

XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia.  
Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

# **El rol del artista revolucionario: rupturas y continuidades.**

Ortuondo, Milena Laura.

Cita:

Ortuondo, Milena Laura (2017). *El rol del artista revolucionario: rupturas y continuidades. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/484>

*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>.*

**El Rol del artista revolucionario: rupturas y continuidades**

**Ortuondo, Milena Laura**

**Universidad de Buenos Aires**

**Para publicar en actas**

**Introducción**

En el texto “Los intelectuales y la organización de la cultura” Antonio Gramsci sostiene que no hay actividad humana de la que se pueda excluir de forma total algún tipo de intervención intelectual, sin embargo no todos los hombres cumplen la “función” de intelectual en la sociedad. El tipo tradicional y vulgarizado del intelectual esta personificado generalmente por el literato, el filósofo y el artista. Es en esta última categoría en la cual deseamos detenernos.

La intención en este trabajo es poder analizar el rol del artista (entendido como intelectual) durante el bloque temporal sesenta/setenta, la cual constituye una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, en un contexto de un periodo de cambios acelerados a nivel mundial, de reorganización geopolítica y económica.

El eje principal de disputa en este periodo gira en torno a la función del arte en los procesos revolucionarios y su relación con la esfera de lo público. Es necesario señalar en este punto, que los conceptos: arte, vanguardia y política estuvieron en fuerte disputa durante la época ya señalada.

Una de las cosas que nos causó curiosidad a medida que nos introducíamos en la temática descripta fue cierta distancia entre las denominadas nuevas vanguardias con el Grupo Espartaco a principios de los años sesenta. Es por eso que en principio, nuestra intención será tomar a dicha corriente artística como punto de partida para poder enfocarnos en las aspiraciones y objetivos que sirvieron para legitimar su pertenencia a un arte de masas militante, y en las rupturas y continuidades de su programa con los ideales de las vanguardias artísticas de las

décadas posteriores, las cuales no reconocieron a dicha agrupación, ni a sus postulados, como antecedente.

Entendemos que para la conclusión plena de dicho objetivo será necesaria una investigación mucho más profunda y rica en fuentes que la que hoy nos disponemos a presente. Es por eso que nos parece necesario resaltar que esto es una primera aproximación a la problemática planteada.

### El Grupo Espartaco y Ricardo Carpani.

En el año 1959 nace el Grupo Espartaco, el mismo estaba compuesto por Pascual Di Bianco, Juana Elena Diz, Raúl Lara Torrez, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano, Franco Ventura y Ricardo Carpani. Nos enfocaremos especialmente en Carpani para el desarrollo de este trabajo dado que, en particular, fue quien trató de desarrollar más específicamente una interacción entre creación artística y militancia política.

El grupo Espartaco proponía ya a principios de la década un programa artístico basaba principalmente en el compromiso político y revolucionario. En el último párrafo del Manifiesto de un Arte Revolucionario en América Latina publicado en 1958 el grupo declaraba:

“...El arte no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras en realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario, hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte.”<sup>1</sup>

Este fragmento del manifiesto deja en claro los objetivos del grupo y los acerca a muchos de los postulados del Arte Social. Nos vemos por lo tanto obligados a retomar en este punto el concepto de Arte Social, aunque esta sea una corriente anterior a los años que nos dispusimos a trabajar.

---

<sup>1</sup> Bute Esperilio, Carpani Ricardo, Julia Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez. «Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina.» *Espartaco, historia y gráfica*, 2013: 4-5.

El arte social estaba relacionado a la responsabilidad de los poetas, escritores y artistas a hacer de su trabajo un medio de expresión de la realidad histórico-social. En este contexto el artista era entendido como intérprete del pueblo y portavoz de sus sentimientos, y la pintura mural como la más adecuada para ello, ya que permitía la educación artística y colectiva de las masas. La cercanía del Grupo Espartaco en principio, y Ricardo Carpani posteriormente, al arte social los mancomunaba en dichos objetivos. Apuntaban contra el coloniaje cultural y artístico y lamentaban la ausencia de un arte nacional, la dependencia con el extranjero y el consiguiente formalismo sin articulación con el contexto. Este grupo promovía el desarrollo de un “arte nacional latinoamericanista”, que se reconociera en la trayectoria de los mexicanos Orozco, Rivera y Tamayo, el ecuatoriano Guayasamin, el brasileño Portinari, entre otros. Entendiendo al arte como un arma de combate, que debía estar imbuida de un contenido revolucionario.

