del edificio y ser muy fría. En ese taller congenié con Rodolfo Aguerreberry, a quien por entonces conocía de vista y con el que, junto a Guillermo Kexel, exactamente diez años después –en el final de la dictadura que comenzó en 1976– haríamos la Silueteada o Siluetazo.

En la cotidianeidad de las clases, muchas veces –sino todas– acompañaba a Carpani su esposa Doris. Él comenzaba con una charla general donde citaba sucesivamente a los muralistas mexicanos Siqueiro, Orozco y Tamayo, al brasileño Portinari, al ecuatoriano Guayasamín y (constantemente) a Miguel Ángel. Alguna vez, para explicar la relación de las grandes formas con los fondos de la composición, remitió a las soluciones de Pettoruti (con quien había estudiado un breve período), a Rembrandt y a Giotto. Para entender la situación del mural y su vínculo con la arquitectura, nos propuso ir a las galerías del “Ferrocarril al Pacífico” (hoy modificado totalmente y convertido en el Shopping Pacífico) para ver el conjunto de Berni, Castagnino, Colmeiro, Spilimbergo y Urruchúa. Después se extendía cuestionando aspectos políticos de las prácticas de cada uno de ellos, del “realismo socialista” y del desplazamiento de la mirada de los artistas *à la mode* que abandonaron el rigor formal europeo para hacerse “informalistas” a la manera de Pollock y Kline. Su didáctica la acompañaba con unos textos mimeografiados que reconocí como fragmentos de *Arte y Revolución en América Latina* (1962) y tal vez algo de lo que sería *Arte y Militancia* (1975), que publicó en el exilio español. Algunas noches lo visitaron trabajadores militantes políticos con quienes conversó en los descansos y les entregó algún dibujo, junto con indicaciones para el uso en las publicaciones que harían.

Carpani transmitía que el modo de realizar el procedimiento debía contemplar la claridad de la comunicación desde la organización de la forma, su trazado, el modo de poner la grilla de valor o el color, pensando siempre en el procedimiento final incluyendo el soporte, el tamaño y la materia con que se trabajaría. La producción de la imagen era una actividad absolutamente creativa donde debían estar presentes todos los componentes de la imagen para que ésta fuera una herramienta de comunicación y de lucha. En 1962, en *La política en el arte*, había escrito que la burguesía necesita revolucionar los medios de producción para alterar las condiciones de vínculo con la sociedad mutando sus valores, lo que se torna evidente en el arte, en que los estilos varían constantemente. “Los avances de la técnica”, escribió, “se suceden en progresión geométrica, acelerando el ritmo y acortando las etapas del desarrollo del capitalismo en este último siglo”. En ese texto reclamaba contra el extremo divorcio que veía entre las masas y el arte, por la desaparición de los ideales colectivos; pensaba que con la utopía socialista se obtendría un cambio radical que los reuniría.

En esos tiempos Carpani consideraba su obra como una herramienta para el cambio, y como tal no le preocupaba la autoría o la firma sino su efectividad y circulación. En ese sentido, pensaba que la firma no era el nombre puesto al pie de la imagen sino el modo en que ésta estaba resuelta, como escribió Derrida estudiando a Cézanne. Le interesaba la imagen y su transformación del tamaño, la particularidad de las improntas gráficas industrial y artesanal. Valoraba la construcción de una imagen que defina un discurso determinado y preciso, para luego convertirlas en viñetas, volantes, afiches o murales. Más que valorar la pieza única, gustaba de las imágenes multiplicadas. Su plan incluía cuatro pasos: considerar la organización de la imagen definiendo la



facilidad de la lectura y la síntesis que permita abarcarla de una mirada; la elaboración de la “imagen matriz” de la que surgen las variaciones en los distintos procedimientos; el modo de producir el/los objeto/s final/es (ilustración, folleto o afiche impreso, pintura en caballete o muro, reproductibilidad); finalmente, la realización hecha por él o por los militantes, que debía ser contemplada desde la primera etapa.

Su enseñanza se centró en algunas problemáticas técnicas muy puntuales. Su preocupación plástica estaba vinculada en todos los casos con la búsqueda de la efectividad y la claridad del discurso. Su visión era lo que denominó una *pragmática* de la imagen, entendiéndola como el uso del lenguaje visual en función de la relación que se establece entre enunciado, contexto e interlocutores. Es decir, crear la imagen previendo el contexto; de ahí que consideraba los factores extraños a lo icónico que determinan el uso de la imagen inserta en revistas gremiales, folletos de propaganda y movilización, afiches callejeros, etc., a los que no puede hacer referencia un estudio puramente formal, tales como el

modo de impresión con sus aspectos positivos y limitativos, los colores, la centralidad, los diferentes interlocutores y espectadores, la intención comunicativa, el contexto o el conocimiento general de la sociedad y del mundo. Apurado por el vértigo y la esperanza en la utopía revolucionaria, no le interesaban la ambigüedad ni el discurso polisémico. Ese principio debía estar contenido en el procedimiento que se utiliza en la realización de cada imagen y en el diseño de la forma.

A algunos nos propuso dibujar los moldes de los esclavos de Miguel Ángel que había en el hall de la Escuela. Nos marcó la importancia de los espacios cóncavos y de los convexos para definir la forma, y que a la figura compleja debía oponerse un fondo simple. Luego, en el dibujo, toda la imagen debía ser traducida a la contraposición constante y sistemática de la línea curva y de la recta, al modo de Giotto mirando las formas geométricas regulares que sintetizaban la representación, y al de Miguel Ángel con el predominio de los llenos y vacíos en la representación, pero sobre todo de la diagonal y las curvas espiraladas. La recta

debía marcar las formas duras y la curva las blandas. Tenía que tener mayor pregnancia la forma externa, que daría contención a la imagen contra el espacio en el que se recortaría. Los volúmenes principales se marcarían con la línea más gruesa y oscura, mientras que las formas menores correspondía hacerlas con trazos más delgados.

Encontradas las mejores definiciones de los contornos de toda la imagen, llegaba el momento de pasarlas con lápiz grafito a papel calco, perfeccionando el trazo convertido en una sola línea, que debía transformarse de curva a recta sin quiebre y definir el grosor final. Este calco debía ser estudiado con mucho cuidado porque adquiriría el rol de pivote entre muchas formas distintas de trabajar a las que se podía volver para encontrar diferentes soluciones, según el caso.

De este estadio del dibujo en calco –clave para el desarrollo posterior de diversas imágenes– se abrían caminos divergentes para hacer gráficas, realizar las pinturas o elaborar los murales continuando diferentes modos de trabajar. Del mismo modo que lo realizó en su obra, recomendaba guardar este calco como el grabador guarda la matriz, y proponía realizar desde allí distintas soluciones plásticas para diferentes necesidades técnicas, variando los tamaños y modalidades según el uso.

Un ejemplo de esta referencia lo encontramos en el retrato de Felipe Vallese, obrero metalúrgico y uno de los fundadores de la Juventud Peronista, secuestrado frente a su casa el 23 de agosto de 1962 por la Policía de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de José María Guido, y posteriormente desaparecido. Colaborando con los que reclamaron por él, realizó varios retratos como diseños lineales semejantes, con diferentes fondos, con los ojos cerrados, abiertos, con las manos esposadas o solamente el rostro, o iluminado con algunos planos de color partiendo de la foto del

carnet de afiliado a la Unión Obrera Metalúrgica. Esos dibujos fueron luego intervenidos y libremente agrandados y reducidos para diferentes publicaciones, e incluso convertidos en murales por militantes que, si bien sabían que existía Carpani, ni le habían pedido autorización ni acordado nada, lo que le encantaba al autor. Él lo comentaba como un logro de su búsqueda estética y citaba el poema *La copla*, de Manuel Machado (1874-1947) dicho por Yupanqui (1908-1992): *Hasta que el pueblo las canta, / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe el autor. // Procura tú que tus coplas / vayan al pueblo a parar, / aunque dejen de ser tuyas / para ser de los demás. // Que, al fundir el corazón / en el alma popular, / lo que se pierde de nombre / se gana de eternidad.*

### La imagen quemada

Para hacer mural en esos años en que la acción en espacios públicos implicaba riesgos ciertos, Carpani proponía planificar la imagen como un gran estencil que semejara una gráfica fotográfica o una xilografía, sintetizando la imagen en dos valores contrastantes y uno o dos colores intermedios. La intención era realizarlo sencilla y rápidamente, e incluso repetirlo. Para eso planteaba imitar el resultado de un procedimiento propio de la gráfica fotográfica de esa época, que consistía en quemar los grises de una foto llevándola a un contraste polar (blanco y negro). Por medio de la copia sucesiva de varios contactos positivos y negativos de la foto en película gráfica de alto contraste, gradualmente se destruía el gradiente de grises y quedaba una imagen en blanco y negro con alguna textura granulada. En el oficio de diseño se las llamó “fotos quemadas”. Para desarrollar el procedimiento fotográfico se requería un cierto equipamiento técnico, pero Carpani creó una alternativa artesanal.



