

"Y aquellos que  
pervirtieron la  
voluntad del  
pueblo fueron  
puestos de  
rodillas,  
maniatados y  
sometidos por la  
fuerza..."

*Codex Supplicium,  
III-24*

# El Escarmiento

Editor:  
Domingo  
Arcomano



**Año I, Volumen 1 - Julio de 2004**

## **ANÍBAL CARREÑO (1930-1997)**

por Alicia Romero y Marcelo Giménez

En el transcurso de 1995 pudimos concretar un proyecto cuyo destino resultaba entonces tan incierto como lo fueron luego sus derivas: la realización de un registro documental y un video sobre la obra y el pensamiento de Aníbal Carreño. A modo de precaria presentación, diremos que él fue un entrañable maestro de arte, sin duda uno de los más notables con que ha contado nuestro país en los últimos treinta años. Todos los que acometimos aquella tarea la sentíamos, de distinto modo, como un acto de devolución o incluso de justicia frente a la ostensible negación y el previsible futuro olvido de su presencia en nuestra Historia del Arte. Esta clase de extravío y sus preocupantes alcances son consecuencia de una complejidad de factores endémicos en la dimensión político-cultural de la disciplina.

Lo que tal vez resulte incomprensible para una ética del éxito y la legitimación y, por lo mismo, no tan conocido por el público de arte actual, es que, como tantos artistas argentinos, el propio Carreño tomaba con mucha calma y una buena dosis de humor esta circunstancia, que asumía como un lógico conflicto entre sus elecciones de vida y las condiciones de poder del campo artístico nacional. De todas formas, su labor no cesaba, jugándose entre las paredes de su taller y los ámbitos académicos.

En aquel momento, como ahora, repasamos viejas preguntas. ¿Qué hacer con aquellas memorias que una comunidad aprecia cuando los dispositivos pertinentes y la sociedad profesional han decidido no conservarlas? ¿Cómo denunciar el tácito consenso por el cual, para lograr alguna repercusión, el trabajo creador no es lo esencial? ¿Es tarea de los propios artistas reclamar su trascendencia? En definitiva, ¿qué grado de artificio existe en el gesto de rescate de aquello que por sí mismo rechaza lo institucional y que no halla su lugar en los discursos circulantes? Viejos interrogantes con exhaustivas respuestas de sugerente complicidad.

Las memorias parecen renuentes a la identidad, lo que impide prever sus prácticas; sabemos que ellas difieren según las culturas, los grupos, los tiempos. Si el curso no hubiese sido alterado por algunos trabajos de escritura, particularmente los de Ricardo Martín-Crossa, seguramente Carreño sería el sujeto de una memoria oral y colectiva; con cierto tiempo, podría convertirse en un mito o desaparecer. Aún no sabemos si estos no serían mejores destinos: es lo que diría Aníbal, con un cierto tono irónico ante el riesgo de convertirse en objeto de cualquier culto.

Pero apostemos a la historia, a favor de su inherente fragilidad.

Unos pocos documentos cubren particularmente su primera

### Secciones

[Portada]  
[Editorial]  
[Política]  
[Economía]  
[Internacional]  
[Cultura]  
[Medios]  
[Recepción]  
[Entrevistas]  
[Memoriales]  
[Contratapa]

### Anteriores

Nº1 - Jul/04  
Nº2 - Ago/04  
Nº3 - Set/04  
Nº4/5 - Nov/04  
Nº6 - May/08  
Nº7 - Jun/08  
Nº8 - Jul/08  
Nº9 - Ago/08  
Nº10 - Set-Oct/08  
Nº11 - Nov/08  
Nº12 - Dic-Ene/09  
Nº13 - Jun/09

### Descargas

Newsletter



Google™

Buscar



época: catálogos, artículos, algunas menciones bibliográficas. Pocas imágenes de sus obras, algunas pinturas en museos, trastiendas de galerías o colecciones privadas; las más, unas cincuenta, en poder de su autor. Las condiciones de producción de nuestro trabajo lo detuvieron en la etapa heurística, ella misma inacabada. No obstante, logramos retener su quehacer y su reflexión en voz e imágenes, trabajados sistemáticamente. Y creemos que fue hecho justo a tiempo.