En 1961 Carpani y Di Blanco se alejan del Grupo Espartaco al radicalizar sus posiciones. Estos entendían que para ser consecuentes con sus ideas debían vincularse directamente con los sindicatos y renunciar definitivamente al ámbito de las galerías. A mediados de los sesenta, en el proceso de división de la CGT, Carpani se acercó a los sindicatos de base más duros o combativos, así como a las organizaciones revolucionarias del ala izquierda de la resistencia peronista.

Según Carpani el arte debía transformarse a sí mismo en actividad política revolucionaria y asumirse como tal. Para ello el artista estaba obligado a replantearse el problema del arte como medio expresivo y de comunicación social. Esto sin embargo no era, para el pintor, incompatible con la expresión artística de calidad. Pensaba que la función del arte era configurar el inconsciente colectivo y en base a eso la tarea de la vanguardia artística revolucionaria era poner en contacto el arte con las masas. El arte debía superar la escisión entre arte y vida cotidiana, dejar de ser visto como una empresa individual y parcial, para pasar a ser una empresa colectiva en un proceso social total. Todo arte revolucionario debía ser, para este artista/autor, necesariamente arte de masas, el artista revolucionario tenía que esforzarse por hacer accesible su mensaje, pero esta actividad no podía ser resultado de una imposición colectiva sino de la libre voluntad de proyectar su obra a la sociedad integra.

Ante todo el deber del artista era luchar contra la alienación de su obra para que no fuera considerada una mercadería sino un bien social.

### **La década de los sesenta**

Para poder entender cómo se configura a través de la década el rol del artista/ intelectual es necesario contextualizar el periodo que va de la violenta salida del peronismo del poder en 1955 a la imposición de la última dictadura militar en 1976.

La proscripción del peronismo y el exilio de su líder político pusieron en el centro de la historia al movimiento obrero y a la corporación sindical. La resistencia peronista inicialmente de base, se levantó como pionera en la defensa de los derechos conquistados durante los años anteriores, sin embargo la utilización de los sindicatos como únicos sectores legales para tratar y negociar con otros factores de poder fue separando a una cúpula sindical, conformada por el vanguardismo, de otros sectores representantes de una lealtad inamovible hacia Perón.

Para fines de la década del sesenta se ingresaba a un periodo de crisis de la dirigencia gremial peronista, que empezó a ser desafiada por nuevos actores y corrientes sindicales. La irrupción del clasismo, de acción directa, paros activos y carácter anti burocrático, visibilizó la posibilidad de alterar el orden público más allá de las puertas de las fábricas. Sin embargo esta corriente, que no era esencialmente antiperonista, estaría limitada al no poder traspasar la lealtad gremial que generaba a la lealtad política. Los trabajadores de los sindicatos se mantuvieron en su abrumadora mayoría fieles al peronismo como partido político. Su apoyo a nuevos dirigentes (como Agustín Tosco) no se basó en la identificación política, sino en la mayor combatividad del sindicato y una dirección honesta que se traducían en cambios reales en sus vidas. Si bien ese peronismo se abrió a una diversidad de ideas y contra discursos de corte nuevo, puede notarse cierta limitación en la radicalización política de los trabajadores.

Donde sí se produjo una mayor radicalización fue en los sectores universitarios y estudiantiles de clase media, decepcionados del deficiente sistema de partidos políticos tradicionales, puesto permanentemente en jaque por los golpes de estados.

La revolución cubana, la descolonización de Asia y África, la guerra de Vietnam, las rebeliones anti racistas de Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil impulsaban a creer que el mundo estaba al borde del cambio. La creencia de la ineluctabilidad de la revolución marcaba la idea de que sería el socialismo (y no el capitalismo) el que encarnaría la verdadera racionalidad histórica. Esta nueva izquierda de carácter nacionalista y latinoamericano, la cual rechazaba el carácter servil del Partido Comunista por seguir ciegamente las líneas emanadas por el PCUS, revelaba la necesidad de una nueva vía progresista.