Enseñó en el taller a hacer el procedimiento artesanalmente, dibujando primero los contornos a lápiz y definiendo después con tinta o témpera los planos. La síntesis obtenida permitía un fácil traslado al muro. Con ese objetivo nos propuso a los participantes del taller calcar de una foto el retrato de Eva de perfil, arengando, que él ya había usado en un dibujo famoso convertido en afiche, en volante, en pintura sobre tela y más de una vez en mural, por su calidad de símbolo muy claro. De esa foto única hicieron los asistentes varias versiones a lápiz; luego de trabajarlas con témpera negra estudiando forma, luz y sombra, surgió un proyecto base que podía servir para hacer un estencil o un mural. La idea fue eliminar el medio tono y reemplazarlo por el plano negro en la zona de sombra y puntos que se unían o separaban para crear la grisalla que se extendía desde la sombra hasta la luz. La finalidad era que todo se resolviera en planos en alto contraste, evitando que quedaran líneas. Ese efecto generaba simultáneamente unidad

y contraste para una mejor lectura del muro. Luego se compararon los resultados obtenidos por los participantes analizando los motivos por los que se consideraba mejor uno y otro resultado. Así, en unos dibujos se valorizó el modo de resolver el ojo, en otro el perfil general, el micrófono o el modo de diseñar el peinado con el rodete. Finalmente se calcó lo mejor de cada trabajo en un solo dibujo, lo que era sencillo ya que todos habían partido del mismo calco. Sobre este nuevo trabajo se hizo una grilla y otra proporcional en el muro del aula, de 6m de alto x 4m de ancho y se lo trasladó cuadro por cuadro hasta completar la imagen. Del dibujo final en calco se hicieron otras tres copias. Una de 4m de alto en un muro de una Unidad Básica del barrio de Floresta (C.A.B.A.), otra en una sede sindical del gremio de los telefónicos y la tercera en la Facultad de Farmacia (UBA). La imagen del muro del aula de la Escuela de Bellas Artes quedó desde octubre de 1973 hasta marzo de 1976, en que fue borrada por orden del Rector Domingo Mazzone.

### La imagen graficada

Una constante que ocurría con la obra de Ricardo Carpani era la tremenda identificación que despertaban en la clase obrera y media, sus representaciones de figuras activas en situación de lucha y reclamo exigente. Constantemente recibía pedidos para que permitiera la reproducción de sus dibujos en afiches, volantes y carteles. Un aspecto que se debía considerar era el alto costo de reproducción de un dibujo en el sistema más popular –por lo efectivo y lo rápido– de esa época: el offset. La imagen no debía tener pasajes grises porque se empastaría unificándose descontroladamente con el negro (mancha), lo que hubiera implicado la necesidad de hacerle una trama de puntos. Esta trama se hacía considerando el tamaño de la imagen a imprimir, por lo que luego no se podía ampliar a un tamaño distinto. Cada imagen debía entonces ser compuesta en el tamaño específico para su impresión. Después no se podía ampliar y reducir con fidelidad, porque al ampliar se evidenciaban los puntos y al reducir se empastaba la imagen. Por ese motivo, si bien al principio en su obra Carpani hacía la sombra con un tramado de grisalla a la manera tradicional de los grabados de Rembrandt o de Dorée, superponiendo trazados para oscurecer los valores, para estas realizaciones creó un modo diferente de trazado que no tenía cruces de líneas. Partiendo nuevamente del dibujo con predominio de los contornos de forma delineada con lápiz grafito sobre papel de calco, indicaba hacer una nueva copia en un nuevo calco para trabajarla en pluma.

En este caso las líneas siguen el recorrido morfológico en trazos más o menos paralelos que circundan la forma, como podemos ver en el detalle de los dedos en la imagen, donde los nudillos muestran el valor de claro u oscuro con líneas más cercanas entre sí o más alejadas, pero sin cruzarse. Un ejemplo es el muy famoso

dibujo de Raimundo Ongaro y Agustín Tosco presos, que fue reproducido como afiche de callejero, aficheta para interiores, ilustración en página de revistas gremiales e incluso en miles de pequeños autoadhesivos de 7 X 5 cm que editó la Federación Gráfica.

Este modo de dibujar más orientado a las características de la identidad de la forma por la representación de los pliegues del músculo, de la piel o de la camisa, ante la tensión y la presión de los huesos, músculos y tendones, era lo opuesto de lo que se enseñaba en las clases de dibujo de la Escuela. En el estudio académico de esa época se pretendía tender a la abstracción de la forma por su síntesis, mientras que Carpani señalaba la particularidad de cada forma sin ignorar los aspectos de firmeza y claridad de definición del volumen. Producto del predominio de las corrientes artísticas europea y usamericana, en la Escuela la mayoría de los docentes de taller llamaban a eso “mirar lo anecdótico” o “buscar lo fotográfico”, careciendo de otras alternativas para trabajar de modo diferente.

### La imagen iluminada

A esta mirada para el dibujo, Carpani le incorporó el color como un criterio de iluminación semejante al de los libros miniados medievales. Es decir que, obedeciendo al diseño dibujado y apoyando el criterio de la luz, del medio tono y de las sombras, se pintaba cuidando el contraste de luminosidad. Mucha de su pintura fue resuelta de esa manera partiendo de los mismos dibujos en calcos, buscando la composición cuidadosa para finalmente planificar la croma con un contraste más cercano al camafeo y a la pintura cubista que a las imágenes precolombinas, particularmente mayas. En la mayoría de sus propuestas la relación de color daba predominio al contraste de luminosidad en primer lugar y luego de tinte.



Doris Carpani, Horacio Quiroga, David Schlereth, Oscar Smoljan y Marcela Rodríguez Ponte en la inauguración de la muestra

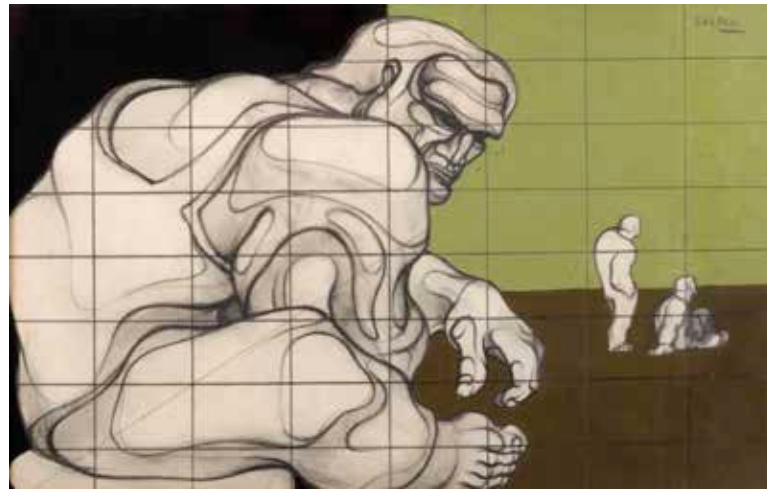
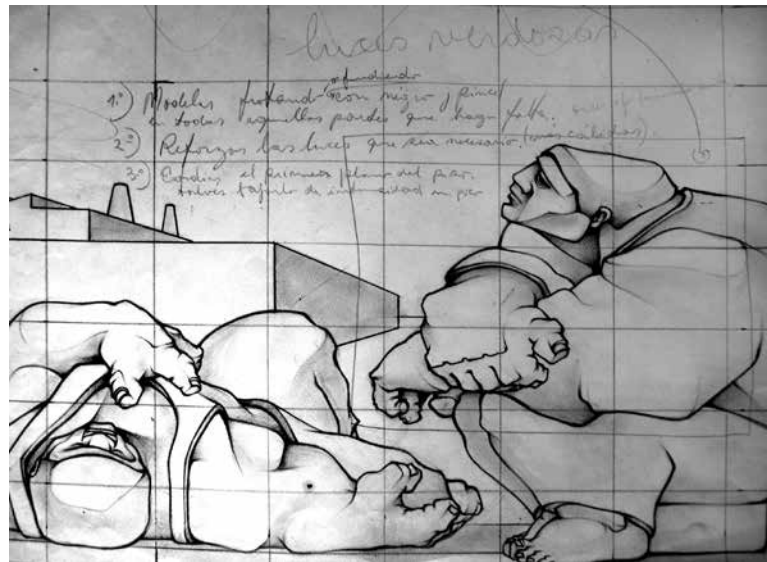
### **A modo de conclusión parcial**

Carpani militó artísticamente no sólo para poner imagen a las consignas de sus compañeros. Sabía claramente que las imágenes también generan y promueven ideas, y que la matriz cultural no siempre es comprensible y obvia para la lectura universal de la imagen. Con su estrategia generó dos tipos de espectadores: el que buscaba su imagen activamente porque ya estaba identificado con ella, y el que sin comulgar necesariamente con su pensamiento político encontraba definiciones visuales que completaban sus propias ideas. Carpani evitó la concepción críptica o el trastorno comunicativo. Allí está la clave del éxito de la famosa imagen de la foto de Evita hablando de perfil vigorosamente, que en el dibujo se crispa aún más y se endurece. Gradualmente le realizó diferentes versiones; en la parte de abajo gente agobiada, manifestantes muy activos, fábricas cerradas con desocupados, fusiles y tacuaras, llegando a conformar un concepto visual que la militancia bautizó “Evita Montonera” y que posteriormente se fue cargando de contenido y definiciones políticas, para simultáneamente aparecer en diarios, revistas, banderas, volantes, como un símbolo que dice

todo lo que en ella se entiende. Esa fue la imagen que propuso trabajar Carpani en el taller organizado por la JUP del que nos hemos ocupado.

