

**Carlos  
Alonso**

**Pintura y  
memoria**

**m Bellas Artes**



**Ministerio de Educación,  
Cultura, Ciencia y Tecnología  
Presidencia de la Nación**

Carlos Alonso  
Pintura y memoria

Abril—Julio, 2019  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires, Argentina

- 5 Presentación / Andrés Duprat**
- 8 Carlos Alonso. Pintura y memoria / María Florencia Galesio - Pablo De Monte 15**
- Carlos Alonso en primera persona 17** Pintura y tradición **58** La historia y el poder de las imágenes. La lección de anatomía y la muerte del Che Guevara / Mariana Marchesi
- 68 Manos anónimas / Silvana Varela 73**
- Realidad y memoria 110** Diálogo con Carlos Alonso / Tomás Eloy Martínez **114**
- Cronología / Roxana Olivieri - Fernando Lorenzo - Paola Melgarejo 125** Obras en exhibición **128** English translation

**Carlos  
Alonso  
Pintura y  
memoria**

**ππ Bellas Artes**



El arte acoge la historia y nos la ofrece de diversos modos. A veces, como telón de fondo; otras, ni siquiera: nos la devuelve encriptada, bajo la forma de una vaga alusión. O si no, como en el arte abstracto, donde opera por sustracción: allí la historia está presente porque ha sido excluida de raíz. Otras veces, ocupa la escena en forma plena. Se trata de un doble movimiento: mientras sucede la historia, en el arte, también sucede la historia del arte. Esto es, lo que la historia hace con el arte y lo que el arte hace con ella.

No puede pensarse la historia del último medio siglo de la Argentina sin la obra de Carlos Alonso. Es un hilo que la tensa, la denuncia, la interpela y la enmienda, al tiempo que la sabe irreparable. Entre la alegoría y el realismo crudo, descalabrada por las violencias usuales, la producción del artista discurre por temas, formas y preguntas, con la sospecha de que la respuesta nunca cambiará. Y de que hay horror en ella.

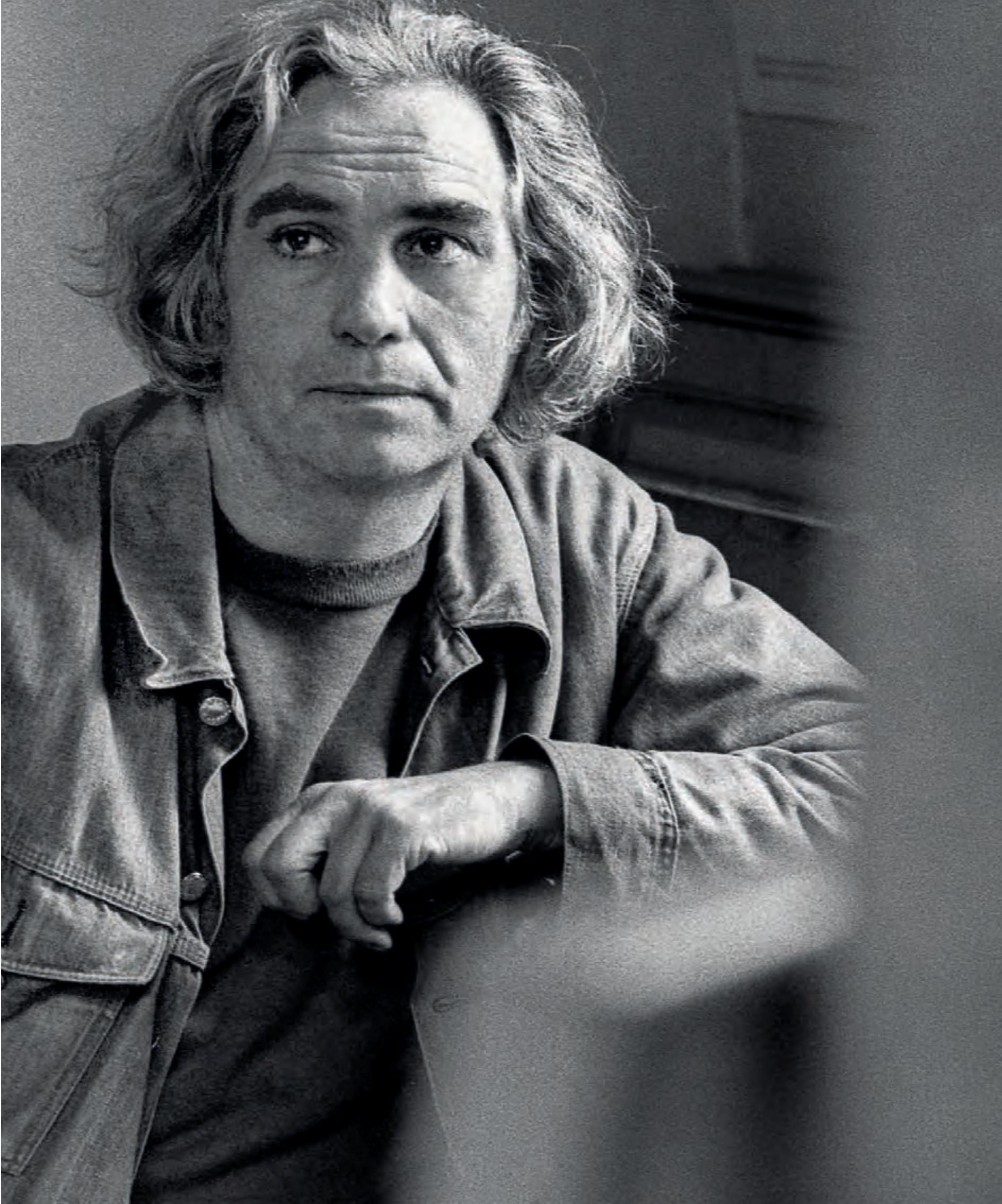
En sus visiones la vida aparece velada y, a la vez, expuesta en su frágil contingencia, su残酷和简单; sus obras exceden nuestras comodidades visuales porque alumbran aquello que no queremos o podemos ver.

En Alonso siempre hay un exceso: de representación, de clausura de la representación, de alegorismo político y de enigma irresuelto. La carne se vuelve violencia, historia del drama argentino que retorna como pesadilla desde la gauchesca del siglo de las misiones federales hasta los desaparecidos. Pero, además, se vuelve carne, materia primaria de la vida que muestra la muerte, y que hace a la identidad nacional y a sus oficios fundamentales. Alonso nos lo recuerda con dureza. Hay cadáveres, una y otra vez. Para que haya Argentina, ha de haber cadáveres, cuerpos sufrientes, colgados, abiertos. Expuestos como en *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt, recuperada por Alonso en la escena mortuoria del Che Guevara. Y hay invariantes históricas. *Sin pan y sin trabajo* o *Sin pan y con trabajo* aparecen como anverso y reverso de un mismo dolor replicado en abismo por la historia nacional, que insiste en sus pulsiones oscuras. Hay cuartos revueltos, hombres de gafas oscuras y bigotes castrenses; y, sobre todo, hay vísporas de un suceso luctuoso. Sus retratados son personajes desencajados que se asoman al horror del mundo. Se trate de Van Gogh o de Spilimbergo, sus sombras tutelares, en las que el artista se ampara y a partir de las que funda su estética, las escenas donde los piensa son sobrecogedoras: algo ha sucedido allí y algo está por suceder. Es la tragedia humana vista por el artista y vuelta a ver por el espectador que es mirado desde el lienzo. El espacio retratado, que emula el del propio retratista, se vuelve infierno privado que, puesto en espejo, es condición de la única libertad posible, la libertad creadora.

Estas y otras dimensiones de la experiencia –ver obra de Alonso es, ante todo, una experiencia de la que no salimos incólumes– son propuestas en la exposición organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes a manera de honra a su figura, a su obra y a su trayectoria. Pero, sobre todo, es un modo de agradecer la persistencia de una mirada inauditable que da sustancia a la memoria plástica de nuestro país.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes





**Carlos Alonso**  
**Pintura y memoria**  
**María Florencia Galesio**  
**Pablo De Monte**

Hay quien dijo que el arte es la esperanza. Y quien trabaja para fijar eso está pensando en que puede venir un mundo mejor, donde el hombre pueda disfrutar del color, de la belleza y la armonía. Esa posibilidad sigue siendo mi mayor fortuna.<sup>1</sup>

Carlos Alonso

<sup>1</sup> Marina Gambier, "Carlos Alonso. El regreso de un artista", *La Nación Revista*, 9 de septiembre de 2001, p. 29.

<sup>2</sup> Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.