En lo que sigue, decidimos publicar por primera vez parte del material mencionado respetando su estado actual, destacando su calidad de fuente. Preferimos, en la extensión, darle la palabra a Carreño, acudir a su eficacia.

### **Percibir el Sur: los sentidos de la figuración**

Aníbal Carreño nació en Buenos Aires el 31 de octubre de 1930, hijo de un obrero ferroviario y un ama de casa; tuvo tres hermanos. Era uno de tantos hogares dignos acuciados por la 'década infame', en el que no había artistas: él fue precursor.

A los trece años ingresó como supernumerario en la sección Dibujo del Museo de Ciencias Naturales e inició la carrera de Bellas Artes, egresando en 1956 como Profesor Superior de Pintura. Formó parte del Grupo del Sur, originado parcialmente en el taller de su maestro, Adolfo De Ferrari. En 1963 Carreño declaraba: *"Nos reuníamos a conversar sobre los temas de nuestro interés, a tomar mate y a escuchar música. Hablamos entonces de los problemas del país, del papel que juega el creador dentro de él..."*. Sobre el futuro de Argentina tenía "gran fe".

La crítica visibilista ha insistido en la independencia formal de los integrantes del grupo: Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Ezequiel Linares, Mario Loza, René Morón, pintores, y Leo Vinci, escultor. La primera muestra fue en Galería Peuser en 1959; auspiciada por el Museo de Arte Moderno, Rafael Squirru, su director, los bautizó. "Era por 'sudacas', era Grupo del Sur", explica Carreño. *"... éramos pintores provincianos. Provincianos en el mundo. Es decir, pintores argentinos. [Squirru] nos veía [...] como una elaboración, no conmovida, no incidida, por toda esa cosa que nos llegaba de afuera"*. Ante el impacto de las nuevas tendencias del arte internacional a partir de 1955, el grupo mantuvo una mirada arraigada en lo nacional y lo sudamericano que, si informada de lo contemporáneo, rechazó la copia trivial.

A partir de entonces Carreño concretó una actividad por la que obtuvo importantes reconocimientos tales como el Premio de Honor de la Asociación Ver y Estimar y el Premio Consagración del Salón de los Críticos (1960) o el Premio de la Municipalidad de Valparaíso (1972). Representó a nuestro país en numerosas oportunidades como en las Bienales de San Pablo (1957, 1961, 1971) y París (1961). Entretanto, hacia 1964, su grupo se disuelve por decisión concertada ante los requerimientos parcializados de algunas galerías.

De aquella época Carreño evoca algunas vivencias fundamentales: *"Durante el gobierno de Perón, nuestro país había estado cerrado, por fuera más que por dentro". "... una cantidad de cosas que ocurrían en la Europa de posguerra, pero fundamentalmente [...] en los EE.UU. [...], acá no eran informadas. A finales de los '50, "conmovió a Buenos Aires recibir de pronto, junto, todos eso que había sucedido del año*

1945 en adelante".

*"Lo que hice en los '58, '59, así visto un poco a la distancia, era una figuración [...] una acentuación que consistía en jugar la presencia de figuraciones a partir de presencias matéricas en el cuadro, que generalmente no tenían nada que ver con lo que podía ser un mínimo reconocimiento, mimesis de lo real". "En ese momento mis obras se resolvían a través de una cierta idea de paisaje. [...] llegan hasta el '60 o '61 [...] y fueron definidas] como una versión del informalismo. Esto a mí me lleva siempre [...] a comprobar que la crítica, no demasiado interesante, sin etiquetas no entiende nada. Va jugando con las etiquetas existentes, a ver si entran en la ranura [...] a mí no me vino mal, porque siendo 'informalista' se me abrían las posibilidades".*