Sucede también que, aunque el espectador se identifica con un significante figurativo que reconoce, no siempre encuentra la simbolización, porque no pertenece al mismo sistema cultural. Osvaldo Guayasamín, siendo muy joven, pintó una escena donde un capataz azotaba a un bracero en medio de un sembrado. Conforme con su representación –que le resultaba clara– la llevó a un galerista que se la vendió al dueño de una gran plantación, famoso por su crueldad. El artista se hizo invitar a una cena y al tomar el café le preguntó al dueño del cuadro qué había visto en la pintura. El estanciero le contestó “es que usted pinta verdades, es así como hay que tratar a estos”. Para escapar de estas situaciones y asegurar la comprensión del discurso, Carpani creó convenciones iconográficas que en su reiteración generaran un código específico. Así, en el conjunto de su obra se suceden hechos e historias con personalidades (Felipe Varela, Perón, Eva, Cooke, etc.) y una masa humana con roles definidos (el desocupado, el trabajador, el manifestante, el guerrillero), que conforman imágenes arquetípicas para una concepción política de sentido suprasignífico. Esto lo entendían quienes ilustraron libros con sus imágenes, y también los que colgaron en su casa un afiche o una ilustración sacada de un volante o de una revista. Se sabía que, al ver un Carpani, la patota que hacía un allanamiento entendería qué pensaban los dueños de casa. Por eso, este texto fue escrito pensando en los que eligieron en aquellos años tener un impreso de Carpani en su cuarto y hoy pueden leer estas palabras, pero también recordando a los que hoy no están por haber tenido esa imagen en su poder.

**Julio Flores**



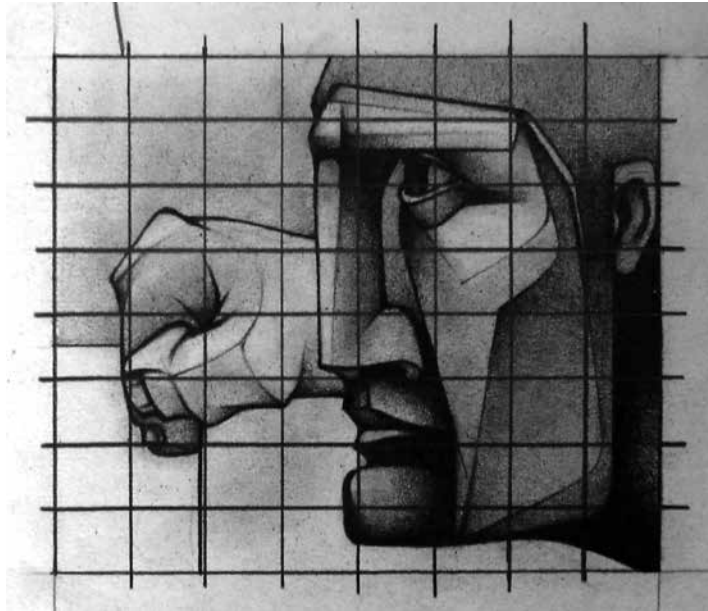
*Desocupados, s/f*  
Lápiz. 32 x 44 cm

*Desocupados 2, s/f*  
Lápiz y témpera. 30 x 20 cm



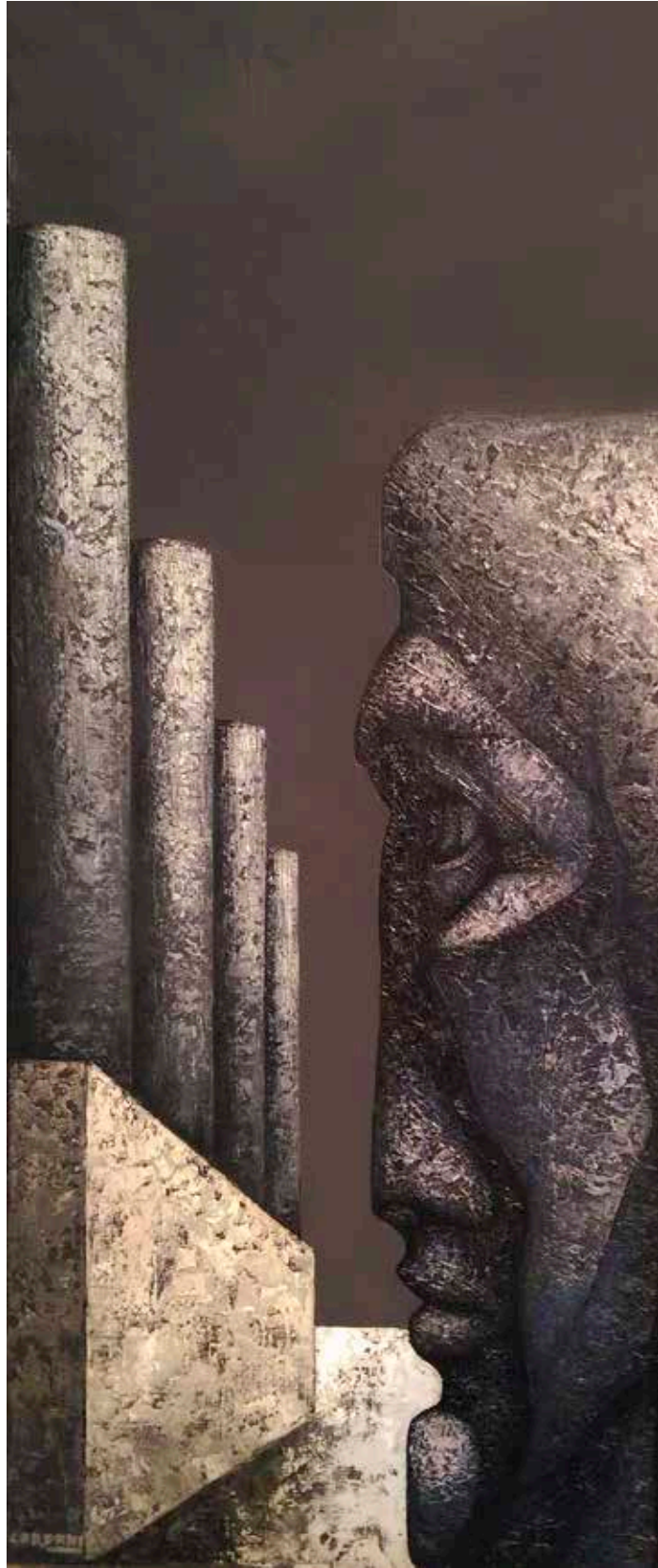


*Desocupados*, 1959  
Óleo sobre tela. 112 x 162 cm



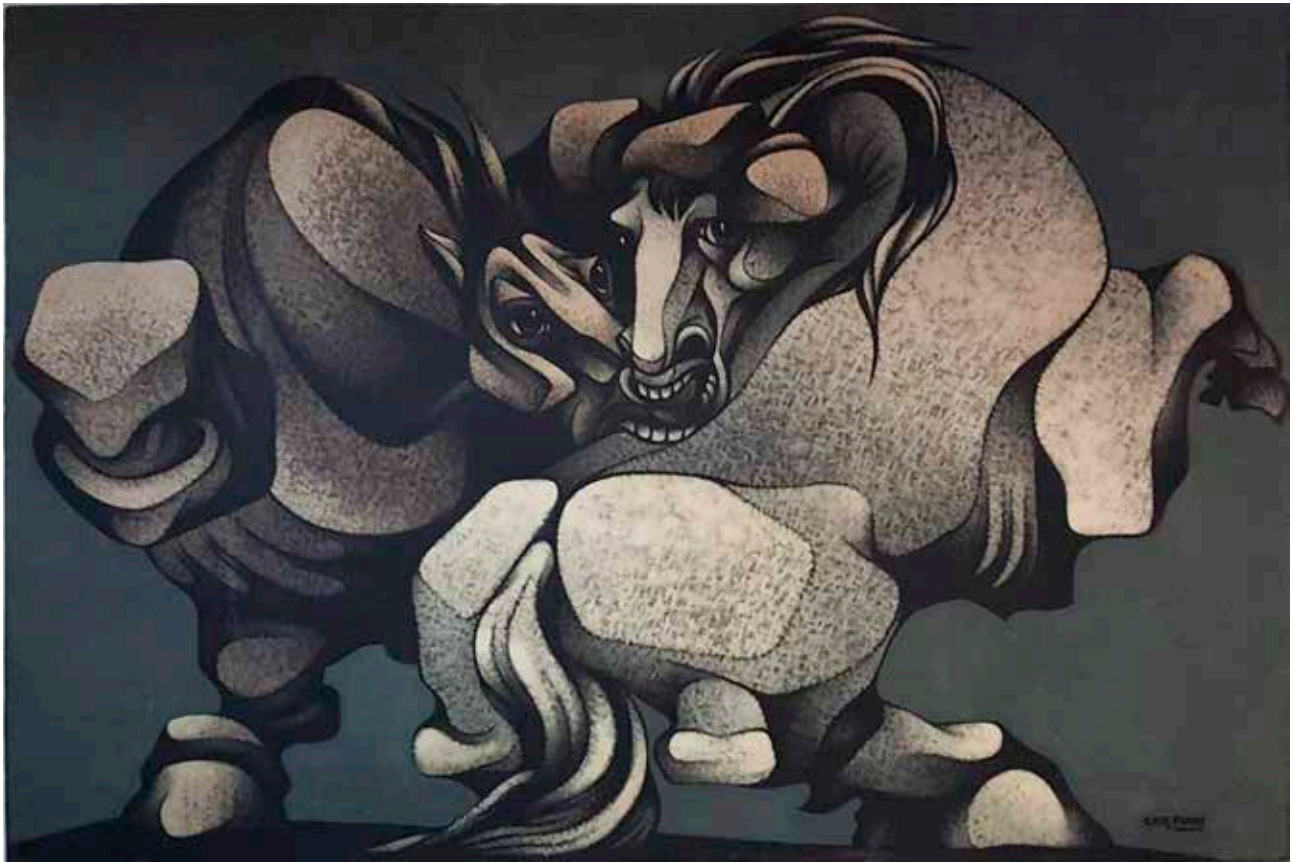
*Desocupado* (boceto), s/f  
Lápiz. 26 x 31 cm