Desde mediados de la década de 1960 y hasta la llegada de la democracia, en diciembre de 1983, la Argentina vivió bajo el poder de gobiernos militares que atentaron contra las libertades individuales. Esta oscura realidad atraviesa una parte sustancial de la obra del pintor argentino Carlos Alonso; la mirada lúcida del artista pudo descifrar los signos que anuncianan los años trágicos. Sus imágenes, pinturas, dibujos e instalaciones actúan como elementos reveladores, y su potencia expresiva logra captar el malestar social de la época. Series como *Manos anónimas* y *Mal de amores* son testimonios que aluden a nuestra historia reciente; ellas construyen una memoria de imágenes que nos interpelan sobre un pasado ominoso. Como testigo sagaz del pasado y del presente, la obra de Alonso continúa reflejando las pasiones y las tragedias humanas, que hoy podríamos situar en el ámbito global. La miseria, la tortura, los genocidios, las guerras y los grandes desplazamientos de emigrantes parecen volver a azotar a la humanidad una y otra vez en ciclos cada vez más cortos. Los medios masivos de comunicación y las redes sociales transmiten en directo las atrocidades que el hombre mismo genera. En esta realidad contemporánea mediatizada, el tiempo queda suspendido: todo es ahora, hoy, y el pasado parece ser solo un relato del cual pueden hacerse múltiples interpretaciones. Ese espacio-tiempo es un lugar desde donde podemos leer las imágenes que nos propone el artista y constatar su vigencia conmovedora por medio de un valor simbólico que trasciende la representación de un hecho particular de la historia, para reflejar todas las tragedias actuales y futuras.

La exposición *Carlos Alonso. Pintura y memoria* presenta una selección de más de cincuenta obras realizadas entre 1963 y 1986. Se desarrolla a partir de dos ejes temáticos: "Pintura y tradición" comprende los collages de la serie *Blanco y negro*, y las pinturas que citan y rinden homenaje a sus maestros y a grandes artistas universales. En este núcleo se reúnen las series dedicadas a Lino Enea Spilimbergo y Vincent van Gogh. "Realidad y memoria", por otro lado, incluye aquellos trabajos, comprometidos con lo social y lo político, que reflexionan sobre la historia argentina contemporánea. Aquí se despliegan las series dedicadas a la muerte de Ernesto "Che" Guevara. En el espacio central de la exposición, se encuentra la instalación *Manos anónimas*, que fue realizada originalmente para la muestra *Imagen del hombre actual*, que tendría lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1976, pero que fue suspendida a raíz del golpe militar. La reconstrucción de esta instalación opera como punto de partida desde el cual pueden establecerse nexos con otras obras en forma radial, configurando sentidos heterogéneos.

La carne, de res o humana, es un elemento recurrente en las obras de Carlos Alonso. Es transversal a distintas series y funciona como fragmento que construye nuevas lecturas e interpretaciones. La noción de fragmento es introducida por Jean-Louis Déotte, quien sostiene que los elementos constitutivos de una imagen artística necesitan un tiempo para ordenarse y desplegarse a través de interpretaciones todas diferentes entre sí, conformando una unidad cuyos fragmentos reconocibles se conectan con otra imagen.<sup>2</sup> La producción visual de Alonso posee una unidad evidente, expresada en la solidez de su "oficio" y en su modo de construir la imagen. En cada cuadro y en cada dibujo, se reconocen los elementos que conectan las obras entre sí; construyen una red visual que refuerza la idea de unidad temática y conceptual.

## Pintura y tradición

Este núcleo se inicia con la serie *Blanco y negro*, de 1963, resultado de un trabajo de experimentación con los materiales que condujo al artista a un lenguaje innovador, gracias al *collage*, cuando advirtió que los tiempos del óleo no eran sus tiempos.<sup>3</sup> Partió de las manchas de tinta y de su imagen abstracta, hasta encontrar una composición sugerente que le sirviera de base para la figura, que combinó con la superposición de papeles para lograr distintos valores de gris.<sup>4</sup> Alonso descubrió las posibilidades del acrílico en un viaje a Londres en 1961, material que adoptó en lo sucesivo.

"Pintura y tradición" continúa con las piezas inspiradas por los grandes maestros de la historia del arte. Desde muy temprano en su carrera, Alonso entabla una intensa relación con artistas emblemáticos del arte argentino y universal. Admira sus obras, se interesa por su humanidad y se identifica con sus historias. Esta interacción se manifiesta en su constante reflexión sobre el lugar del artista, su hacer y su destino. Para sus citas e interpretaciones de obras emblemáticas de Rembrandt van Rijn, Gustave Courbet y Vincent van Gogh, Lino E. Spilimbergo y Ernesto de la Cárcova, no solo se basa en el contacto directo con ellas, sino que trabaja a partir de imágenes periodísticas y de la gráfica que le resultan sugerentes y con las cuales creó un archivo personal.<sup>5</sup> Se vale de ese *corpus de imágenes* para renovar su lenguaje y encontrar nuevos caminos creativos.

En la serie de retratos dedicada a Spilimbergo, Alonso refleja a su maestro como lo había visto en los últimos tiempos, con sus manos y sus pies vendados producto de un eccema. Estos trabajos fueron parte de la exposición *Variantes para un retrato de Lino E. Spilimbergo*, expuestos en Art Gallery International en 1967. A tres años de la muerte de Spilimbergo, Alonso había encontrado la oportunidad de reivindicar en esas pinturas no solo la figura de su maestro en un estado casi de abandono, sino también la ocasión de reivindicar el oficio de pintor en el contexto de los debates de la época sobre la muerte de la pintura.<sup>6</sup>

## Realidad y memoria

Artista comprometido con el entorno social y su época, Alonso plasma en sus obras su visión crítica de la realidad. El recorrido por ciertos temas que, como ya mencionamos, se reiteran construye una trama que alcanza gran parte de su producción visual.

La referencia a la carne aparece en 1965, cuando realiza las ilustraciones de *El matadero* (1838-1840), de Esteban Echeverría, texto que relata las luchas fratricidas, en la Argentina de la época de Juan Manuel de Rosas, dividida entre federales y unitarios, en una suerte de retrato costumbrista trágico. En estas imágenes, la carne y la faena del ganado alcanzan su paroxismo al mezclarse con la violencia generada entre sus protagonistas. Al lazo que se corta y decapita a un niño, se suma la castración de un joven unitario. En esta espiral de violencia, la carne y su vulnerabilidad son los emergentes de una historia argentina que se repite.

La carne como fragmento constitutivo recorre la producción de Carlos Alonso. Por medio de su representación, el artista da forma a un sentido amplificado: puede ser la media res o las diferentes partes del faenado de un animal, pero también la carne de los cuerpos desnudos en reposo o en situaciones de sufrimiento. Es en el cuerpo del Che Guevara en las *Lecciones de anatomía*, en el cuerpo vendado de Lino E. Spilimbergo o en los retratos de Vincent van Gogh y Pierre-August Renoir donde opera acentuando la huella de la enfermedad y la vejez.

Ese mismo año, 1965, sus búsquedas expresivas lo conducen a profundizar en la técnica del *collage*, que había experimentado ya en 1963 para la serie *Blanco y negro*, en dos obras donde presenta la carne como asunto. En *El carnícer N° 1* y *El carnícer N° 2*, utiliza *collage*, tinta y carbón. La composición es concebida desde un primer plano; las texturas del papel, la expresividad del dibujo y los contrastes de color generan un ámbito de opresión donde carne y carnícer se fusionan.

Este núcleo incluye obras de la década del 70, donde la carne vuelve a ser un motivo recurrente en una serie de dibujos y pinturas que trabaja durante casi diez años.

<sup>3</sup> Véase, además, Emilio Stevanovitch, *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, p. 9.

<sup>4</sup> Véase en este catálogo "Carlos Alonso en primera persona".

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Véase "Carlos Alonso" en Mercedes Casanegra, *100 obras maestras. 100 pintores argentinos. 1810-1994* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, s/p.



Con respecto al motivo de la carne y las referencias a Rembrandt, Alonso señalaba en 1974: "Pero piense en Rembrandt: era mucho más que eso. Creo que el tema de Rembrandt es la carne. De algún modo, él mismo está diciéndolo al pintar una res colgada, o un cadáver abierto. La carne tiene en Rembrandt el mismo movimiento de las ciudades: su floración y su decadencia".<sup>7</sup> En este caso, el pintor mendocino emprende un fructífero diálogo con Rembrandt van Rijn y apela a la cita del óleo *El buey desollado*, naturaleza muerta pintada por el holandés en 1655. Alonso potencia esa imagen con un lenguaje propio. En *Carne de primera Nº 1* y *Carne de primera Nº 2*, el trabajo de las pinceladas y el manejo del color otorgan a las escenas un carácter expresionista. Con una mirada crítica, en esas obras, reses y vacas interaccionan con matarifes y estancieros; en tanto víctimas, carne animal y carne humana se confunden. A este despliegue de animales desmembrados, se suman personajes correctamente vestidos que remiten a la oligarquía ganadera y que pueden asociarse a la represión llevada adelante por el poder militar.