En Argentina estos sectores adoptaron una ideología anti imperialista de extrema izquierda y se dirigieron cada vez más hacia el peronismo o hacia grupos guerrilleros con sus mismas aspiraciones. Se instalaba así la convicción de que solo una revolución violenta podría conducir a un socialismo autentico, convirtiéndose la violencia en estatuto central de la vida política tanto de la militancia como de la intelectualidad de izquierda.

### **Los Artistas como intelectuales**

Con respecto a los intelectuales, en este contexto, Oscar Terán señala que durante el periodo que va de los años de 1956 a 1966 se podía identificar dos tipos de intelectuales: los contestatarios o críticos y los orgánicos. La franja contestataria se halló en la encrucijada definida por una exigencia ideológica de compromiso con la realidad socio política por un lado y en confrontación con la clase obrera masivamente adherida a la ideología y practica peronista por el otro. Este sector crítico buscaba en un principio la creación de un espacio independiente entre el campo liberal y la ortodoxia peronista, pero mientras la distancia con este último era un hecho de la realidad, el alejamiento con el primero necesitaría de la exclusión del peronismo de la gestión estatal. Según el autor ante la idea de modernización artística que surge con la caída del peronismo y, posteriormente, con el desarrollismo, se busca un modelos de

artista nuevo que se encuentre preservado de las tormentas de la política. Terán apunta hacia Romero Brest y al Instituto Di Tella como los impulsores de la desideologización del arte. Según el autor, el Instituto Di Tella era criticado por la derecha por ser disolvente de las buenas costumbres y desde la izquierda por su frivolidad.

En coincidencia con esto Andrea Giunta, en su texto “Vanguardia, internacionalismo y política” señala que como contraposición del “proselitismo” de la imagen al servicio de las demandas políticas del peronismo-surge, ante la caída del mismo, el rechazo a cualquier contaminación ideológica del arte. Sin embargo esto no significaba que las elites renunciaran a su puesto de árbitro del “buen gusto”. El grupo de intelectuales, representados por la Revista Sur, seguía estableciendo qué era Arte y qué no. El golpe de estado del 1955 de hecho, propició la centralidad de esta corriente intelectual en la vida cultural de la nación al poner a Romero Brest como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde este organismo oficial Brest impulsaría sus ideas sobre lo que debía ser la vanguardia artística. Para este intelectual el error fundamental era considerar el arte como instrumento de conocimiento y lucha. El arte de esta forma solo quedaba reducido a un producto espiritual en el que se advertían indirectamente las conquistas habidas.

Para dicha corriente artística sumarse a la vanguardia sería equivalente a internacionalismo, es decir, integrarse a la avanzada mundial, que tenía como nuevo centro del mundo artístico a New York y se enfocaba en la estética del arte abstracto y el arte moderno.

Esto se presentaba en contraposición con el Arte Social (propio del arte latinoamericano anterior y fuertemente representado por el muralismo). Se refuerza de este modo un modelo de cultura incontaminado. Los artistas asumían la realización de la obra como parte de un compromiso revolucionario, ya que la revolución en el arte implicaba la revolución en el mundo.

Muchos artistas entendían la vanguardia como una avanzada polémica contra el orden establecido, pero como ya hemos señalado, también creían que la transformación debía operar solo en el terreno del lenguaje y de las formas.

La nueva vanguardia se encontraba en contradicción y necesitaba para entenderse como vanguardia romper con los límites del gusto burgués pero, al mismo tiempo, era incapaz de enfrentarse a las instituciones que terminaban legitimando lo menos disruptivo. Se chocaban con la necesidad de enfrentar el sistema y el deseo por alcanzar éxito y reconocimiento.

Esto significó el éxito de un modelo estético sobre otro, representado por el arte abstracto enfrentado con el realismo socialista. La promoción del arte abstracto, asociado al concepto de libertad en términos occidentales, iba en contra de la escuela más fuerte del arte latinoamericano, el muralismo mexicano, criticado por su falta de “libertad” ya que estaba asociado al estado.

*“La pared con la que la abstracción se separaba de la literatura (es decir, del realismo, de la representación) era, también, una pared política”*<sup>2</sup>. El internacionalismo constituyó una noción productiva y densa de articulación del discurso colonial con respecto al arte contemporáneo y posibilitó la construcción imaginaria de Latinoamérica en su locus de enunciación.