Página opuesta:  
*Desocupado*, 1959  
Óleo sobre tela. 112 x 162 cm

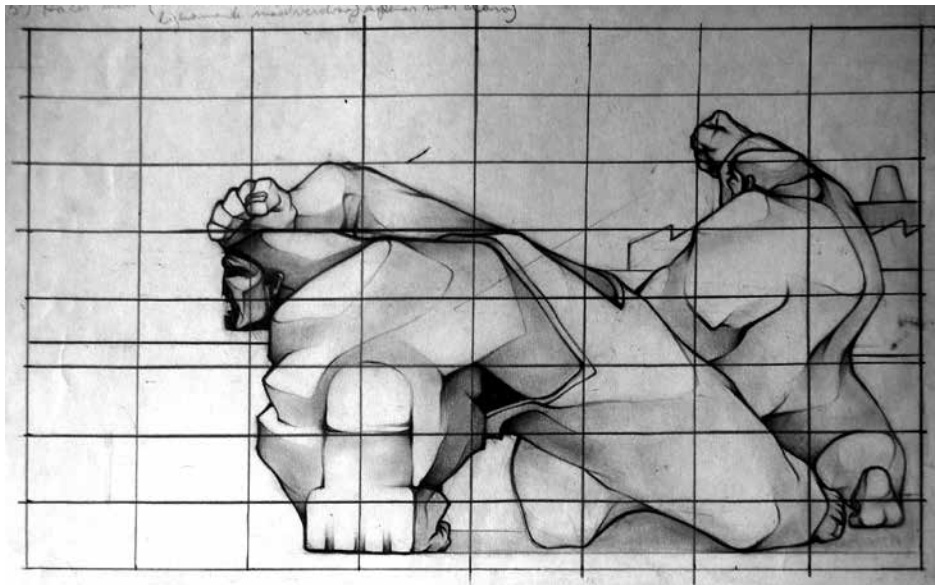




*Potro y yegua, s/f*  
Tinta sobre papel. 21 x 30 cm



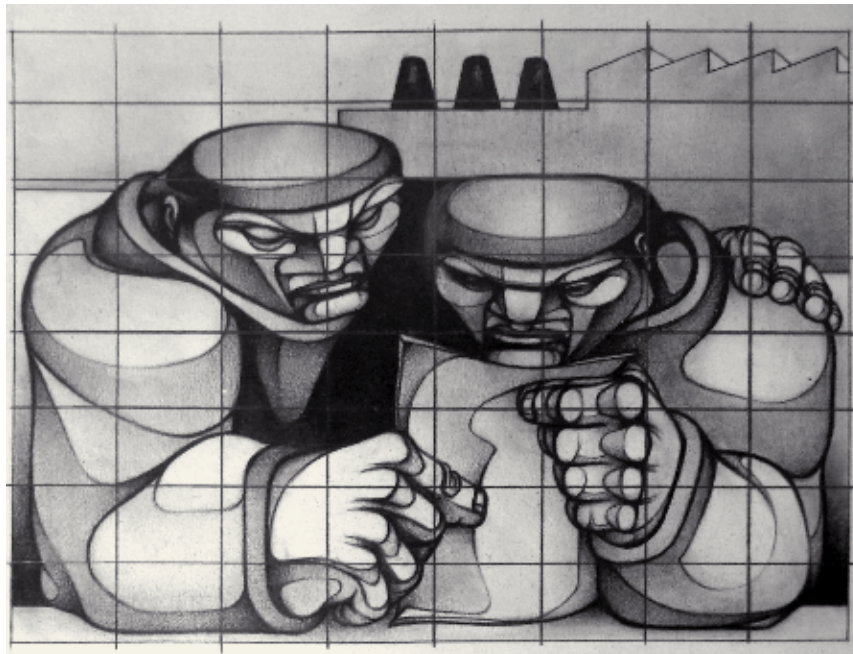
*Potro y yegua, s/f*  
Pintura sobre chapa dura. 183 x 122 cm



*Lucha* (boceto), s/f  
Lápiz, 32 x 44,5



*Lucha*, 1960  
Óleo sobre tela. 118 x 200 cm

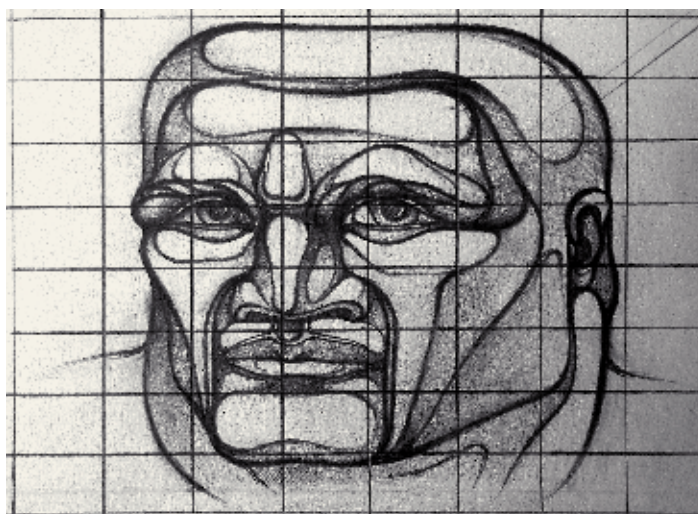
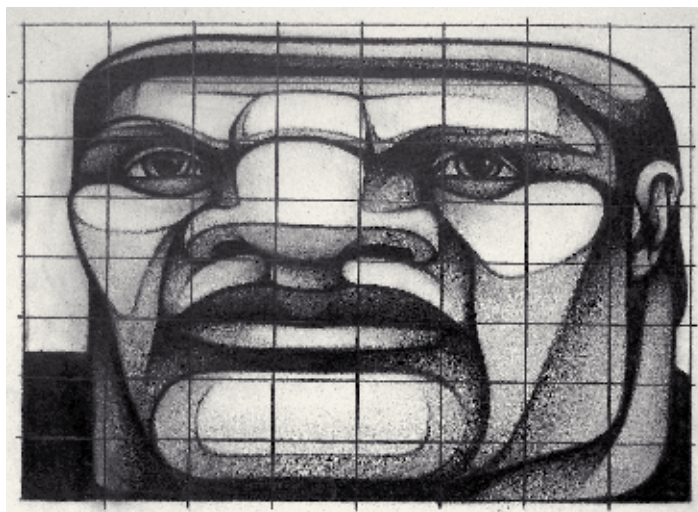