En la instalación *Manos anónimas*, el tema de la carne se traslada al espacio real. La res ocupa el centro de la habitación, en un espacio que ha sido allanado durante un operativo de los servicios paramilitares. Completan la escena un militar armado, un personaje de espaldas y un cadáver en el piso. En 1976, esta obra formaría parte de la exposición *Imagen del hombre actual* en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero una vez declarado el golpe militar la muestra fue suspendida.<sup>8</sup>

Casi en paralelo a la serie de la carne, en 1969, la cita a los grandes maestros vuelve a recaer en Rembrandt. Para nuestro artista, trabajar sobre las obras célebres de la historia del arte es una forma de comprender la pintura y renovar su lenguaje, es encontrar la llave para abrir nuevos caminos creativos. En *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, realizada por el maestro holandés en 1632, el cuerpo y la carne están presentes en una mesa de disección para ser examinados por el grupo de académicos que los rodean, pero también para un hipotético observador que contempla la escena. Todo en conjunto operará como dispositivo visual. En el desarrollo de este motivo, que continúa hasta 1978, Alonso establece un diálogo entre la obra de Rembrandt y la trágica muerte del Che Guevara. Las escenas con el cuerpo del Che yacente remiten a la imagen de la deposición de Cristo, y se deslizan de inmediato hacia una mesa de tortura y hacia las fotografías de Guevara muerto que circularon en la época y de las que Alonso extrajo la imagen. Así se produce un cruce de sentido entre la figura de Cristo y la de Guevara. Alonso desencadena otro cruce, el de los lenguajes de los tiempos del Dr. Tulp y los del Che; personajes del siglo XVII se encuentran con los del siglo XX, descriptos con tratamientos propios del pop y de la publicidad.<sup>9</sup>

Las obras de esta serie sufrieron la censura de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, y el artista debió retirarlas de la muestra *Panorama de la Pintura Argentina 2*, organizada por la Fundación Lorenzutti en el Palais de Glace, en junio de 1969.

El conjunto *Mal de amores* se inicia con unos dibujos a tinta realizados en los años 70, que dieron lugar a dos grandes telas pintadas en 1986. En ellas, los cuerpos cargados de erotismo son transportados por camilleros, sórdidos personajes cuya imagen remite a los matarifes, insinuando una siniestra semejanza mediante la cual la carne animal podría ser intercambiada por la humana.

Historia, memoria y realidad encuentran en el accionar artístico de Alonso una síntesis y una mirada crítica que resulta potenciada por la elocuencia de una imagen de una gran expresividad que acude a un espectador reflexivo.

## Carlos Alonso, pintura y provocación

Alonso pone al servicio de la expresión recursos técnicos que maneja con gran ductilidad. El oficio y las necesidades expresivas se manifiestan en la experimentación con otros medios como el grabado, el dibujo y el collage. La pintura, en tanto lenguaje artístico, ocupa un lugar destacado en la obra y el discurso de Alonso. Cuando en 1967, desde la revista *Primera Plana*, se postulaba la muerte de la pintura, nuestro artista toma estas posturas como una provocación, que utiliza como estímulo para redoblar su compromiso

<sup>7</sup> Tomás Eloy Martínez, "Carlos Alonso. Rembrandt, van Gogh, Spilimbergo y otras obsesiones", *La Opinión Cultural*, 27 de octubre de 1974, p. 4.

<sup>8</sup> Véase en este catálogo el texto de Silvana Varela "Manos anónimas".

<sup>9</sup> Véase en este catálogo el texto de Mariana Marchesi "La historia y el poder de las imágenes. La lección de anatomía y la muerte del Che Guevara".

<sup>10</sup> Véase Luisa Valenzuela, "Alonso y los juegos con el tiempo", *La Nación*, 5 de noviembre de 1967.

<sup>11</sup> Véase Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

con este medio. Fue en esta época cuando Alonso compone la serie de retratos dedicados a Spilimbergo, como ya se dijo, a modo de respuesta a esta supuesta extinción de la pintura. Para Carlos Alonso, los reiterados anuncios sobre el fin de la pintura de caballete o la muerte de la pintura como lenguaje artístico no tienen ningún sentido. En una entrevista realizada por Luisa Valenzuela para el diario *La Nación* en 1967, el artista declaraba: "La no vigencia de la tela, del pincel, del color me desespera. Intento por todos los medios una nueva forma de actualidad. No desdeño en absoluto las modernas búsquedas plásticas, la integración de objetos [...] pero en mí la pintura de caballete sin elementos ajenos a ella es una auténtica vocación".<sup>10</sup>

Las sucesivas muertes de la pintura fueron declamadas casi desde sus orígenes, impulsadas por la creencia en su agotamiento como disciplina artística. Sobre su extinción se argumentaba, en algunos casos, que había perdido su fortaleza para visibilizar el sentido de una época, o que había sido reemplazada por otro dispositivo tecnológico más eficaz para producir imágenes. La aparición de la fotografía fue vista como una amenaza para la supervivencia de la pintura. El pintor francés Paul Delaroche (1797-1859) declaró que la pintura había muerto en el momento en que surgió la fotografía. Delaroche solo veía la relación mimética que la pintura establecía con el mundo, por lo tanto, ya no eran necesarias la mediación y la habilidad del pintor para crear una obra. La reproducción mecánica de la realidad, con un mínimo de intervención de la mano del hombre, en la que se basaba esta nueva disciplina, se percibía como la gran amenaza. Sin embargo, transcurrido cierto tiempo, esta condena se revirtió, la fotografía liberó a la pintura de su función icónica y esto le permitió concentrarse en sus elementos constitutivos. Hay que tener en cuenta que la invención de la cámara fotográfica coincidió con el surgimiento del impresionismo, hitos sustanciales del proceso que llevó a las vanguardias históricas.

En la actualidad, los límites entre las diferentes disciplinas se han vuelto borrosos; en este punto, la obra *Juguete rabioso* da cuenta de la superposición entre dos dispositivos que construyen una imagen. La pintura despliega, en la banda superior, una serie de fotografías del inglés Eadweard Muybridge, uno de los precursores del cine, quien utilizó un complejo sistema de cámaras fotográficas para captar el movimiento, en este caso una niña desplazándose con una muñeca. Alonso sintetiza en *Juguete rabioso* (1967) y *La escalera* (1968) la evolución de la imagen en las tres disciplinas visuales que marcaron los últimos dos siglos: la pintura, la fotografía y el cine. Esta compleja obra tiene como referencia, en su título, la novela homónima de Roberto Arlt publicada en 1926.

Continuando con la saga de las muertes de la pintura, y ya en la escena local, el crítico Jorge Romero Brest, en 1969, planteaba la pérdida de vigencia de la pintura; postulaba que el cuadro de caballete, como objeto artístico, dejaría de tener preponderancia cuando la sociedad masificada dominara la tecnología.

Estas expresiones, que nos hablan de una suerte de muertes y retornos sucesivos, pueden ser interpretadas como un cambio o transformación de la pintura en tanto soporte de la imagen, es decir, como una adaptación a los paradigmas de su época, y no como extinción inevitable. En la actualidad, estos planteos son complementarios de las teorías contemporáneas sobre la historia de las imágenes y los sistemas que las generan. Dentro de estas teorías, la pintura es el punto de partida y el estatuto visual que permitió la aparición de los otros soportes, que van desde la fotografía hasta la imagen digital.<sup>11</sup>

La incomodidad de Alonso ante estos excesos críticos que hablan de la crisis de la pintura es comprensible, pero, hoy, él sabe que solo son especulaciones, en algunos casos bien intencionadas, y en otros, que ocultan intereses inconfesables. Lo concreto, lo real, son sus obras; ellas tienen una existencia propia y forman parte de las colecciones de los grandes museos del mundo.

Sus pinturas y su postura frente al arte y la realidad constituyen un modelo para los jóvenes artistas y para un público que espera encontrarse con sus obras. En la actualidad, su prolífico trabajo, que recorre las últimas siete décadas de nuestra historia, integra el indeleble imaginario argentino.

Instalado en Unquillo, Córdoba, desde principios de la década del 80, continúa su trabajo con la misma pasión que en sus comienzos.



# Carlos Alonso en primera persona

## Extractos de un diálogo con los curadores de la exposición en el taller del artista en Unquillo, Córdoba, en febrero de 2019

Mis imágenes vienen de la pintura y de la poesía. La poesía me marcó y se quedó conmigo para siempre, es mi horizonte. La obra de Pasolini me impactó mucho. Encontré un sentido del arte en su poesía y en su combate contra el fascismo y las mafias.