Si el arte latinoamericano en general quería encontrar su lugar en el mundo debía dejar de lado lo más fuerte de su legado moderno, el arte social, y al mismo tiempo aceptar el liderazgo de la nueva potencia que comandaba el arte en el hemisferio. Se esperaba que paulatinamente perdiera su identificación continental y nacional para entrar al panteón del arte sin fronteras, teniendo como ejemplo la Escuela de New York. Por lo tanto para que el “nuevo arte argentino” fuera aceptado en los centros hegemónicos debía asimilar que el “verdadero arte” era aquel que se expresaba por medio de formas que evitaban cualquier peligrosa vinculación a la retórica social.

Inmediatamente después de la caída del Peronismo y a principio de los años sesenta fueron estos parámetros los que movieron a la vanguardia artística, digitada institucionalmente del sector público de la mano de Brest y del sector privado por la fundación Di Tella y la empresa Kaiser.

---

<sup>2</sup> Giunta, Andrea. *"Vanguardia, Internacionalismo y Política"*. SIGLO XXI, 2015. Pág: 240

Este periodo coincide con la década que Marta Traba señala como la de pago de tributo por parte de las artes plásticas latinoamericanas al imperialismo norteamericano. Según la crítica de arte el resultado más ostensible de la tecnología ideológica del país hegemónico se ve reflejada en lo que ella denomina la estética del deterioro. Si el valor culminante de una obra de arte consistía en superar las contingencias del tiempo y de las modas, la estética del deterioro promovía la no duración y el rechazo a establecer cualquier tipo de pauta. El arte se condenaba al mismo destino de los demás productos de la sociedad de consumo: gastarse, cubrir expectativas y satisfacer episódicamente al cliente.

A pesar de esto, con la caída del peronismo, también aparece una lectura desde el intelectualismo de izquierda, identificado con el nacionalismo marxista, fuertemente anti imperialista y decepcionado de los partidos políticos, especialmente, por la experiencia frondizista. Es en este momento en que deja de considerarse al liberalismo como un escalón dentro del progreso argentino y empieza a verse como una etapa de dependencia nacional. Se puede entender este periodo como una crisis de los ideales burgueses en la cual se hace una fuerte revalorización del obrerismo, elevando la figura del trabajador como un eventual núcleo social incontaminado. Esta fractura que se hizo presente en la izquierda y que puso en debate el papel del intelectual se proseguiría ampliando ante la revolución cubana y sus menesteres.

Oscar Terán señala que se produce una ruptura generacional, en la cual sobrevuela la idea de una generación sin maestros, formada por estratos juveniles que buscaban la satisfacción a su inconformismo apelando al orientalismo, a la emigración y por sobre todo a la pasión por la política. Estos sentimientos iban de la mano con el clima de época claramente revolucionario.

Podemos decir sin lugar a dudas que la marca característica en la década de los sesenta para el campo intelectual artístico era que su interés por la política y su pertenencia a la izquierda se convirtió en el valor fundador y legitimador de su práctica como tal. En su texto *Entre la pluma y el fusil* Claudia Gilman señala que además de su común inscripción progresista los intelectuales de América Latina compartieron una novedosa convicción: la idea de que para ser

intelectual podían y debían convertirse en uno de los principales agentes de transformación radical de la sociedad, especialmente en el tercer mundo.

La importancia política concebida al intelectual y a sus producciones específicas estuvo acompañada de una interrogación permanente sobre su valor o desvalor social y por la intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario.

A pesar de que en el libro la autora se enfoca mayormente en el estudio de los escritores como intelectuales, dedica algunas reflexiones que pueden ser compartidas con el mundo artístico. Según Claudia Gilman aunque una gran cantidad de artistas latinoamericanos del periodo habían adherido políticamente al socialismo, estaban estéticamente más cerca de Estados Unidos y Europa. Estos defendían en su mayoría la modernización cultural y se mostraban abiertos al contacto con las culturas internacionales. Si había un fantasma o trauma entre la intelectualidad crítica de izquierda era el arte oficial soviético y el stalinismo, las poéticas del realismo y su sentimentalismo. Para Gilman el rechazo por parte de la intelectualidad latinoamericana a la subordinación a las directivas de los Partidos Comunistas fue tal vez más importante en términos estéticos que políticos, dado que consideraban esa política cultural insostenible e indefendible.