*La lectura* (boceto), s/f  
Lápiz



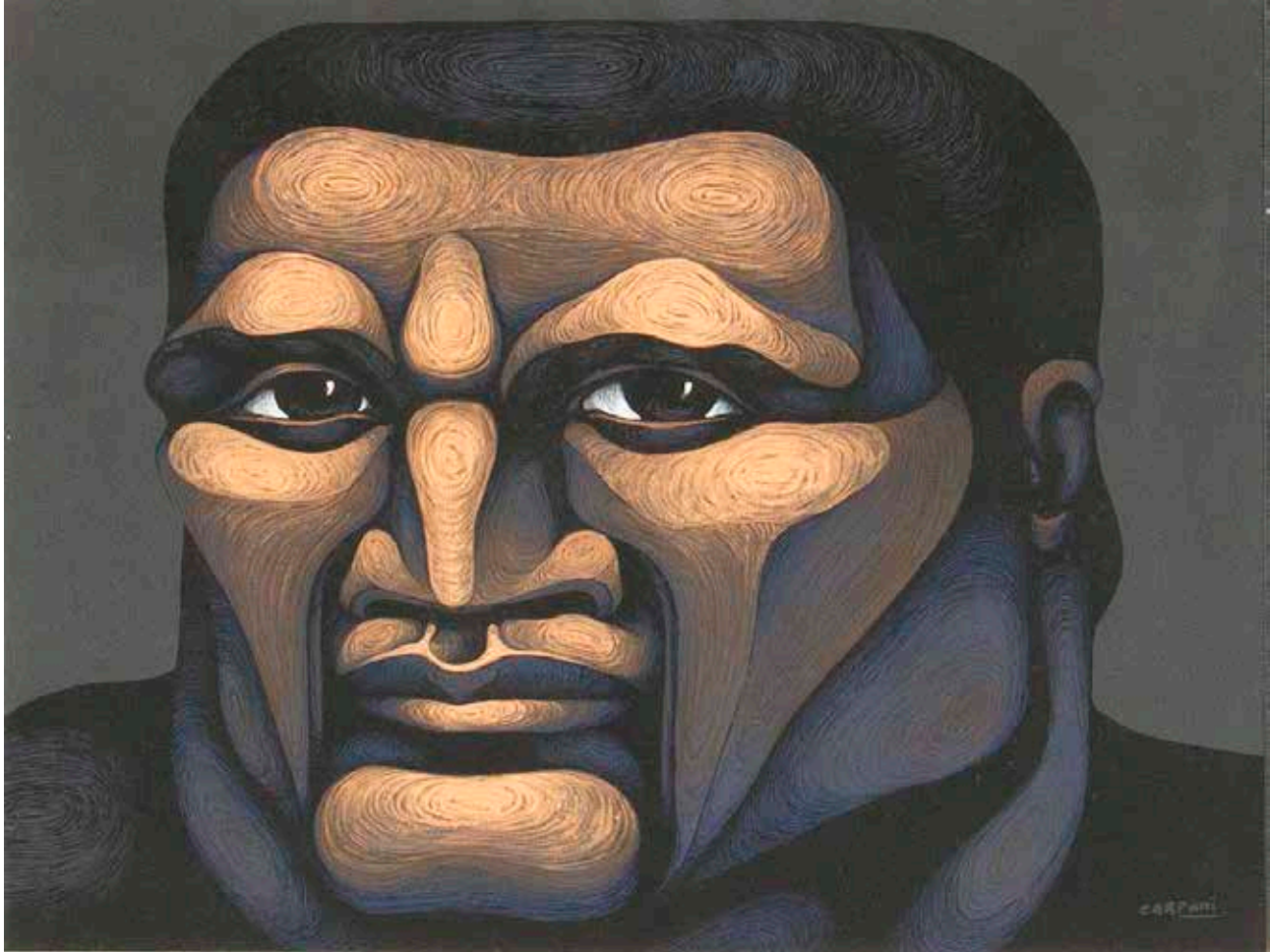


*La lectura, s/f*  
Óleo. 86 x 120 cm



*Cabeza* (bocetos), s/f  
Lápiz. 31,5 x 21,5 cm

*Cabeza* (bocetos), s/f  
Lápiz



*Cabeza, s/f*  
Têmpera. 40 x 50 cm



*Desocupado, s/f*  
Litografía. 45 x 62 cm



*Desocupado, s/f*  
Grabado punta seca. 87 x 65 cm



*Desocupados*, 1964  
Óleo sobre tela. 150 x 200 cm



*Amantes*, 1964  
Óleo sobre tela. 140 x 180 cm

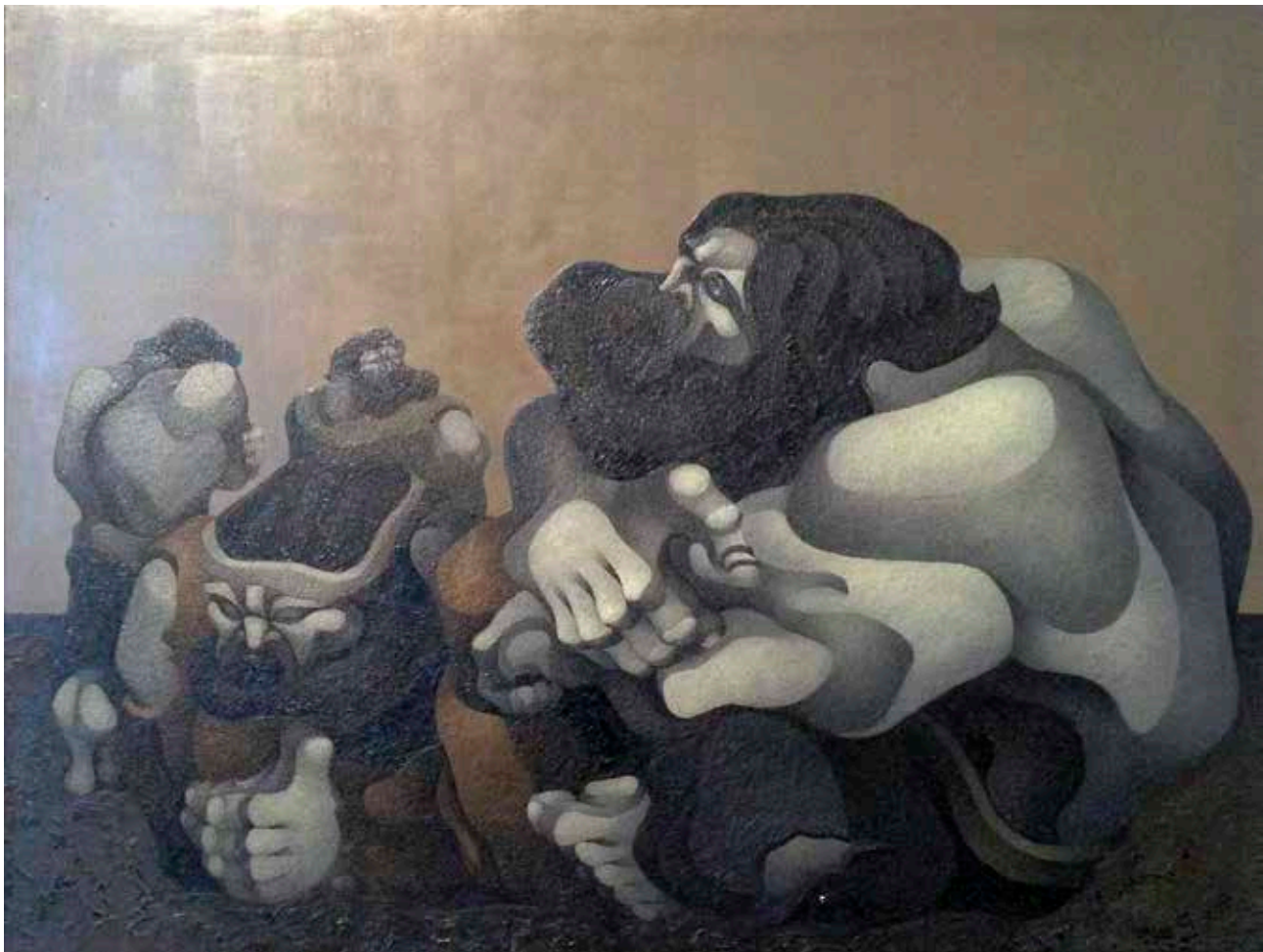


*Amantes IV, s/f*  
Litografía. 60 x 50 cm



*Serie Martín Fierro* (bocetos), s/f  
Lápiz





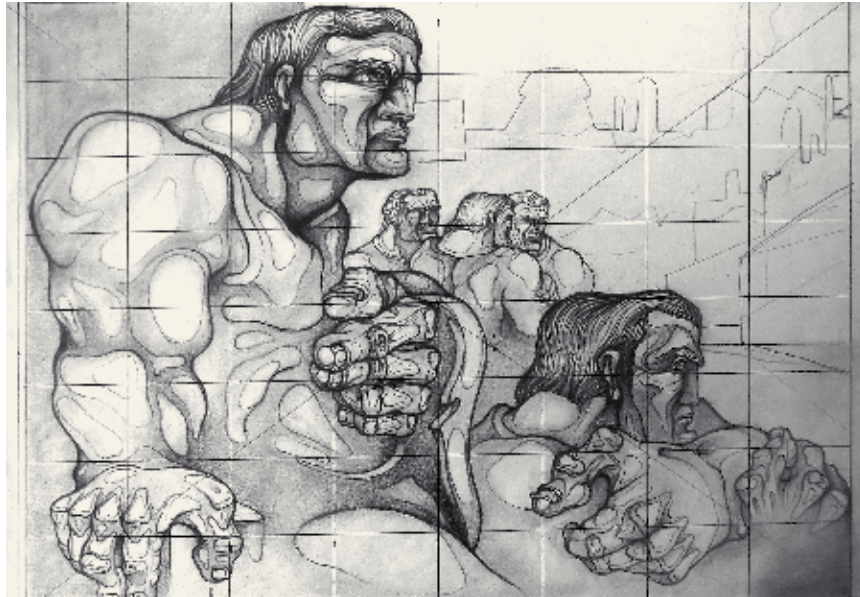
*Y andábamos de mugrientos*, 1965  
Serie Martín Fierro  
Óleo sobre tela. 150 x 200 cm