La muestra *El ganado y lo perdido*, que de alguna manera anuncia todo el resto, fue antes del Proceso. No era una premonición, las señales estaban ahí, solo que muchos no querían verlas y miraban para otro lado. Ya había sucedido lo de Trelew. Son cosas que no pasan desapercibidas aunque pasen en silencio. En ese momento no pensaba en vender esas obras, las hacía para mí. Igual nadie quería comprarlas.

La técnica la tiene que inventar uno. La serie *Blanco y negro* es de mis comienzos, de cuando empezaba a exponer. En ese momento el *collage* me rescató de mi desencuentro con el óleo. Por entonces me sentía en una encrucijada, estaba conforme con lo que dibujaba sobre la tela, pero cuando empezaba a pintar, perdía el dibujo y tampoco encontraba el color. Había algo que no funcionaba, el óleo no era para mí. Así fue como empecé con el papel. El *collage* me permitió acercarme a cierto lenguaje abstracto, a pintores como Afro Basaldella o Antoni Clavé. La fotografía también fue una herramienta fundamental en mi trabajo. Las fotos que usé para la serie de Van Gogh fueron las del suicidio de Mateo Morral, el anarquista catalán que atentó contra los reyes de España en 1906.

Los años que viví en Italia hice grabado. Había muchas estamperías donde se podía trabajar. Te daban todas las herramientas necesarias para hacer pruebas. Era como un paseo que se incorporaba al ritmo del taller. Cuando llegué

a Unquillo, armé una escuelita de grabado, un poco con la idea de incorporarme al medio, y resultó muy bien. Vinieron seis o siete pintores jóvenes, que estuvieron los dos años que duró la experiencia.

A Spilimbergo lo conocí cuando llegué, en 1951, al taller de pintura del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, que él dirigía. Él venía de la experiencia con Siqueiros del mural *Ejercicio plástico* y de haber hecho uno de los murales de las Galerías Pacífico junto con Berni, Castagnino y Urruchúa. Siqueiros había sembrado la semilla de la pintura mural con contenido social. Él tenía una concepción de la enseñanza muy revolucionaria. Lo que planteaba cuando iba a hacerse el mural en la iglesia de La Merced en Tucumán era enseñar en la obra, no en la teoría, la formación incorporada a una tarea mayor, a una realización. Quería armar un equipo de personas con la misma pasión por realizar una gran obra. Teníamos mucho entusiasmo. Pero lamentablemente fracasó, no por Spilimbergo, ni por nosotros, sino por la política. Un fascista denunció en el Vaticano que un pintor comunista estaba por pintar una capilla, y le quitaron el encargo, mandaron a otro para que lo hiciera, y Spilimbergo, que estaba muy ilusionado con ese proyecto, se quebró... Fue mi maestro, pero más en lo personal que en lo pictórico. Fundamentalmente, él era un hombre libre: libre de las convenciones comerciales, de las especulaciones, del éxito, de la fortuna y de las modas; la de él era una libertad llena de rigor. Era un hombre derecho y extremadamente generoso. Vivía con modestia, era un asceta, despreciaba todo lo que fuera lujo, confort o derroche. Tenía un humor bastante negro y un aire melancólico, muy porteño. Durante largo tiempo nos seguimos viendo como amigos, siempre iba a visitarlo, incluso cuando vivía en París.

Tuve muchos talleres; el de Buenos Aires estaba en Esmeralda y Paraguay. Allí trabajaba de noche, de siete a siete, y de día iba a los bares de la zona, el Moderno y el Floridita, donde me encontraba con otros pintores, gente del teatro, del cine... Era mi rutina.

En los años 60, desde la revista *Primera Plana*, Romero Brest había instalado el tema de "la muerte de la pintura". Fue una provocación pero, para mí, actuó como estímulo. Si era verdad que la pintura estaba muerta, los cuarenta y cinco retratos de Spilimbergo que pinté en esa época me demostraron lo contrario. A veces, las provocaciones tienen consecuencias imprevistas; en este caso Romero Brest no había dicho eso para estimular la producción, sino todo lo contrario, y también para invalidar a todo un sector.



Lino Enea Spilimbergo. Colección Carlos Alonso.

En la Sociedad de Artistas Plásticos teníamos ganas de participar y de enfrentar al Instituto Di Tella. Nos oponíamos al colonialismo artístico. También estaban el Grupo Espartaco y algunos francotiradores, del Partido Comunista; muchos de ellos terminaron mal porque hicieron una mala lectura de lo que podía ser un arte revolucionario. Yo quería ir más a fondo, porque en realidad, pictóricamente, algunos artistas del Di Tella me interesaban; siempre me gustaron Macció y Deira. Ellos pintaban, más allá de estar en una posición calificada como pintura pro norteamericana. Con el tiempo nos fuimos mezclando. Primero fue León Ferrari con sus obras sobre Vietnam, después Yuyo Noé con *Malvenido Rockefeller*, y así empezamos a convertirnos en una trama.

La crítica nunca me preocupó. En Italia se generaba un vínculo con los críticos muy distinto al de acá. Acá el crítico aparecía el día de la inauguración, mientras que en Italia estaba presente durante el proceso de trabajo. En Roma exponía en la galería Giulia, que tenía sus propios críticos. Uno era Duilio Morosini, que escribía para el *Paese Sera*; el otro era Dario Micacchi. Venían al estudio mientras estaba trabajando y teníamos largas conversaciones. Así, cuando llegaba la exposición, ya sabían todo, no hacían una lectura inmediata. A mí me pareció muy sano y enriquecedor ese

sistema, aprendí mucho. Cuando le mostré a Morosini la pintura sobre el Che que traía de Buenos Aires, me dijo que estaba trabajando lo caliente con los mismos materiales que lo frío, como si yo tuviera que discernir un poco más la temperatura del sujeto para encontrarle una resolución que no fuera la misma; la solución para el colchón no tenía que ser la misma que la de la carne del cuerpo del Che, ni el hierro de la cama era la solución que correspondía a la sábana. Parecen pequeñas cosas, pero en el taller son muy valiosas.

.....

La mejor escuela que puede tener un artista es el museo. Allí puede aprender todo, mucho más que en las escuelas de arte o en los libros. El fenómeno emocional no sucede frente a la reproducción, por más buena que sea, ni en la historia que te cuenta el maestro. Sucedía frente a la obra, solo ahí. La primera vez que fui al Bellas Artes fue con un grupo de estudiantes de la Academia de Mendoza. No me quedó mucho de esa visita, pero recuerdo que me impresionó la obra de Rodin. Siempre me gustó mucho la escultura, siempre la tuve como algo pendiente.

.....

En mi primer viaje a Europa, conocí a Velázquez y pensé: "nunca voy a pintar así, ni aunque viva mil años". En cambio, con Van Gogh me pasó lo contrario, lo sentí completamente abierto y cercano. Van Gogh bajó la temática al hombre común. Hizo, de alguna manera, lo que el arte pop: pintó su cama, su silla, sus zapatos. Me abrió los ojos.

.....

También aprendí mucho con la ilustración; siempre estuve en el centro de mi taller, nunca fue la hermanita pobre. Ilustré treinta libros. Me permitió un contacto muy cercano con los poetas: Dante, Lorca, Neruda, Maupassant... Cuando entrás a esos poetas, no salís indemne. Algunos los ilustré a la acuarela, otros con monocopias o collages. Me gustaba mucho buscar y encontrar el material que sustentara esos textos. Esas técnicas eran experiencias que se quedaban en mi taller, que se hacían definitivas. Además, la ilustración me dio la independencia económica que necesitaba para hacer la pintura que quería.

.....

Esta exposición es inédita, porque es un material que hice en silencio durante treinta años. Desde *El pintor caminante* hasta ahora, pasaron treinta años. Pero varios de esos años estuve sin trabajar, recuperándome de las pérdidas; la de mi hija Paloma, la del país, la pérdida de mis afectos, y todo lo que tiene que ver con el exilio. Estoy muy contento de que se haya podido recuperar la instalación *Manos anónimas*, y de que sea parte de la colección del Bellas Artes. No lo creía posible.