Según esta autora hasta mediados de la década de los años sesenta la politización de los intelectuales se expresó a través de una noción: el compromiso.

El concepto de compromiso implicaba una alternativa a la afiliación partidaria concreta y mantenía su carácter universalista, además permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la cual era posible articular un pensamiento crítico. Sin embargo esta noción no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible, El mayor problema de dicho concepto de compromiso era que se deslizaba entre dos polos: compromiso de la obra o el compromiso del autor.

El compromiso de la obra involucraba un hacer específico en el campo de la cultura y en los programas estéticos. La obra comprometida podía ser, para algunos, formulada en términos de estética realista, mientras que otros optaban

por la estética vanguardista o de ruptura. Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaban el poder comunicativo y la influencia de la obra sobre la conciencia. Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política, planteaban que su tarea era hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacia “avanzar” las condiciones de la revolución. En este sentido el compromiso artístico político implicaba para este grupo la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. A diferencia de esto el compromiso del autor implicaba que este hiciera alguna clase de intervención intelectual que excedía su producción artística en cuestión. Sin embargo la autora hace referencia a la inseparabilidad de obra y vida. De hecho sostiene que el deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción misma de compromiso.

Dicho concepto podría tomarse como apropiada para la historia intelectual del continente hasta los años 1966-1968, momento a partir del cual la figura del intelectual fue disputada ya no por el intelectual con conciencia crítica, sino por el intelectual revolucionario.

En coincidencia con esta periodización Ana Longoni señala que, en el contexto pre revolucionario de la argentina de 1968, ser considerado artista de vanguardia, había dejado de ser una posición de valor. En este periodo avanza el proceso de supeditación de los artistas a los mandatos de las organizaciones políticas y a la renuncia de su condición como intelectuales.

Ana Longoni, señala que durante este periodo el concepto de vanguardia seguía siendo un complejo artefacto verbal en continua disputa. Mientras algunos sectores de izquierda persistían en la impugnación hacia la vanguardia, otros sectores justificaban la superposición entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumían la defensa de la vanguardia como programa artístico – político. Lo interesante de esta situación es que ya no había espacio para la idea de una vanguardia artística en completa desconexión con la coyuntura política.

La autora describe tres periodos diferentes en el proceso de transformación de la vanguardia. En la década de los años cincuenta y a

principios de los sesenta el arte aparece como una forma válida de acción. Producir arte de vanguardia era ser revolucionario.

La segunda fase, que inicia en la segunda década del sesenta y se intensifica en 1968, el arte deviene en acción. La acción artística deriva necesariamente en acción política. La radicalización de los artistas los lleva a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre la esfera de la política.

La tercera fase, la cual Longoni ubica entre el Cordobazo y el golpe de estado de 1976, estaba caracterizada por la rápida y profunda radicalización de un gran número de artistas que empiezan a reivindicar la violencia revolucionaria como camino de transformación que se encarna en la sociedad argentina y latinoamericana de la época. En este proceso los artistas no se reconocen como una vanguardia sino que empiezan a trasladar ese rol a sujetos colectivos como “el pueblo” o “la organización”.

En este periodo el anti-vanguardismo puede leerse como una forma de anti-intelectualismo, fuertemente imbricado en el populismo y el nacionalismo.

Este momento de transformación de la vanguardia, que es descrito por Claudia Gilman, como el proceso de transformación del intelectual comprometido en intelectual revolucionario, puede entenderse a partir de lo que la autora llama el mito de transición. Este mito puede considerarse una ficción a través de la cual se tramita simbólicamente la brecha entre realidad y expectativas. Las vaguedades programáticas, el verdadero lugar del intelectual en la revolución y en relación a la sociedad, la estética y su integración con la vida cotidiana, todo encontraría explicación en el diagnóstico de transición de la toma revolucionaria de poder a la construcción del socialismo. En esta situación resaltaba el problema de la existencia del intelectual, que convivía entre el mundo burgués y el mundo nuevo.

Para Ana Longoni lo que parece ser cuestionado a lo largo de este proceso es el lugar específico del arte o de la vanguardia artística en el proceso revolucionario, ante la instrumentación de la política sobre las prácticas culturales.