*"A fines del año '60 me fui con la muchachada a Europa. [...] allá las obras superaban las cuestiones formales. Planteaban directamente problemas de la cultura [...]. Cosa que no pasaba en Buenos Aires. [Aquí] el nivel de lo que se estaba haciendo era altísimo, pero [...] se encaminaba a las cosas en una vía, y se las podía nombrar, [...] especialmente, por algo que ya había ocurrido". "Pintar 'bien' requiere la existencia de un código establecido que funciona como referencia de lo que se hace. Nosotros pintábamos bien lo que interpretábamos que Europa establecía como código".*

De vuelta en Argentina a fines del año 1961, el pintor comienza un período "experimental consciente" en el que juega con la convivencia de factores matéricos y geométricos. Esto llega hasta 1965, con el Autorretrato que realiza por pedido de Rubbers. *"... al introducir la figura, me encontré con la fuerza del planteo figurativo, que comenzó a funcionar desplazando cada vez más a los otros dos factores". "Decir figuración es hablar de la existencia de algo reconocible con un grado marcado de imitación de lo real. En mí es un retorno, porque muy al principio yo había sido figurativo". Este sentido más corriente del vocablo figuración enunciado por el artista, corresponde a un cambio en la realidad del país: "... veo en la figuración un recurso: para manejar un lenguaje, de discurso sobre lo inmediato y lo directo, fuertísimo. Los acontecimientos se hacían cómplices de eso".*

Si el sentido común, hasta aquí, augura un desarrollo promisorio para Carreño, se equivoca. Los proyectos político-culturales llevaban un rumbo diferente a aquel que alentaba en la conciencia del artista: la realización de una comunidad nacional justa, con voluntad política soberana e independiente, ideario peronista que involucraba la responsabilidad del artista en su construcción. Este deseo, que fertilizaba un sector de las fuerzas creativas y del pueblo argentino, comenzó a derrumbarse con ferocidad.

En el ámbito específico, la crítica fue perdiendo el juicio, facultad esencial para su función. Modelada cada vez más como publicidad del mercado y sus tendencias, exigió sumisión a los dogmas que difundía. Y copiando conductas ejercitadas por aquellos tiempos, acudió a la proscripción bajo el eufemismo de la indiferencia. Ante la negativa de Carreño a defecionar valores en los que se fundía su identidad de ser humano y artista, la sociedad profesional rompió su contrato con el pintor. Por el año 1966, la tensión política se sella con la llegada de la dictadura militar. Carreño emprende otro discurso y se sirve de la figuración para manifestar su homenaje a "los mitos válidos", a "los mitos falsos" y "el testimonio de hechos sociales, políticos",

si bien su principal motivación, como él mismo aclaraba, no era la posición política.

Hacia principios de la década de 1970 realiza el Homenaje a José Hernández. Sobre el Martín Fierro opinaba: *"es de neto corte popular, [...] tiene una carga tan local y sin embargo tan universal..., eso es lo que cuenta. Yo creo que en una gran medida el medio literario nuestro se lo ha tenido que 'tragarse', me refiero a la línea Mayo-Caseros, y entonces lo hizo de salón, lo blanqueó. Acá hay una tendencia a blanquear las cosas que no es posible borrar". Carreño traspuso este pensamiento a la imagen: "...está eso, el sillón, el lujo del piso". El emblema nacional es clave en la comprensión del mundo sensible del pintor: "...realicé la utilización formal de una idea: trasladar el cuerpo a bandera. Está pintado con una enorme emoción". "Hay en las manos de Hernández una sensación de laxitud; la cabeza tiene grandes ideales y lo que fallan son las manos y los pies, es decir los hechos [...]. Desde el punto de vista ético el Martín Fierro tiene una carga fenomenal; aparece la nobleza junto a la mezquindad. [...] presenta un arquetipo del paisano, que es Martín Fierro, y presenta otro [...], el Viejo Vizcacha, ¡cuyos consejos...! Y sin embargo a un argentino no lo indignan esos consejos, se exalta con Martín Fierro y no le indigna el Viejo Vizcacha [...]. A nosotros la picardía nos hace reír, es admirable, y el coraje también; lo mezquino, en cambio, nos pone rabiosos".*

#### **Sentir la nación: de la figuración al realismo.**

Los trabajos subsiguientes refrendan una lúcida atención a lo identitario y a lo cotidiano, una observación crítica de aspectos relevantes de la cultura de nuestro pueblo y de nuestras dirigencias.