# Pintura y tradición

*En este espejo hay que mirarse*, 1963  
Tinta, carbón y papeles pegados sobre papel  
140 × 100 cm  
Colección del artista

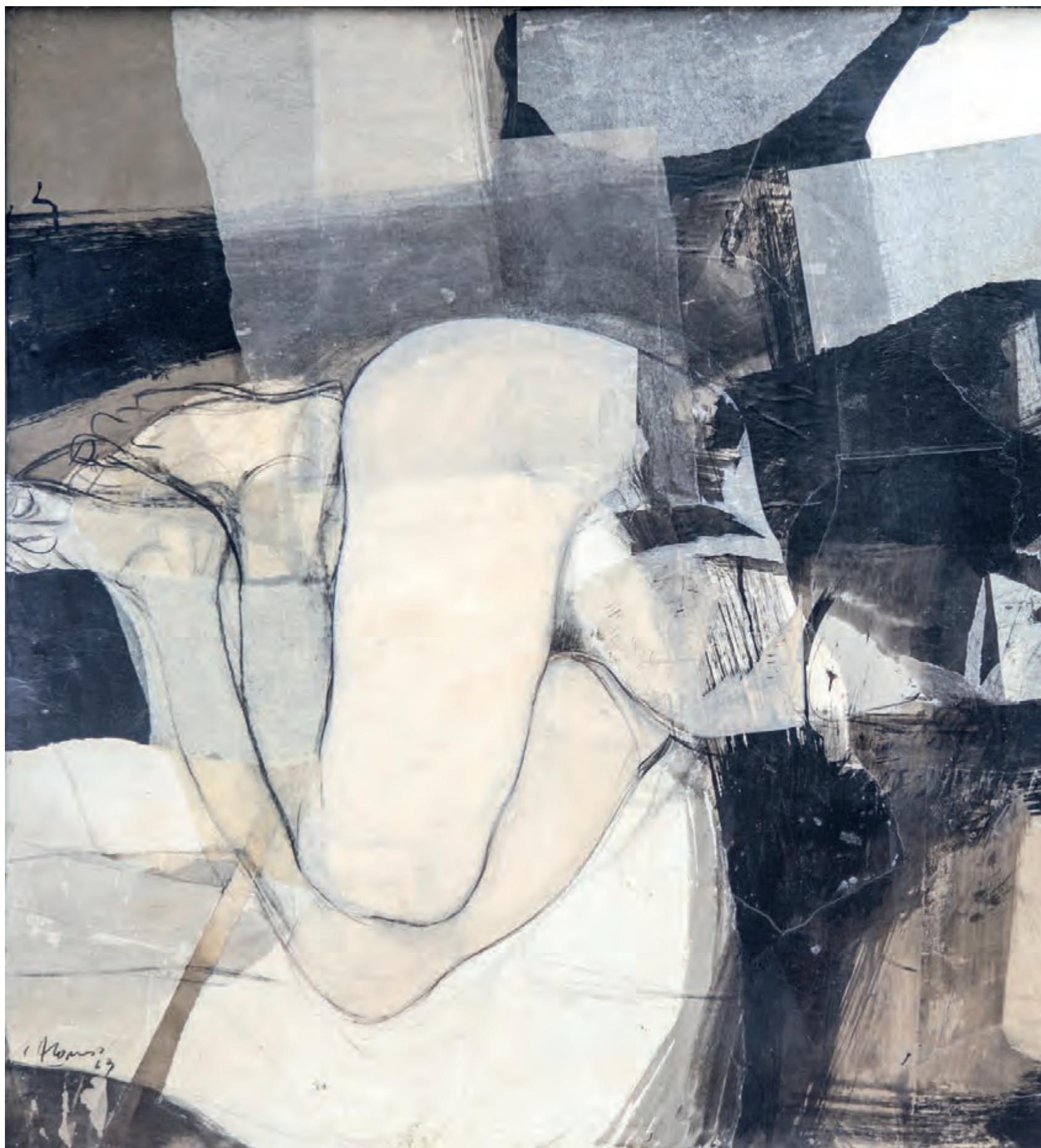




*Vieja pelando una gallina*, 1964  
Tinta, carbón y papel pegado  
sobre cartón, 100 × 150 cm  
Colección particular



*Debajo de la mesa*, 1963  
Tinta, carbón y papeles  
pegados sobre papel  
100 × 144 cm  
Colección del artista





*Mujer a punto de llorar*, 1963  
Técnica mixta sobre aglomerado  
100 × 145 cm  
Colección Museo Municipal de Bellas Artes  
"Dr. Genaro Pérez" (Córdoba)





*El hospital*, 1974  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección del artista





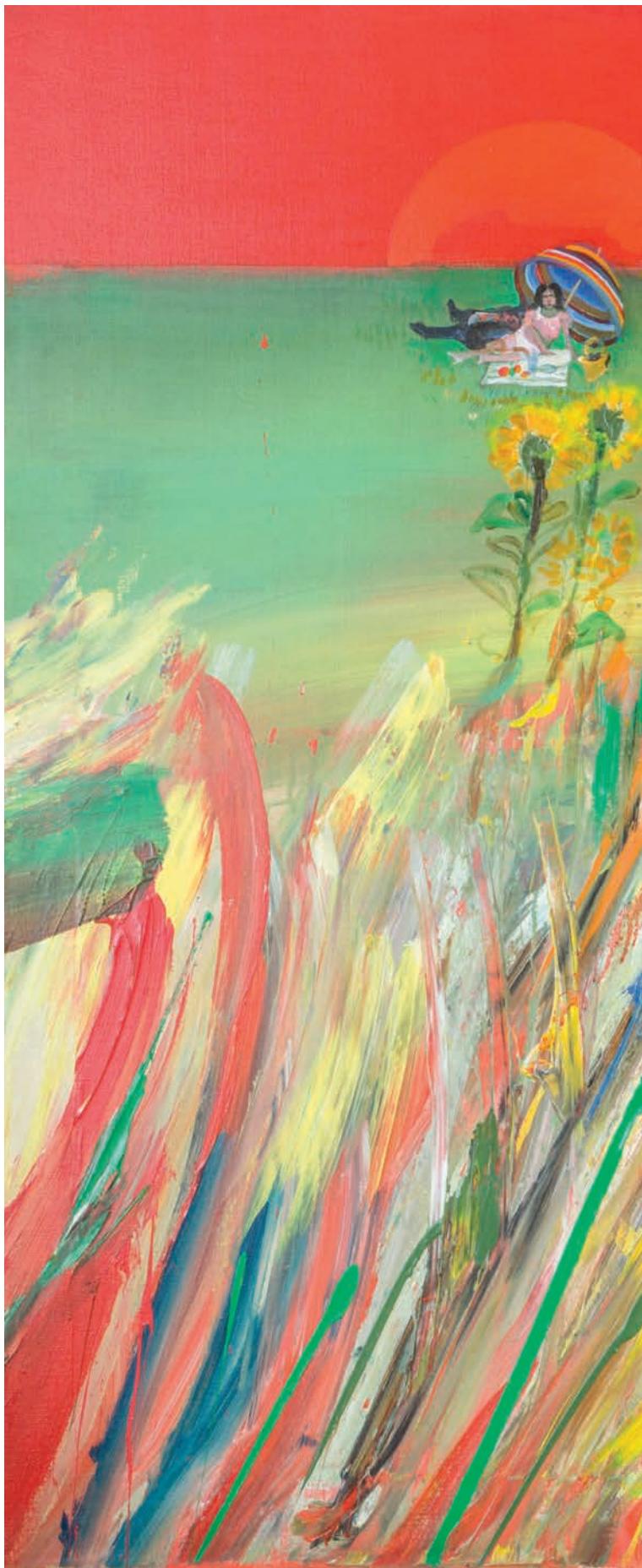
*El sillón azul*, 1974  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección Fundación Alon