Desde esta perspectiva el arte debe estar inmerso en la realidad, una realidad que ya no era representada, sino que era trasladada para ser presentada

en un nuevo contexto. En un principio el arte empieza a ser concebido como un elemento de concientización ideológica. Se aleja la idea del artista como intelectual y empieza a reivindicarse al artista como trabajador. De esta manera, Longoni explica que:

“Estas distintas agrupaciones confrontaron con las políticas imperialistas impulsadas por Estados Unidos y defendieron un nuevo modelo del trabajo del artista y el crítico de arte, basado en la reivindicación de estas labores como un trabajo más. Sus formas de protesta, organización y visibilización pública se aproximan en muchos casos a las modalidades de acción del movimiento obrero...La defensa del artista como trabajador es un tópico también apareció con insistencia en América Latina en esos años y que condice una serie de demandas gremiales y solidaridades que van a contrapelo del concepto del artista como sujeto excepcional o iluminado. La institución artística era impugnada en cuanto maquinaria de canonización y asimilación, y por sus políticas patriarcales y anglo céntricas, de exclusión de las mujeres y de los latinos”.<sup>3</sup>

Aparece más claramente la idea de que debía ser el pueblo el creador de una nueva cultura, proceso que debía ser acompañado y secundado por los artistas. Esta nueva cultura nacional estaba cruzada por los conceptos de liberación nacional y cultura popular. La liberación nacional implicaba entonces tomar distancia de dos yugos: el individualismo del arte por el arte y el colectivismo del realismo socialista.

Para esto era esencial la emergencia del sujeto popular como propio productor de arte, el pasaje de cultura para el pueblo a una cultura por el pueblo o del pueblo. Se desdibujaba la centralidad del artista como creador iluminado y se rechazaban los mecanismos de competencia que rigen la actividad artística. A su vez otras formulaciones rescataban un rol mutuo pedagógico entre el artista y el pueblo.

Sin embargo en la última fase podría entenderse que se cuestionaba el lugar específico del arte (entendido como vanguardia artística) en el proceso revolucionario, ante la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales. De hecho la autora señala que para la década de los setenta en Argentina específicamente se reivindicaba una estética de la violencia. La

---

<sup>3</sup> Ana, Longoni. *Vanguardia y Revolución: Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel, 2014. Pág. 198.

apropiación de los procedimientos de la violencia política como recurso artístico creció en la medida en la que “violencia revolucionaria” se instalaba en las calles y aparecía encarnada por sujetos políticos concretos.

Este cambio en el rol del artista puede entenderse a través de lo que Claudia Gilman define como antiintelectualismo para América Latina. Según la autora a fines de la década del sesenta se configura de forma definitiva una nueva definición del intelectual, como intelectual revolucionario. La inminencia de la revolución latinoamericana y la circulación de las ideas del Hombre Nuevo y de la teoría del foco, fueron acotando el contenido de lo que se entendía por “política”. En este periodo se pasa de la idea de que todo era político a que solo la revolución “el hecho cultural por excelencia” era política. El único horizonte de la política fue desde entonces la revolución, convalidando la idea que la única vía posible hacia la misma era la lucha armada. El paso del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse como la diferencia entre el reformismo y revolución. Se pasa a la idea del intelectual como contribuyente a la obra común y no como conciencia crítica frente a ella.

A su vez la autora señala que la palabra vanguardia fue cooptada en forma exclusiva para referirse a la dirección político militar de los grupos en armas. La legitimidad excluyente del sentido político del término vanguardia quitó un elemento identificador a la noción de intelectual. En este sentido de produce una tendencia a la eliminación de la identidad o especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política. De esta forma el antiintelectualismo surge de la radicalización política de una facción del campo intelectual, la cual pasó directamente a la militancia política, dado que el espacio revolucionario solo admitía un único protagonista privilegiado en esa coyuntura: El dirigente revolucionario/el guerrillero.

En este contexto se encuentra según Longoni la tensión irresuelta entre el abandono del arte para pasar a la política a secas y la convicción de que el arte podía entenderse como una intensa arma de activación revolucionaria.

## **Conclusión**

Tras entender el proceso evolutivo del campo intelectual y del rol del artista en relación con la coyuntura a lo largo de la década de los sesenta podemos retomar nuestra hipótesis inicial sobre las rupturas y continuidades de la nueva vanguardia con relación al Grupo Espartaco y a Ricardo Carpani en particular. Es posible decir en este punto, que el alejamiento de los artistas de vanguardia a principio de los setenta se produjo por el proceso de cambio en el concepto de intelectual/artista durante el periodo.