Los homenajes a ídolos populares comienzan con el Pedernera, surgido del berretín futbolero del pintor: *"Pedernera era un personaje que me fascinaba. Yo era de Boca y él jugaba en River; lo veía cuando era pibe [...]. La hinchada de Boca es terriblemente fanática; cuando perdía con River renegaba en una forma espantosa, pero sin poder evitar la admiración que a todos nos despertaba Pedernera [...]. En esta obra todo el esquema inferior es un chiste, es lo que hacía Pedernera con sus adversarios, eran chistes, hacer que se fueran al suelo dos jugadores con sólo mover la cintura".*

*"Y después empecé a pintar personajes que para mí eran importantes [...] me interesaban, me conmovían":* Battle Planas, Chazarreta, Monzón... Estas obras fueron nuevamente 'puestas en caja' por la crítica a través de una marca registrada: *"como aquí aparecían personajes populares... bueno, es arte pop".*

De la más tardía *Elegía por Gardel*, Carreño rememora: *"Mi trabajo tiene una banda geométrica de colores argentinos en el centro. Está inspirada en el logo de los cuadernos escolares que usaba en la infancia. [...] me pasaba ratos mirando esa bandera, me fascinaba esa ilustración, los brillos del tratamiento de claroscuro, la complejidad del flameo. Trataba de copiarlo. Esa bandera me volvió a la memoria en el momento de pintar esta obra. La identifiqué con el proceso de la década infame, una situación de la identidad argentina [...]. El homenaje [...] yo no lo podía entender presentando esas*

*figuritas publicitarias o presentando la típica pareja bailando el tango". Al año siguiente, 1985, el pintor comienza su Homenaje a Arturo Jauretche retrato que culminó una década después. Ronda nuevamente la identidad nacional, a la que el escritor escudriñaba con "sus ojos espantosos, parecía que miraba mucho más que todo el mundo."*

Carreño ha realizado obras en las que se agudizan sus objeciones a través del recurso a la ironía; por lo común refieren al poder y sus epígonos: "... en los personajes poderosos aparece una cierta ridiculización, algo así como la expresión de que están derrotados precisamente por estar en el poder, no derrotados políticamente, sino por el significado ético". El Explicador con la Mano "es Frondizi explicando todo [...] Entre la CGT y 'los libertadores' él se volvió loco. Parecía estar como entre dos trincheras enemigas, con las balas que le pasaban desde ambos lados. La cabeza está en la mano en función de un cuerpo que se fue haciendo pétreo. [...]. La mano es mi mano izquierda". Aquí aparece otro elemento recurrente en la elaboración signifiante de Carreño: la utilización de su propio cuerpo o los de sus familiares condensados con los de aquellos que son objeto de su 'bronca' o su desprecio. "Esta obra en realidad se llama Autorretrato del Explicador con la Mano. Yo me decía que también era un explicador con la mano, por mi condición de profesor; ya hacía mucho tiempo que jugaba con mi oficio de explicar. [...] La idea de base, por la cual se produce la identificación entre Frondizi y yo mismo, es que estas cosas ocurren, me refiero a esas circunstancias desgraciadas de nuestra historia; porque uno puede ser igual que los responsables".

Lo mismo aparece en una serie de cuadros azules que están ligados a la represión militar.

La tercera participación de Carreño representándonos ante la Bienal de San Pablo resultó muy diferente de la anterior, que le precedía en una década. Entre otras pinturas enviadas estaban Marioneta, Comunicado, La Pelota, Magoya y La Madre y el Borrego.