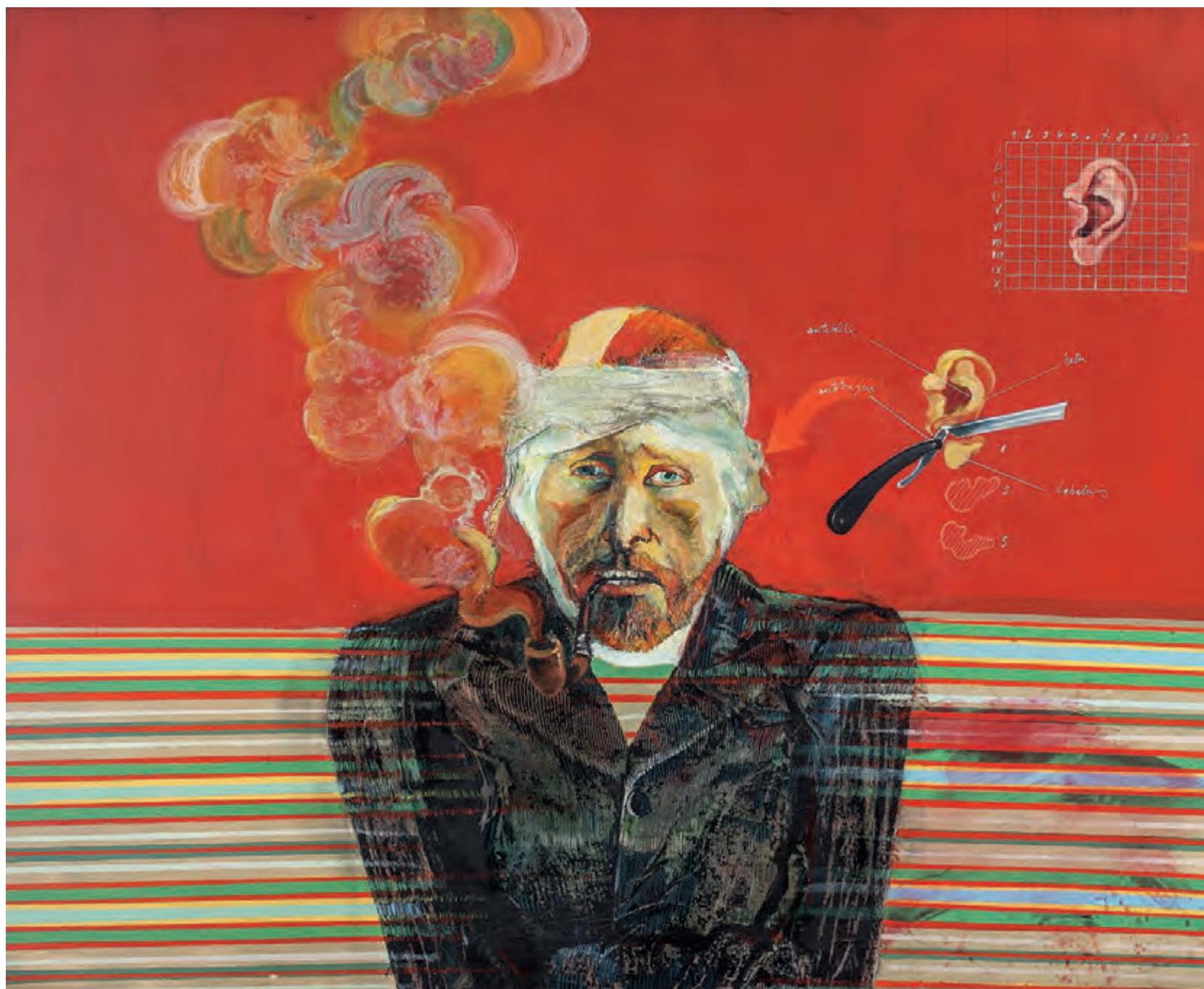
*Los cuervos azules*, 1970  
Acrílico sobre tela, 113 × 193 cm  
Colección Fundación Alon



*Los cuervos azules*, 1970  
Acrílico sobre tela, 123 x 170 cm  
Colección Fundación Alon







*La oreja*, 1972  
Acrílico sobre tela, 120 × 180 cm  
Colección Fundación  
Amalia Lacroze de Fortabat







Mesa de Courbet 2, 1978  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular



*Manzano*, 1987  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular

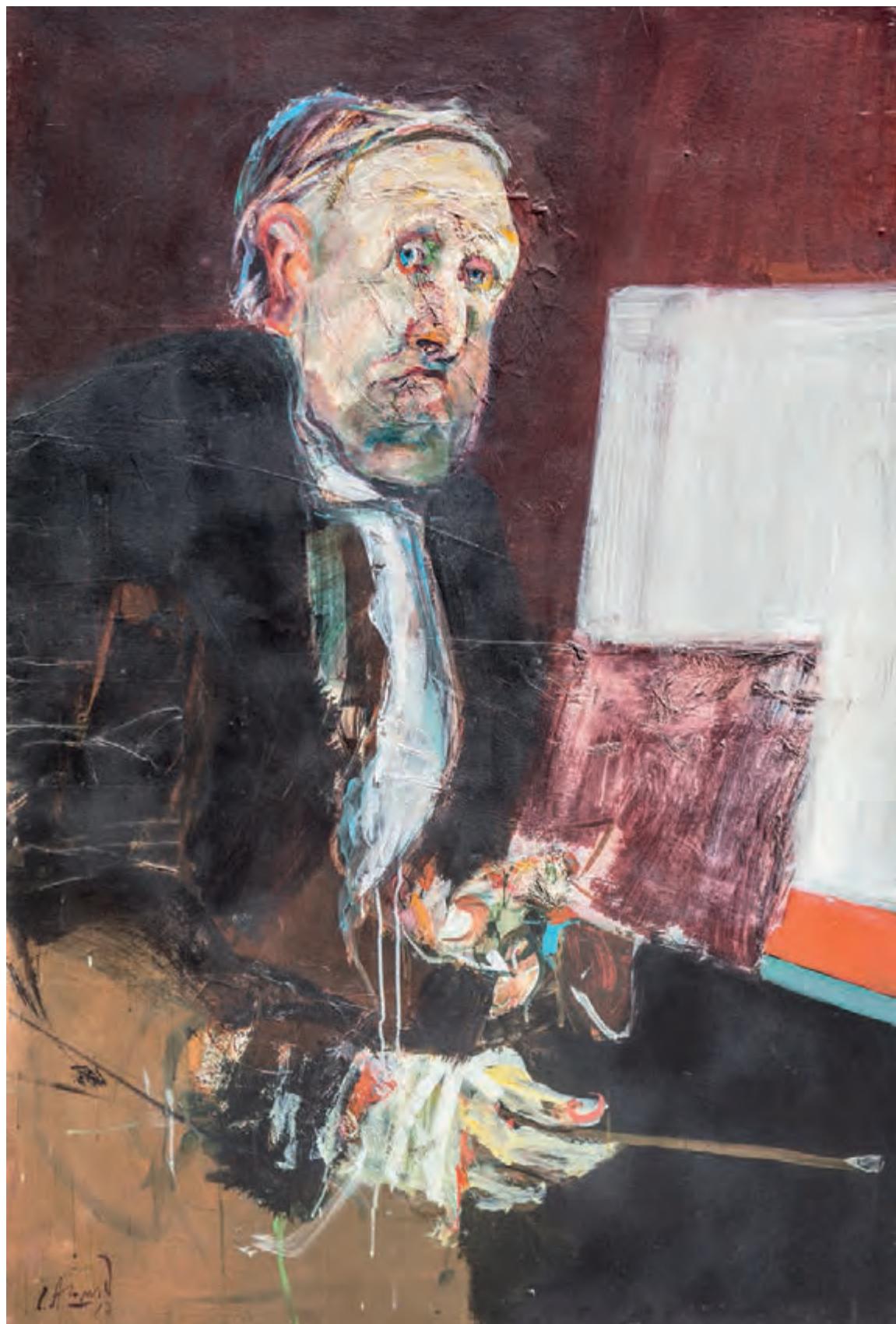


*Planta salvaje*, 1989  
Óleo sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección Ana María Cao





*La palmera*, 1982  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular



*Retrato de Spilimbergo, 1967*  
Acrílico sobre aglomerado, 150 × 100 cm  
Colección Museo Municipal de Bellas Artes  
"Dr. Genaro Pérez" (Córdoba)



*Retrato de LES*, 1967  
Acrílico sobre tela, 150 × 100 cm  
Colección particular





L.E.S., 1967  
Acrílico y técnica mixta sobre tela, 200 × 200 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Timoteo Navarro" (Tucumán)



*Retrato LES*, 1967  
Collage y acrílico sobre tela, 200 × 200 cm  
Colección particular



L.E.S., 1967  
Acrílico y collage sobre tela, 200 × 200 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