*El grito* (boceto), s/f  
Lápiz

Página opuesta:  
*El grito*, 1972  
Bronce. 60 x 32 x 30 cm





*Desocupados* (boceto), s/f  
Lápiz



*Desocupados*, 1975  
Acrílico sobre tela. 100 x 81 cm



*La civilización occidental y cristiana*, 1976  
Tinta sobre papel. 65 x 44 cm



*Hombre con caballo*, 1976  
Acrílico sobre tela. 114 x 146 cm



*Cabeza*, s/f  
Serigrafía. 72 x 72 cm

Página opuesta:  
*Cabeza*, 1976  
Acrílico sobre tela. 100 x 81 cm



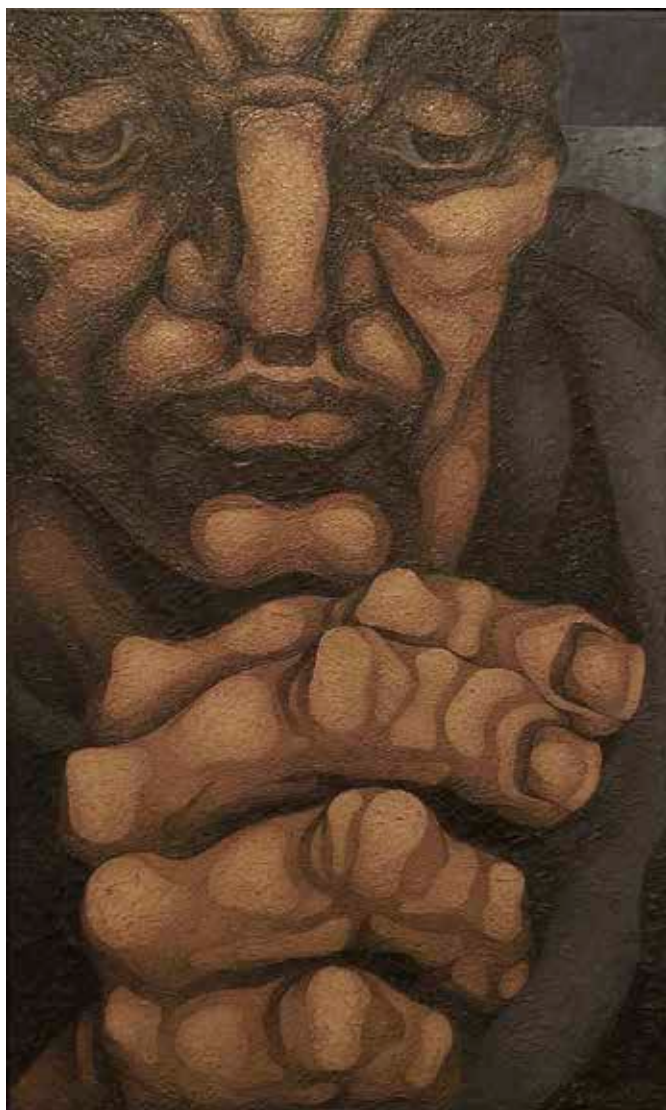




*Cabeza*, 1981  
Tinta sobre papel. 18 x 17 cm



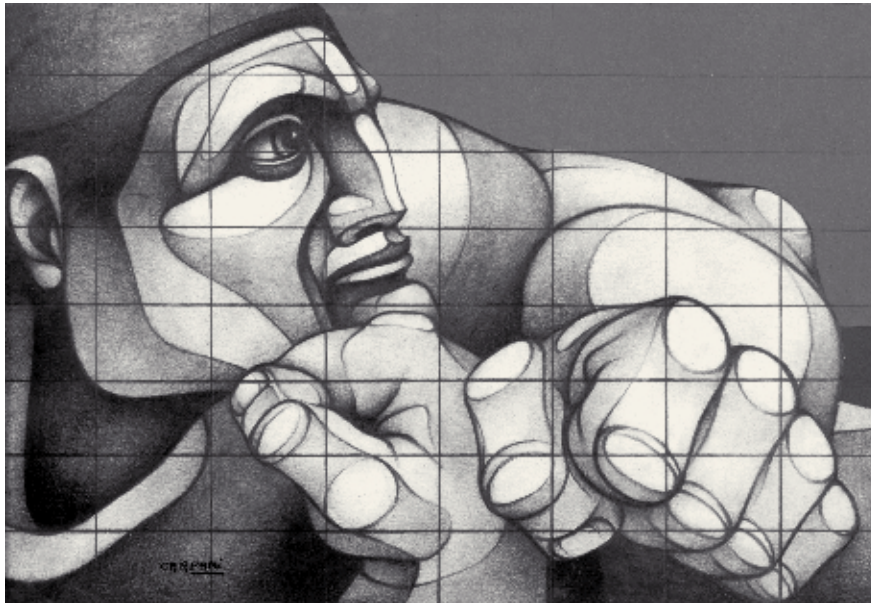
*Cabeza*, 1983  
Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm



*Cabeza*, 1970  
Óleo sobre tela. 100 x 60 cm

Página opuesta:  
*Cabeza*, 1973  
Bronce. 67 x 53 x 51 cm

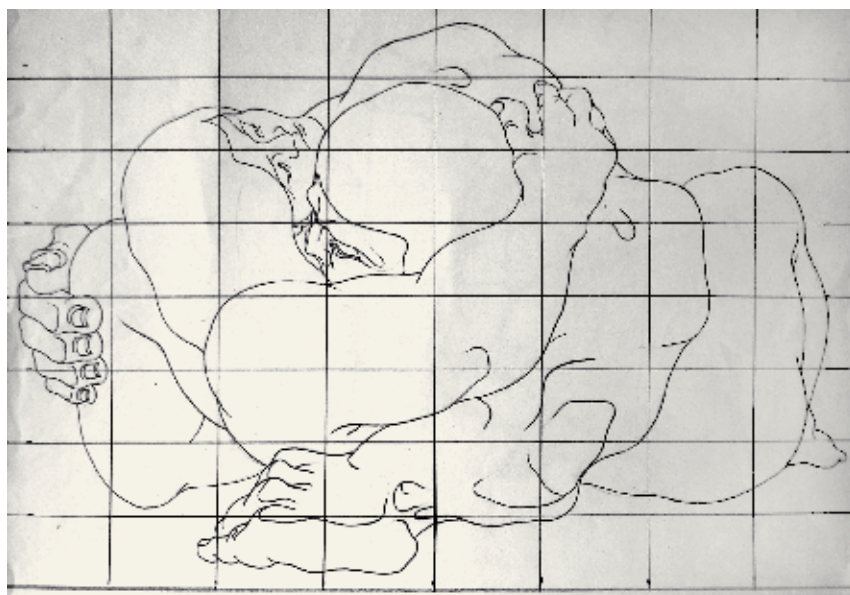




*Figura* (boceto), s/f  
Lápiz. 20 x 30 cm

Página opuesta:  
*Figura*, s/f  
Óleo sobre tela. 90 x 130 cm



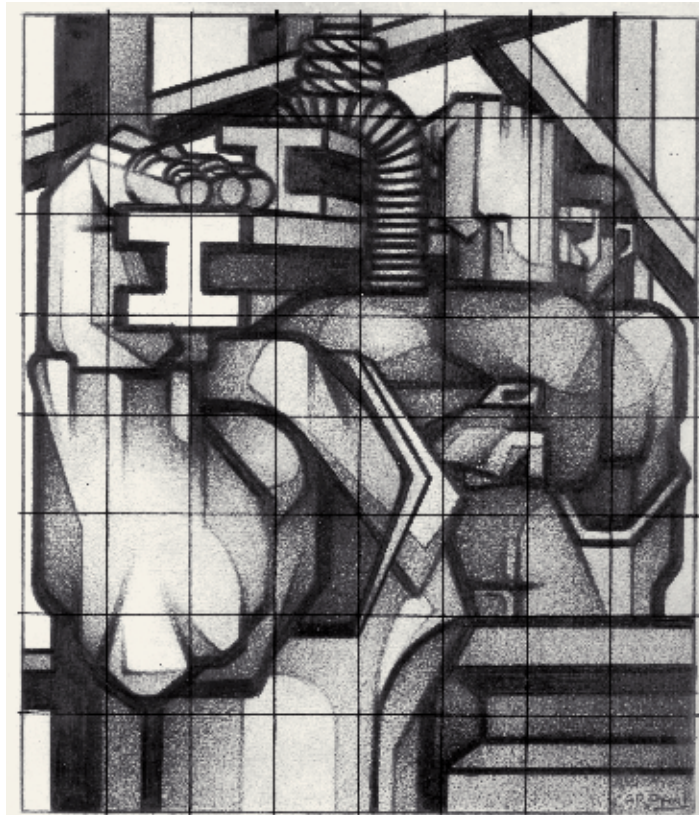


*Amantes* (boceto), s/f  
Lápiz





*Amantes*, 1973  
Bronze. 32 x 46 x 40 cm



*Fábrica* (boceto), s/f  
Lápiz

Página opuesta:  
*Fábrica*, s/f  
Óleo sobre tela. 100 x 70 cm

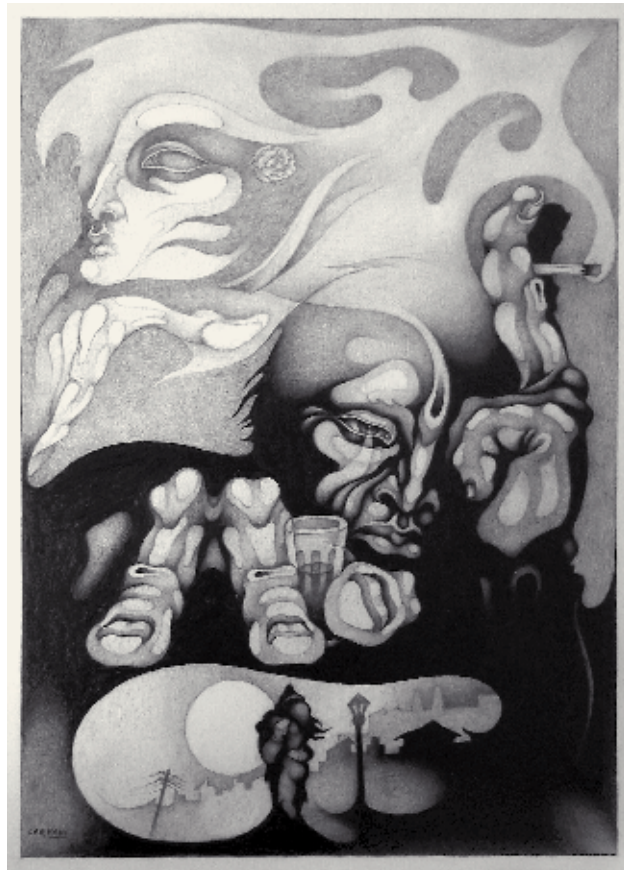




*Amantes*, 1994  
Lápiz. 25 x 36.5 cm

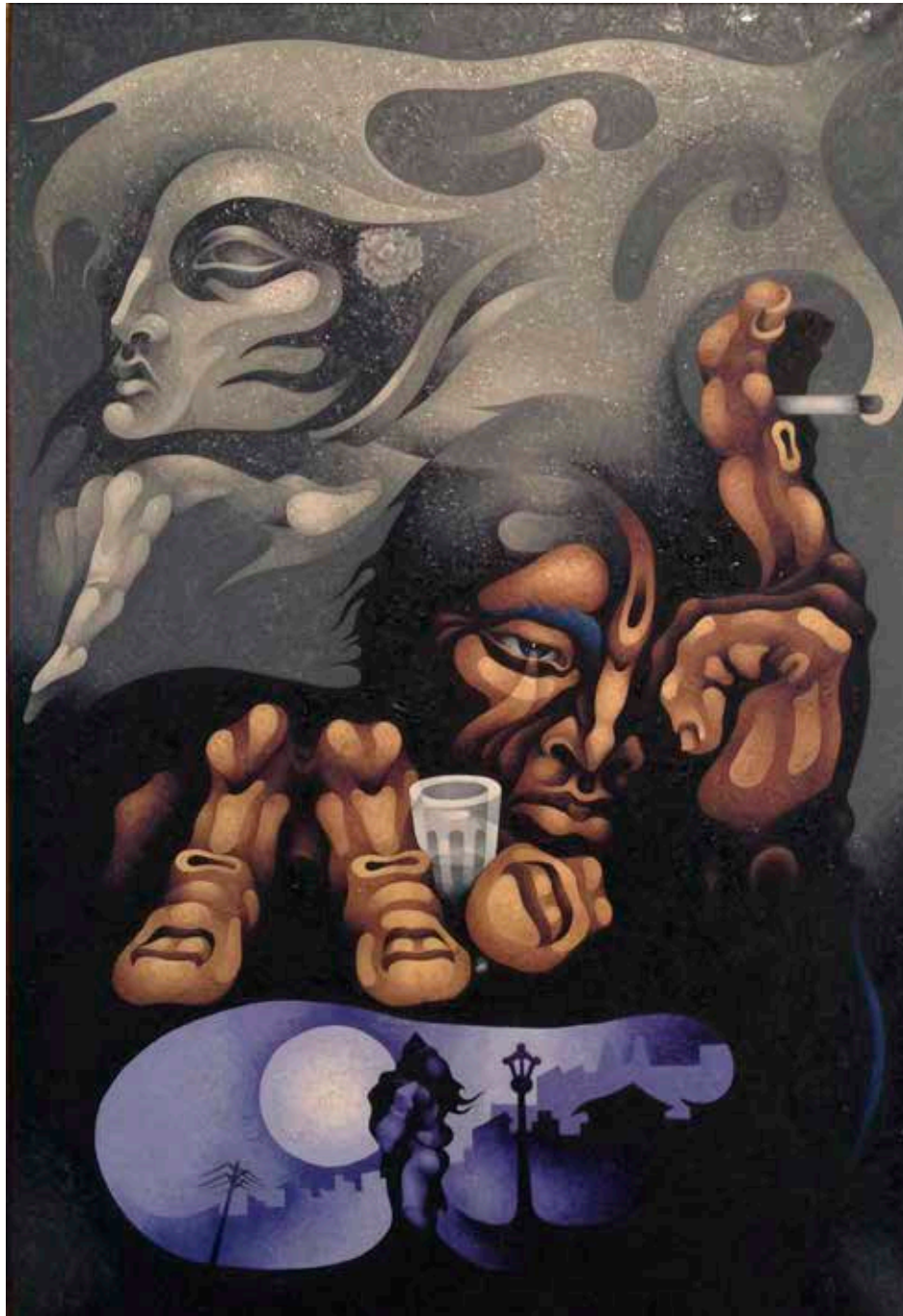
Página opuesta:  
*Amantes*, 1991  
Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm





*Nubes de humo*, 1994  
Lápiz. 51 x 36 cm

Página opuesta:  
*Pareja de tango*, 1993  
Acrílico sobre tela. 150 x 200 cm





*Le déjeuner sur l'herbe*, 1991  
Lâpiz. 50 x 70 cm





*Le déjeuner sur l'herbe*, 1993  
Acrílico sobre tela. 150 x 200 cm



*Sin título, s/f*  
Tinta sobre papel. 50 x 40 cm



*Naciones Unidas, 1995*  
Acrílico sobre tela. 80 x 70 cm



*Las 40*, 1985  
Serie Tango  
Acrílico sobre papel. 70 x 50 cm



*El mono y Gardel*, 1990  
Acrílico sobre tela. 150 x 150 cm



*Tango Pasión*, 1992  
Grafito y lápiz color. 70 x 50 cm

*Tango Pasión*, 1992  
Lápiz color. 70 x 50 cm



*Tango Pasión*, 1992  
Acrílico sobre papel. 70 x 50 cm

## La mano de Carpani y Oscar Smoljan

En 1987 Ricardo Carpani tuvo la generosidad de incluirme entre los pocos retratos que realizó (Art, Alberti, Cortazar y Wolf)

En aquellos años transitábamos la transición democrática, arrancada con uñas y dientes a una sangrienta dictadura militar que había dejado enlutado el país por generaciones.

Ese año había tenido lugar la primera de varias rebeliones militares que amenazarían y pondrían en jaque a la naciente democracia del presidente Raúl Alfonsín.

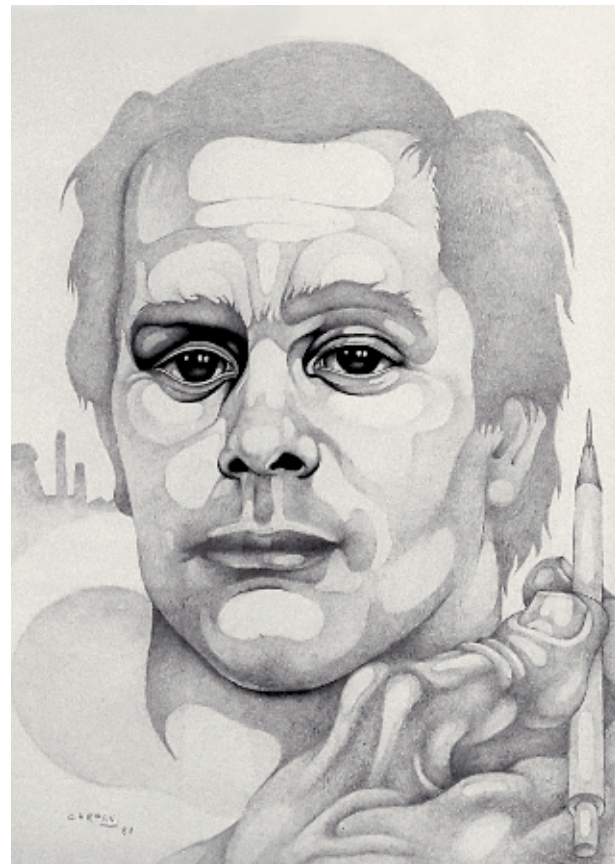
No estábamos fuera de peligro, el mismo poder que, desde las sombras, había asesinado y hecho desaparecer a miles de argentinos seguía intacto.

Ricardo, recién regresado del exilio, no había sido ajeno a esa lucha. Desde los años sesenta venía batallando desde su oficio y pagando un alto precio por la fidelidad a sus revolucionarias banderas de igualdad, libertad y justicia social. Al igual que hoy en día, sus emblemáticos dibujos poblaban las paredes de las ciudades de todo el país reproducidos en carteles del sindicalismo combativo y las organizaciones estudiantiles (la CGT de los Argentinos).

Peregrino en tierra arrasada, la inestabilidad de aquel 1987, año de levantamientos carapintadas y frágiles instituciones, lo inquietaba sobremanera, atormentándolo en cada pesadilla con los recuerdos de la muerte. De ese tiempo extraño y apocalíptico proviene ese retrato.

Si bien ambos veníamos de espacios ideológicos diferentes, él peronista y yo radical, era mucho más lo que nos unía que lo que nos podía separar, y esas

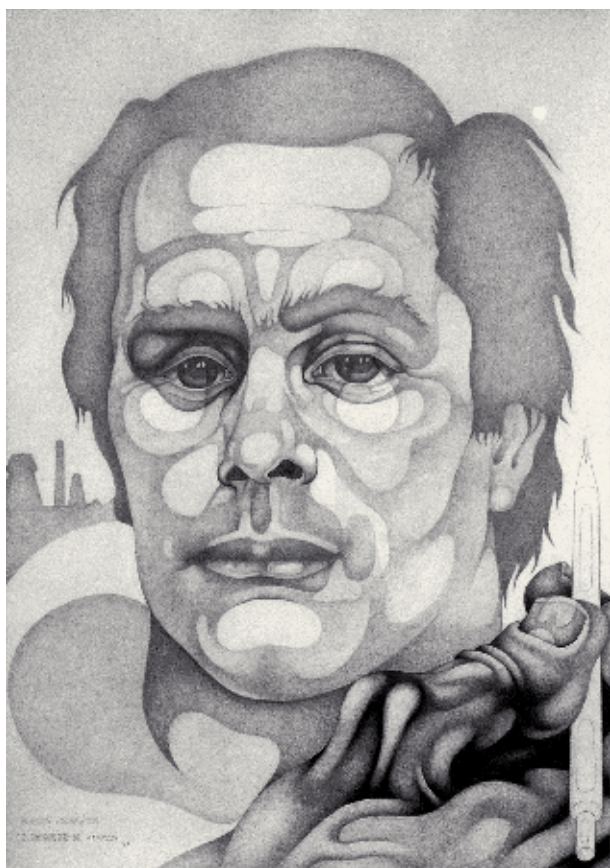
confluencias, sumadas a cuestiones más ligadas al espíritu, al alma y a la condición humana, antes que a la real política, nos habían convertido en amigos. Nuestras aparentes diferencias, en realidad nos acercaban, el enemigo era común.



*La mano de Carpani y Oscar Smoljan (boceto), 1987*  
Lápiz. 35 x 26 cm



En ese retrato puede percibirse mucho del sentimiento que nos unió, un vínculo entre su alma y la mía que sigue latente a pesar de los años transcurridos y, por supuesto, a más allá de su muerte física acaecida en 1997.



*La mano de Carpani y Oscar Smoljan, 1987*  
Lápiz. 70 x 50 cm

Visto a la luz de los estos casi treinta años transcurridos desde entonces, todavía me sorprende descubrir nuevas e impredecibles facetas de ese cuadro en el que un yo, más joven, mira al mundo desde un instante que, si bien está en el pasado, por la magia del arte y del artista, parece verse absolutamente actual y presente.

Me sorprende pensar, por ejemplo, que estoy mirando a Ricardo o, lo que es más increíble, que quizás sea el mismo Carpani quien lo hace a través de mis ojos, como en un cuento de Cortázar, en un onírico laberinto que sólo un maestro del dibujo pero también del tiempo, como lo fue Carpani, pudo haber plasmado con tanta pericia y talento.