Marioneta fue realizada durante uno de los gobiernos militares. Carreño la describe así: "Diéguez es el que maneja la marioneta, que tiene el gorro frigio [...]; la mano, es mi mano izquierda, la que maneja la marioneta...". Comunicado muestra un general leyendo frente al micrófono: "Álvaro Alsogaray y Guido Di Tella están a su lado. La idea es que, en torno a los golpes de estado, siempre estuvieron girando una serie de personajes de esta clase. Este envío, no sólo mi obra, le costó el puesto al encargado de Relaciones Culturales de nuestro país...". El argumento esgrimido fue que las obras eran "contestatarias", cosa que había pasado inadvertida al responsable argentino, y resultaban ofensivas al gobierno militar de entonces.

En 1979, decía el artista de su poética: "En realidad, permanezco siempre en el terreno de la humorada hasta llegar al sarcasmo. [...] presento la realidad como un hecho trágico. [...] Creo que de lo que se trata es de salir de un mundo ideal para entrar en contacto y reconocerse en la realidad. [...] La figuración es un modo de hacer, mientras que el realismo es una actitud, que puede expresarse en muy distintas formas". Dieciséis años después reiteraba: "La figuración es simplemente un medio que puede servir o no para representar

*la realidad. Se puede ser verista, ser fiel y tomar lo más visible del mundo. Pero ser realista es tocar el sentido verdadero, es poner en apariencias las vivencias profundas de la realidad. Por eso se puede ser realista y a la vez no figurativo".*

La actitud realista está asociada a una memoria primordialmente visual. Carreño la atribuía a la actitud de involucrarse: *"observar sin atención, observar con interés profundo, no con interés dirigido [...] eso genera un registro de imágenes. [...] Mandarse al mundo con los ojos, sea lo que sea".*

Privilegiando lo emocional sobre lo ideológico, la reflexión sobre el dogma, el humor sobre la demagogia, Carreño no interpreta, muestra, y así encuentra una versión de la identidad que conserva las ambigüedades, las contradicciones y los equívocos de lo que 'está siendo'. Ella lo traerá de vuelta al paisaje en los años de 'El Proceso'. Un paisaje premonitorio que, unos años más tarde, será el escenario de sus exhumaciones, cuando el pintor alcance la síntesis que mejor ilumina, en su despojamiento, la ética que sostiene: permanecer en esta tierra malherida pero real; insistir en el hombre, agonista del hecho trágico; creer en la pintura, cuya visión alienta la vida en el corazón mismo de la muerte.

*"Las Palas y los Pozos son diferentes enfoques de un mismo tema, no sentidos como serie. [Hacia 1984] yo estaba madurando la idea de las exhumaciones. Era el momento en que empezaba a evidenciarse todo lo que había pasado, lo que se sospechaba, pero pocos sabían hasta dónde había llegado. Y yo me incluyo en ese no saber exactamente la dimensión de la cosa".*

Ese poder de la pintura de frecuentar lo que permanece invisible a la mirada para entregarlo a una videncia, convertida luego en certidumbre, es también su modo de referirse a la cultura. *"Mi pintura no es violenta [...]. Los pozos los pinté teniendo una vidalita de fondo; esta vidalita me ayudó pero no a modo de inspiración. [...] Me remitía a esto cercano, [...] el dolor de lo inesperado. [...] temía caer en lo espectacular o en lo escatológico [...] procuraba meterme en lo que la imagen decía y no hablar de algo que había sucedido; a mí no me había sucedido, yo estaba vivo, me habían perseguido socialmente pero nada más, me habían dejado sin laburo. [...] No es una simple idea que habla de lo humano, de lo social, sino que de pronto hay sentimientos [que] tienen que ver con el espíritu de lo que es formar parte de una comunidad; y allí entra lo que es el sentir de una nación. La nación en tanto nacer, en tanto grupo de gente que ha nacido en un mismo lugar, que ha compartido un conjunto de cosas que se traduce en aquello que nos gusta, que nos mueve de forma parecida y que tiene que ver con lo nacional y no sólo con lo social. Ese es el 'enganche' que se produce con la vidalita, porque se habla de eso, de una violación de la tierra por los crímenes y por la ocultación de los crímenes debajo de ella".*