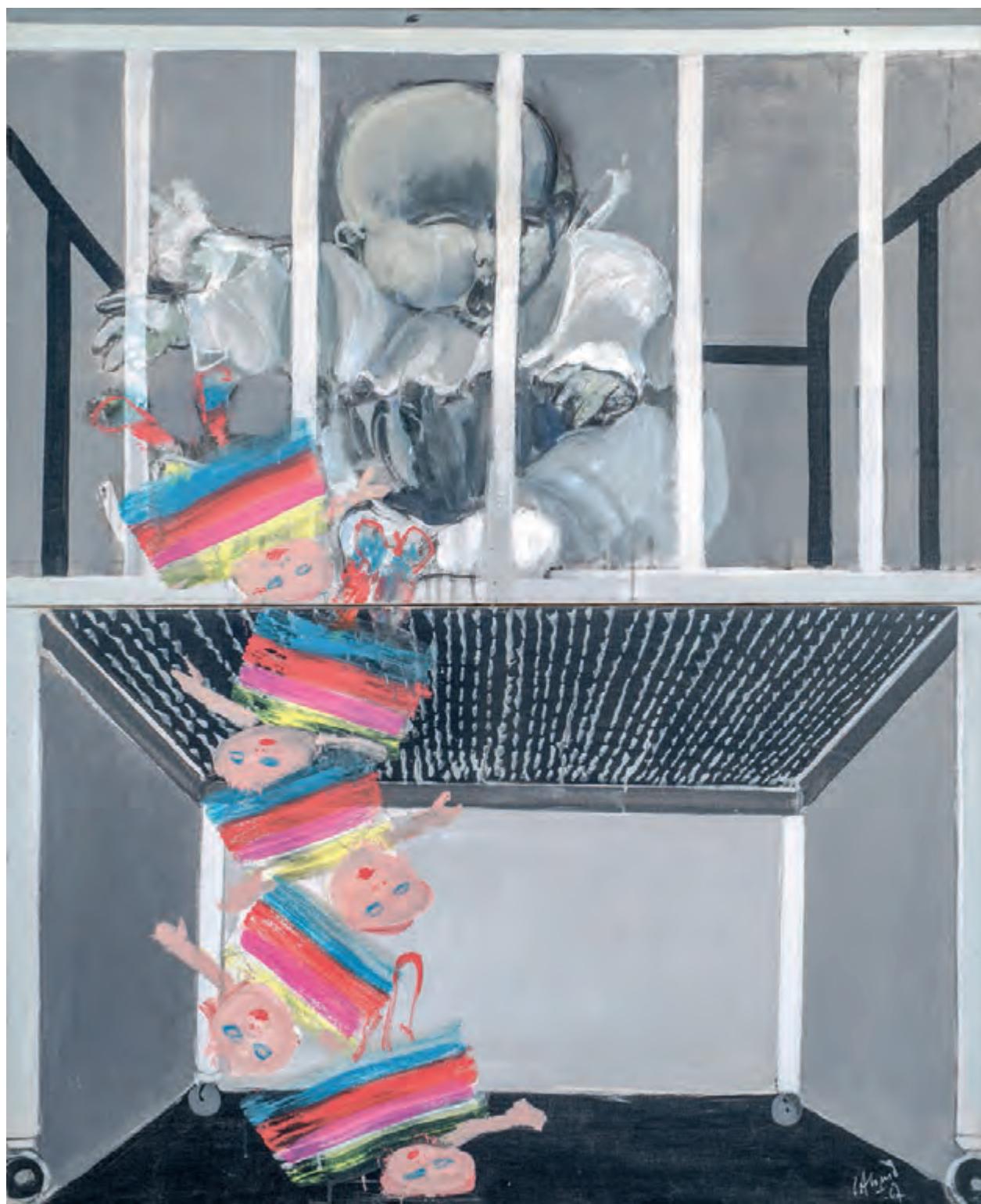


*Sin pan y sin trabajo*, 1966  
Acrílico sobre tela  
162 × 226 cm  
Colección Museo  
Nacional de Bellas Artes





*Sin pan y con trabajo*, 1968  
Acrílico sobre tela, 160 × 164 cm  
Colección particular



*Juguete rabioso. La muñeca*, 1967

Acrílico sobre tela, 120 × 100 cm

Colección particular

Página siguiente

*La escalera*, 1967

Acrílico y fotografía sobre tela, 142 × 100 cm

Colección del artista



*Juguete rabioso*, 1967

Acrílico y fotografía sobre tela, 140 × 100 cm  
Colección del artista





*Pequeña historia*, 1966  
Acrílico sobre tela, 130 × 165 cm  
Colección Pablo Alonso



*Pequeña historia № 2*, 1966  
Acrílico sobre tela, 160 × 162 cm  
Colección particular





www.arteches.com  
TECHE  
Spain - Madrid  
(+34) 943 94 00 00

**La historia y el poder  
de las imágenes.  
La lección de anatomía  
y la muerte del  
Che Guevara  
Mariana Marchesi**



Carlos Alonso posa en su taller junto a una de las obras censuradas en la muestra *Panorama de la Pintura Argentina 2. Análisis*, junio de 1969.

Portada de Crónica, 15 de octubre de 1967.

<sup>1</sup> Bengt Oldenburg, "Alonso: lección de anatomía", *Análisis*, 17 al 23 de junio de 1969, n.º 431.

<sup>2</sup> El Che fue capturado en Bolivia –en la localidad de La Higuera– y ejecutado en la mañana del 9 de octubre. Para proceder a la identificación del cuerpo, se amputaron sus manos, de modo que las huellas dactilares sirvieran como prueba. La misma mañana de su asesinato, se tomaron las huellas y se realizaron dos mascarillas, donde quedó estampado el rostro del guerrillero. Esa tarde, los médicos del Hospital Señor de Malta de Vallegrande certificaron la muerte de Guevara por nueve balazos e hicieron un protocolo de autopsia, pero nunca se extendió una partida de defunción. Cfr. Jon Lee Anderson, *Che. Una vida revolucionaria*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1997, pp. 736-737.

En junio de 1969, el semanario *Análisis* ilustraba una nota sobre Carlos Alonso con una fotografía que lo mostraba rodeado de un cuadro y una serie de bocetos.<sup>1</sup> Se trataba de *Lección de anatomía*, una obra censurada tres semanas antes en el Palais de Glace, a horas de ser exhibida en *Panorama de la Pintura Argentina 2*.

La obra retomaba la composición de una paradigmática pieza de la historia del arte: *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, realizada por Rembrandt van Rijn en 1632. En el trabajo de Alonso, puede advertirse un nuevo desplazamiento del significado de esta imagen a través de la apropiación y el diálogo entre las propuestas de Rembrandt y aquellas que, siguiendo su patrón compositivo, retrataron a Ernesto "Che" Guevara luego de ser abatido tras una larga persecución por la selva boliviana.<sup>2</sup>

Sin lugar a duda, la figura del Che Guevara dominó el imaginario político-cultural latinoamericano del período y condensó varios de los debates que atravesaron la cultura de izquierda entre fines de la década del 60 y principios de los años 70. En ellos también intervinieron las posturas estéticas más comprometidas con la realidad de su tiempo. Fueron muchos los artistas que se sintieron interpelados por los acontecimientos contemporáneos. Mientras unos no vieron salida posible dentro de la propia disciplina, otros, en cambio, sintieron la necesidad urgente de inscribir sus imágenes en el curso de la historia, de pensar y cuestionar la realidad en que se encontraban inmersos, e historizar a partir de sus propias lecturas, en las que arriesgaron posiciones ideológicas pero también estéticas.

Abordar el estudio del arte argentino de esos años implica revisar los múltiples cruces que estos temas plantean. En el caso de las artes plásticas, el final de los 60 estuvo marcado por toda clase de incertidumbres. Casi ninguna corriente fue ajena al sentimiento de crisis que se había instalado en el centro de una escena donde la percepción

generalizada fue la de haber llegado a un límite, ya fuese para los alcances de la estética –tanto en las prácticas vanguardistas como en la pintura– o de los cruces viables entre arte y política. Frente a esta situación, algunos decidieron dar un paso al costado. Si artistas como León Ferrari o Luis Felipe Noé propusieron el abandono total del arte en busca de posibilidades de acción ideológica que entendían más eficaces, otros, como Carlos Alonso, plantearon la vigencia de la pintura como herramienta para adoptar una posición ética frente a la historia, incluso para contribuir a la construcción de ese significado histórico.

En la versión de Alonso sobre la muerte de Guevara, es posible constatar el modo en que confluyen su posición ideológica y su lugar en el complejo panorama de las artes visuales de fines de los años 60. Poco después del asesinato del Che, Alonso se abocó a un proyecto que culminaría en 1970.<sup>3</sup> Partiendo de la pintura de Rembrandt, realizó un conjunto de bocetos que comprendían desde estudios sobre la base de aquella obra hasta la versión definitiva de los cinco cuadros que proponían su visión personal sobre la muerte de Guevara. Considerada en conjunto, la producción deja vislumbrar la dedicación y la importancia que asignó al tema, sobre el que trabajó durante tres años hasta completar la serie.<sup>4</sup>

En ese sentido, la posición de Alonso no se limitaba a una simple provocación política. Desde un principio, el artista aclaró cómo había comenzado a reflexionar sobre el problema no bien se conoció la noticia de la ejecución del Che: “Hace un año y medio que pienso en el tema”, declaraba en *Análisis*, al tiempo que mostraba los numerosos bocetos que lo habían guiado hacia las dos primeras versiones de la serie, donde se ve a Guevara muerto en el lavadero del Hospital San Juan de Malta en Vallegrande.

Para componer sus cuadros, Alonso había investigado exhaustivamente las circunstancias que rodearon el suceso, y se había interiorizado tanto sobre los personajes que intervinieron en la muerte del guerrillero como sobre las heridas y las mutilaciones que sufrió.<sup>5</sup> De la observación de las obras realizadas entre 1969 y 1970, se desprende una clara correspondencia entre la información contenida en los cuadros y las fotografías y noticias que invadieron los medios de comunicación los días posteriores al deceso. En este gesto, reposaba la idea del artista de relacionar “un hecho real con el lenguaje plástico, [...] hacer el documento, la denuncia, sin querer recrear estéticamente”.<sup>6</sup> Alonso apelaba, en esta línea, al uso del documento histórico como un instrumento de veracidad que no se agotaba o se definía desde la idea de la copia fiel.



Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (detalle), 1652, óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm. Colección Museo Mauritshuis, La Haya.