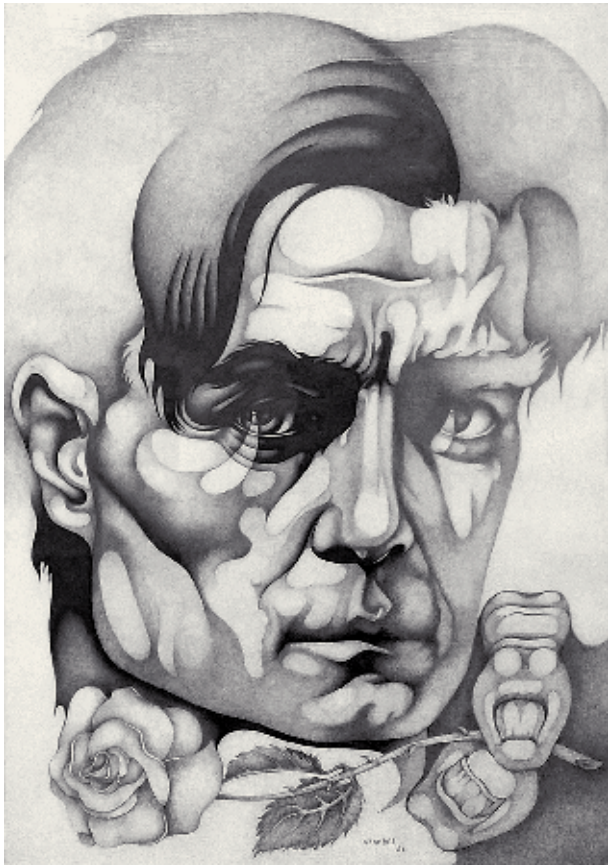
Y allí aparece su mano sosteniendo el lápiz, incluida allí como si se tratara de un protagonista más de la escena, acompañándome en el viaje que toda obra emprende desde el momento en que es gestada. La mano del amigo que siempre está.

Hoy que Ricardo Carpani ya no se encuentra físicamente con nosotros, me complace imaginar que seguimos juntos en su dibujo como lo estábamos entonces.

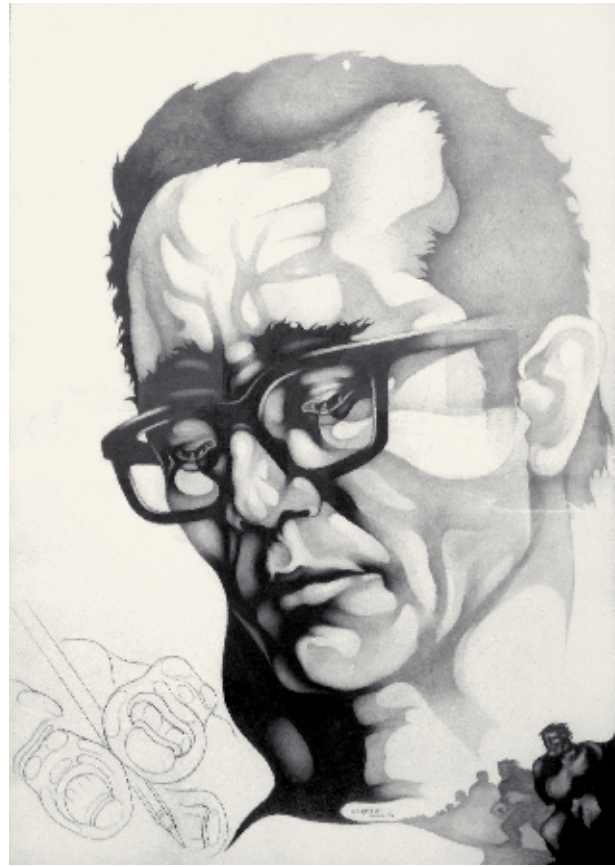
Yo, mirándolo, pero a la vez mirando él a través de mis ojos, y él con su mano maestra empuñando la que resultó su arma más efectiva y contundente: su lápiz.

Caminando juntos el mismo sendero que solíamos recorrer en aquella Argentina desangrada que por fortuna hoy es pasado. Aquel doloroso pasado del que Carpani, imperecedero, emerge cada día en cada cuadro y en cada utópico letrero desde el cual se reclama por un mundo más justo para todos sin distinción ni banderías.

**Oscar Smoljan**



*Roberto Arlt, 1987*  
Grafito sobre papel. 70 x 50 cm



*Rodolfo Walsh, 1996*  
Grafito sobre papel. 70 x 50 cm



*Madrid 1975, 1987*  
Autorretrato con Doris. Grafito sobre papel. 50 x 70 cm

# Ricardo Carpani

Nace en la provincia de Buenos Aires, en la localidad de Tigre, el 11 de febrero de 1930.

Desciende, como tantos otros argentinos, de inmigrantes de la comunidad piamontesa y francesa que arriban al país en la segunda mitad del siglo XIX. Su infancia transcurrió en Capilla del Señor, provincia de Buenos Aires.

Para 1936 su familia se trasladó a Buenos Aires, donde terminó sus estudios secundarios en el colegio Rivadavia. Comenzó los estudios de abogacía que, a poco de andar, abandona para partir a París.

Con 20 años, en la Ciudad de las Luces, se gana la vida como modelo en la Academia de Artes de la Grande Chaumière. En París comienza a dibujar y pintar y conoce a Alicia Penalba, a Kenneth Kemple, y a Leopoldo Presas entre otros.

En 1952 regresa a Buenos Aires y comienza sus estudios en el taller del maestro Emilio Pettoruti. Según Rafael Squirru, así pasará “un año de formación que lo marcó para el resto de su existencia”.

En 1957 expone por primera vez en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Realiza murales en la galería Huemul, el de “Mosona con YPF” y diversas muestras.

En 1959 conformó el Grupo Espartaco junto a Juan Manuel Sánchez y Mario Mollari, a los que se les sumaron Elena Diz, Raúl Lara, Pascual Di Bianco, Carlos Sessano, Esperilio Bute y Franco Venturi.

Su inquietud por lo social y su compromiso con las clases populares, se reflejan en una obra donde predominan el tema de los desocupados, de los trabajadores, de los humildes además de un arte que defiende lo nacional. En esta etapa se hallan obras como “Huelga”,

de 1958; un mural de 1961 para el Sindicato Obrero de la Alimentación que se llama “Trabajo. Solidaridad. Lucha”; los murales en el Sindicato de la Sanidad Argentina y en el Sindicato Obrero de la Industria del Vestido de 1963, y “Conciencia”, de 1964. Sus figuras son fuertes y sólidas y parecen “recortadas en piedras”. En sus composiciones predomina la figura de hombres decididos, firmes.

Un tema que desarrollará en esta línea será la ilustración en 1965 del Martín Fierro, el poema épico por excelencia de la Argentina, un alegato por la causa del gaucho, de Ediciones Programa (Bs.As.)

En 1968 participa de las muestras organizadas por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) como “Homenaje a América Latina”, “Homenaje al Che Guevara” (clausurada por la policía) y “Malvenido Rockefeller”, entre otras. También comienza a colaborar con la CGT de los Argentinos (CGTA) dirigida por Raimundo Ongaro, con afiches, cartelones e ilustraciones.

En 1971 se publica “Bolivia: en esta oscura tierra” Poemas de Héctor Borda Leaña, ilustrados por Ricardo Carpani, Ediciones Programa.

En 1974 viaja a Europa, expone en Estocolmo, Suecia y en 1975 se radica en Madrid, donde lleva a cabo una intensa actividad plástica y recorre Europa, Estados Unidos y Cuba, México y Ecuador.

Su artista más admirado, Miguel Ángel, se refleja en su vocación por la forma del cuerpo humano. Un cuerpo con contextura fuerte, musculoso, centro de la imagen. Sus manos trabajadas y sus rostros dialogarán en expresión de potencia.



La serie “Amantes” mostrará la conjunción de la pareja humana en abrazos sólidos, sensuales y envolventes.

Con la reinstauración de la democracia en Argentina, Carpani vuelve a su país en 1984.

Desarrolla una serie de retratos como los de Julio Cortázar, Rafael Albertro y Roberto Arlt.

Participa de muestras colectivas y realiza múltiples exposiciones individuales con las series del “Tango”, “Los que están solos y esperan” y otras muestras antológicas. Expone en Buenos Aires, La Pampa, Santa Fe, Entre Ríos, Formosa, Catamarca, Río Negro y en Neuquén en la “Galería de Arte del Comahue”. También participa en muestras en Chile, Cuba, Venezuela, Perú, Costa Rica y Brasil entre otras.



Realiza una serie de composiciones de la selva porteña donde se unen el arrabal, el tango y los cafés con el abundante paisaje tropical, con su vegetación y fieras salvajes. También desarrolla una serie de obras con el tema del Tango, algunas de las cuales serán parte de paneles del Show Tango Pasión, que recorrerá Europa.

Sigue realizando murales como de la Casa de Gobierno de la República Argentina (Casa Rosada) y el del aeropuerto de Viedma, en Río Negro, que actualmente se encuentra en el Palacio de Justicia, de la ciudad de General Roca (R.N.)

Expone, pinta y enseña en Argentina y viaja por el mundo hasta su muerte ocurrida en Buenos Aires en 1997.



MIRANDO  
AL SUR

EMPRESA CONSTRUCTORA  
ROQUE MOCCIOLA S.A.

INTEGRACIONES  
TETRAOESTE S.R.L.

BODEGA  
DEL FIN DEL MUNDO  
PATAGONIA

Alto  
Comahue  
Shopping®

LU5AM600

canal siete  
NEUQUEN  
GRUPO TELEFE

HAI DEL COMAHUE  
NEUQUEN

Credi Guía  
Nuestra Tarjeta

FUNDACION  
OSSE

Blancosmoo

miele

SATURN