La reconfiguración del rol del artista se vio afectada por la función que este debía cumplir en el proceso revolucionario en el que indefectiblemente confluía la historia de América Latina en general.

El Grupo Espartaco Declaraba en su manifiesto inicial:

“Se trata de refractar en el campo de la creación artística, el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultáneamente e indisolublemente, sus luchas por emanciparse. Porque en la medida que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve sometido el hombre moderno, es un poderoso instrumento de liberación... De ahí que para nosotros el arte sea una insustituible arma de combate, el instrumento precioso por medio del cual el artista se integra a la sociedad y la refleja, no pasivamente sino activamente, no como espejo sino como un modelador.”<sup>4</sup>

Este fragmento de la proclama inicial del Grupo Espartaco nos permite ubicar a sus participantes cómodamente dentro del concepto de intelectuales comprometidos. La idea de artista revolucionario sostenida por este movimiento conserva la ilusión de pertenencia profesional, a partir del cual se sostenía un fuerte compromiso de la obra.

---

<sup>4</sup> Bute Esperilio, Carpani Ricardo, Julia Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez. «Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina.» *Espartaco, historia y gráfica*, 2013: 4-5.

Tal como la gran parte del movimiento intelectual y artístico de principio de los años sesenta el grupo se legitimó a través de su relación con la política, no necesariamente partidaria pero sí específicamente revolucionaria. La idea presente es que el arte debía transformarse a sí mismo en actividad política revolucionaria y asumirse como tal. Para ello postulaba la importancia del acceso del pueblo al arte. Carpani especialmente defendía la idea que la elaboración de las imágenes debía ser realizada por la propia clase obrera para que esta asumiera la lucha política en el terreno cultural y artístico. No solo se hablaba de socializar el arte en su producto sino también como actividad creativa. Elaborar con el pueblo y desde el pueblo.

Esta concepción de arte, como hemos visto, chocó de frente con la vanguardia que surge inmediatamente tras el golpe de estado que derroca al peronismo y lo empuja a su proscripción, personificada por el Grupo Sur, Romero Brest y el Instituto Di Tella.

Su rechazo por todo lo que se acerque al populismo, el muralismo y el realismo, y su discurso del arte por el arte, modernización e internacionalismo lo aleja de manera taxativa del Grupo Espartaco.

Sin embargo la vanguardia artística que se conforma en argentina ya a mediados de la década se caracteriza, según Andre Giunta, por la conversión del artista de vanguardia en intelectual y en artista/intelectual comprometido. El rasgo novedoso era que, en un contexto que a fines de la década se sentía pre revolucionario, los artistas llegaron a entender sus prácticas no como una expresión de la revolución, sino como un detonante, un motor de la misma. Se encontraron con la necesidad de ser revolucionarios no solo con los contenidos sino también con las formas. No intentaban avanzar a partir de las conquistas del movimiento que consideraban tradicional como el muralismo, sino a través de todo el capital de experiencias acumulado por la vanguardia local, en este punto es donde surge la mayor diferencia con el Grupo Espartaco.

Según Andrea Giunta, este capital los proveía no solo de nuevas técnicas sino también de prestigio y poder. La centralidad y el carácter público que habían logrado fueron rasgos que estos artistas politizados no desdeñaron. Según la autora:

“La constitución de una escena de vanguardia autónoma, autorregulada por sus propios circuitos institucionales y sus propios gestores, es lo que posibilitará la escisión y el enfrentamiento de un sector (la vanguardia politizada) con ese otro sector de la vanguardia a la que acusa de institucionalizada y falsa. En esa ruptura, los artistas, devenidos intelectuales, se autoproclamaron portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética. Esta ruptura visionaria se hizo en nombre de la autonomía que habían ganado como artistas en tanto no respondía orgánicamente a un mandato partidario y exhibían su independencia. Su autoridad, en principio, no provino del campo de la política sino de la vanguardia artística.”<sup>5</sup>

Lo paradójico de esta situación, según la autora, es que esta autonomía, este repliegue del arte por el arte, definido en contra del arte social, fue lo que llevó a los artistas, basados en esa independencia, a intervenir en el campo político con armas que no eran las de la política.