Obras contemporáneas son *10 de Junio*, que evoca la redención de Malvinas, y los tres retratos de Irigoyen: *Emergente*, una pintura pequeña desprendida de la serie de los Pozos, *El Viejo Caudillo* y *Don Hipólito*. Terminaba la dictadura y llegaba el gobierno radical. Sin embargo, el origen de estas obras -y de otras pinturas de la década de 1990- deriva del sentimiento que se despierta en el artista *"cuando otra vez soy testigo de lo mismo"*. Su modo de testimoniar atraviesa la imagen y

compromete el soporte. La tela utilizada en la mayor parte de sus últimas obras es laminado plástico: *"la pintura se pasa al otro lado; insistiendo tiene una respuesta muy particular; lo empecé a usar desde que me lo regalaron; en realidad es entretela de valijas y bolsos"*. Esta precariedad del soporte y el tratamiento plástico de la imagen parecían el anuncio de un cambio en su pintura pero, sobre todo, un retrato de su estado de ánimo ante la realidad cultural y social del momento. *"Un pintor piensa siempre con imágenes. No es un código, sino una asociación con la vida. Es un mirarse como ser humano y reconocer ese ser en el mundo"*.

### **El maestro**

Es casi imposible cubrir la actividad docente de Carreño, iniciada en 1962 en escuelas primarias y desde 1964 en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Su labor fue interrumpida por la dictadura militar en 1976. Reincorporado por el gobierno democrático, se retira con el cargo de vicedecano a principios de la década de 1990. Asimismo, dirigió la Cátedra de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. No menos importante fue la docencia en su taller y en el Centro de Estudios de Arte Cromos, tarea que desplegó hasta su fallecimiento, el 14 de abril de 1997. Sus enseñanzas han llegado a innumerables alumnos, discípulos, colegas y, como corresponde a un maestro, ellas no se limitan a la pintura. Nos consta que su memoria es entrañable y sigue viva a través de quienes, ayudados por él, forjaron su concepción del arte:

*"Trabajar de continuo hace que uno se vaya alimentando de un conocimiento práctico, un conocimiento experimental de la forma, incrementando la 'habilidad' [...]. Si alguna vez las condiciones objetivas me dificultaron una continuidad en mi labor, nunca sentí la preocupación por lo que podríamos llamar la trayectoria profesional, y el 'ponerse en estado' era algo que, pasado un tiempo, sucedía siempre. [...] yo gano pintando cuando en lugar de pintar por pintar, que me aburre, o de elegir de aquí o de allá uno u otro tema, madura algo para decir a través de imágenes; maduran a la vez la idea y la imagen que la expresa"*.

*"Si el sentimiento no es realmente profundo es difícil hacerse entender. No se trata de anclar la experiencia real a una comprensión intelectual, para acercarse a lo universal. Seguramente los sentimientos de los hombres no son tan distintos, aunque estén alejados en lo anecdótico. El arte es un lenguaje que cuando trasmite sentimientos originales puede acercarse a lo universal y llegar más y llegar nuevo"*.

Buenos Aires, 29 de junio de 2004.

(1) Nuestra labor estuvo auspiciada por dos instituciones, el entonces Instituto Nacional Superior de Cerámica, a cargo de Teodolina García Cabo y Julio Muñeza y el Centro de Estudios de Arte Cromos, dirigido por Edith Matzen Hirsch. Contamos además con la colaboración espontánea de algunos de los tantos discípulos que se convocaban en los talleres del maestro, ya sea en los sitios referidos, y/o en el inolvidable taller de La Boca, Irala 1074, Capital Federal.

Propietario:  
"El  
Escarmiento  
S. R. L."  
Director:  
Domingo  
Arcomano  
Jefe de  
Redacción:  
José Luis  
Muñoz  
Azpiri (h)



Todos los derechos reservados © Absit SdH

A. D. 2008