Esta nueva vanguardia sigue diferenciándose del Grupo Espartaco y de Carpani en el sentido de que se formó en contraposición con el arte social, aunque si se asume como parte del rol del artista el compromiso político.

Para fines de la década del sesenta muchas de las formas de la política se transpusieron a la actividad artística y se reivindicó una estética de la violencia. El objetivo de esta nueva vanguardia deja de ser pedagógico y de difusión del arte sino que se concentra en el carácter disruptivo del mismo. Comparten con Ricardo Carpani la necesidad de salir de los museos y galerías de arte pero podríamos decir que la forma en que esta nueva vanguardia toma la calle es cualitativamente distinta ya que por ejemplo rechaza el muralismo. Se empieza a llevar a cabo una estrategia de “copamiento”, es decir que se buscaba cualquier espacio donde se pudiese provocar un accidente, generar una denuncia, interpelar a otros artistas o al público. Uno de los ejemplos más acabados de esta nueva vanguardia fue la experiencia de Tucumán Arde en 1968. Esta presentación artística puede ser descrita como una obra de investigación, acción política y comunicacional, que pretendía incidir concretamente en el proceso revolucionario que se creía inaplazable.

Según León Ferrari:

---

<sup>5</sup> Giunta, Andrea. *"Vanguardia, Internacionalismo y Política"*. SIGLO XXI, 2015 Pág. 266.

“ (Tucumán Arde) a pesar de ser (...) una manifestación contra el sistema y desde fuera del sistema, de la vanguardia y de los circuitos internacionales del arte de la elite, haya sido usado como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la vanguardia: el arte conceptual. En efecto, algunas publicaciones señalan a Tucumán Arde como uno de los antecedentes de aquella escuela dado que puso el aceno en la significación de la obra. Pero quienes lo vinculan al arte conceptual, que es una nueva vanguardia para la misma elite de siempre, olvidan que la gente de Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo de la elite.”<sup>6</sup>

El nuevo rol del artista más radicalizado puede entenderse, en cierto punto, dentro del mito de transición en el cual se asume al intelectual revolucionario en las categorías antes descriptas. Es en este sentido principalmente en el cual entendemos la distancia entre el Grupo Espartaco y Carpani con las vanguardias artísticas de fines de los sesenta. La radicalización en su compromiso e ideas estaba empujando a estos artistas hacia el borde del antiintelectualismo, subordinando la actividad artística a la militancia política y asumiendo su postura de vanguardia como vanguardia política exclusivamente. Muchos de los artistas del periodo abandonaron de hecho su actividad para introducirse completamente en la tarea revolucionaria. Por su parte el Grupo Espartaco, y Carpani específicamente, asumieron el compromiso por la liberación nacional y la revolución pero siempre desde su obra. Se introdujeron en la idea de compromiso pero no llegaron a abandonar en ningún momento su especificidad como artistas.

## Bibliografía

Ana, Longoni. *Vanguardia y Revolución: Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel, 2014.

---

<sup>6</sup> Ana, Longoni. *Vanguardia y Revolución: Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel, 2014. Pág: 67-68

- Andrea, Giunta. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. SIGLO XXI, 2011.
- Antonio, Gramsci. «Los intelectuales y la organización en la cultura.» En *La formación de los intelectuales*. Nueva Visión, s.f.
- Bute Esperilio, Carpani Ricardo, Julia Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez. «Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina.» *Espartaco, historia y gráfica*, 2013: 4-5.
- Carpani, Ricardo. *Arte y Militancia*. Ediciones continente, 2010.
- Claudia, Gilman. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. SIGLO XXI, 2012.
- Daniel, James. *Resistencia e integración: El peronismo y la clase trabajadora argentina*. SIGLO XX, 2010.
- Giunta, Andrea. *"Vanguardia, Internacionalismo y Política"*. SIGLO XXI, 2015.
- Marta, Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. SIGLO XXI, 2005.
- Oscar, Terán. *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina de 1956-1966*. Punto Sur Editores, 1991.
- Ricardo, Carpani. *Arte y revolución en América Latina*. Ediciones Continente, 2011.
- . *La política en el Arte*. Ediciones continente, 2011.
- . *Nacionalismo Burgues y nacionalismo revolucionario*. Ediciones continente, 2014.