Freddy Alborta. *Exhibición del cadáver de Ernesto "Che" Guevara*, 1967, fotografía sobre papel, 29 x 39 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Donación Guillermo Gasio.

<sup>3</sup> María Teresa Constantín ha reflexionado acerca de las relaciones entre Rembrandt y Alonso, así como sobre los vínculos con sus obras posteriores. Véase de la autora “Un espacio para el dolor”, en Diana Wechsler (Coord.), *Carlos Alonso. (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO ediciones, 2003, pp. 91-94.

<sup>4</sup> Es posible que la serie estuviese compuesta por cuatro o cinco cuadros. El dato exacto no puede establecerse, ya que algunas de las obras fueron vendidas en Roma hacia 1972. Sin embargo, algunas fueron readquiridas por el artista posteriormente.

<sup>5</sup> Bengt Oldenburg, art. cit.

<sup>6</sup> s/t, *La Razón*, 18 de enero de 1971.

<sup>7</sup> A principios de los años 60, Roger Garaudy, referente ineludible de la cultura de izquierda comunista en el siglo XX, amplió al máximo la definición de realismo en *Hacia un realismo sin fronteras, Picasso - Saint-John Perse - Kafka* [1963], Buenos Aires, Lautaro, 1964. Allí afirma: “No hay arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a una realidad exterior a él, e independiente de él; la definición de este realismo es compleja en extremo”, op. cit., p. 167. Cabe señalar que estas reflexiones generaron grandes debates dentro de un Partido Comunista ya convulsionado. Esta polémica fue contemporáneamente conocida y discutida en el círculo de la izquierda local, que volcó varios de esos debates en semanarios como *Propósitos u Hoy en la Cultura*. En 1964, Raúl Sciarretta impulsó la edición del libro de Garaudy en la Argentina.

Carlos Alonso

Lección de anatomía N° 2, 1970  
Acrílico sobre tela, 130 x 180 cm  
Colección del artista



<sup>8</sup> Según el periodista y biógrafo del Che Jon Lee Anderson, fueron las monjas del hospital quienes primero advirtieron, en el cadáver del guerrillero, el parecido con el rostro de Cristo. Por ese motivo, varias de ellas cortaron mechones del cabello para guardarlo como reliquias. Durante la madrugada del 10, el cuerpo permaneció en exhibición "con la cabeza alzada y los ojos pardos muy abiertos". Jon Lee Anderson, *op. cit.*, pp. 736-737

<sup>9</sup> Es pertinente señalar que esta es la primera vez que Alonso introduce el tema del médico/carnicero, un patrón iconográfico que dominó su obra durante los siguientes veinte años.

<sup>10</sup> Posteriormente, en 1990, el artista argentino Leandro Katz descubrió que se trata de una serie de imágenes tomadas por un mismo fotógrafo, Freddy Alborta. De aquella investigación, resultó el trabajo de Katz *El día que me quieras*, 35 mm, color, 30 min., 1997.

<sup>11</sup> John Berger, "Che Guevara dead", *The minority of one*, 1967.

<sup>12</sup> Reportero gráfico de United Press, Freddy Alborta fue uno de los diez periodistas que documentaron el hecho.

<sup>13</sup> Andrés Cáceres, "Carlos Alonso y la pintura social" [en línea]. Dirección URL: [http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=1&IDTexto\\_abrir=273](http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=1&IDTexto_abrir=273). Fecha de consulta: 5 de febrero de 2019.

Se vinculaba así con las redefiniciones que, desde principios de los años 60, atravesaba la categoría de realismo, que había comenzado a pensarse más allá de la pura crítica social y de los preceptos del realismo socialista, fusionándose con las nuevas propuestas que surgían desde el campo de la estética, lo que habilitaba concepciones más amplias del término.<sup>7</sup>

De ese modo, en uno de los cuadros censurados, se corroboran varias de las circunstancias que impactaron a la opinión pública cuando se difundió la muerte de Guevara: los militares y reporteros que acudieron a documentar la noticia, la procesión de campesinos que se acercaron a ver el cuerpo de quien no tardó en conocerse como "el Cristo de Vallegrande" (en el cuadro, un coya se arrodilla ante el guerrillero),<sup>8</sup> o la mutilación de las manos para proceder a la identificación dactilar del cadáver (el cirujano cortando un dedo que deja caer en una bandeja quirúrgica).<sup>9</sup>

Toda la serie parte de una misma escena: la del cuerpo del Che sin vida, dispuesto sobre una improvisada camilla en el lavadero del hospital. La referencia inequívoca son las fotografías tomadas por el contingente de reporteros que fue conducido hasta el lugar para constatar su deceso. El 10 de octubre, llegaron a Vallegrande para registrar y exponer al mundo uno de los acontecimientos centrales de la historia del siglo XX.

Parte de estas fotos presentan una serie de analogías con algunas de las obras más paradigmáticas de la historia del arte occidental.<sup>10</sup> Contemporáneamente, al igual que Alonso, muchos fueron los que así lo advirtieron. Es posible que la primera mención en los medios la realizara el artista y escritor John Berger en el artículo "Che Guevara dead".<sup>11</sup> Allí observaba semejanzas entre la obra de Rembrandt, así como también con el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna, y las fotos tomadas por el reportero gráfico boliviano Freddy Alborta, quien captó algunas de las imágenes póstumas de Guevara.<sup>12</sup> Más allá de la evidente referencia rembrandtiana presente en algunas de estas instantáneas, no debe obviarse que el estudio de la historia del arte es un modo de trabajo recurrente en Alonso, aunque en esta oportunidad desempeñaría un rol específico. Recurrir a una referencia estéticamente legitimada constituía un respaldo importante, debido a la relevancia de la anécdota que el propio artista había señalado como "un tema fundamental", donde el más mínimo error de estilo podía distraer de la categoría reflexiva a la que aspiraba la obra.

Yo lo sentí íntimamente [decía en referencia al asesinato del Che] pero no lo podía realizar, porque me parecía que no necesitaba pintarse, que era completo en sí mismo. Hasta que encontré la apoyatura de Rembrandt, una especie de solidez y de referencia clásica.<sup>13</sup>

Las semejanzas entre las diversas obras mencionadas (la de Rembrandt o la de Mantegna) no se agotan en el aspecto formal. En el retorno de ciertas imágenes, se evidencia el despliegue de un código visual compartido que, en sus analogías y desplazamientos, pone en marcha nuevas operaciones de significado. A partir de la recuperación de ciertos patrones iconográficos de la cultura occidental, el religioso, por ejemplo, se generan cruces de sentido, como en la dimensión crítica de la imagen, que permite trazar paralelos entre las vidas "proféticas" de Cristo y del Che.

Otros paralelos pueden pensarse entre ambas lecciones de anatomía. Aunque aquí confluyen una serie de coincidencias que exceden el terreno de la composición plástica: dos prisioneros ejecutados y retratados el día de su muerte o al día siguiente; el desmembramiento del brazo izquierdo de los cadáveres, y el evento social que se generaba alrededor de la "lección de anatomía" que, en distinto grado y nivel, ambas escenas desplegaron. Cabe señalar también el hecho de que ambas "lecciones" pretendían instruir a una audiencia determinada. En un caso, a un grupo restringido: el público presente en el aula magistral del Gremio de Cirujanos, en el Ámsterdam del siglo XVII;<sup>14</sup> en el otro, a uno significativamente más amplio: el alcanzado por los medios masivos de comunicación de la época. Mientras una representaba una lección *stricto sensu*, es decir, de enseñanza de la medicina, la otra aspiraba a ser una lección política e, incluso, moral:<sup>15</sup> anunciar –como señala Mariano Mestman– el fracaso de la guerrilla en el Tercer Mundo.<sup>16</sup>

En las múltiples combinaciones de tiempos y espacios que desencadena este cruce de imágenes entre Rembrandt y el Che Guevara, Alonso plantea su interpretación histórica y política.

Ahora bien, el aspecto que vuelve aún más interesantes las pinturas de Alonso es el modo en que conjuga el montaje de la historia (del tiempo) en sentido estricto y el de la propia especificidad disciplinar (la historia del arte): establece una relación dialéctica donde uno y otro contribuyen al sentido de la obra, que a su vez también es histórico.

Detengámonos, entonces, en algunas imágenes de la serie, ya que varias operan como síntesis temporal de los sucesos más salientes del conflicto: el asesinato, la autopsia, la peregrinación de personas para ver el cuerpo, el registro y testimonio de su muerte por parte de la prensa y la televisión, y la mutilación final de las manos.<sup>17</sup> También el cruce de tiempos y espacios se despliega en código estético como desvíos estilísticos: una fuerte impronta del pop o de los códigos del lenguaje publicitario (colores estridentes y plenos, o la sensación de profundidad generada por la superposición de planos) dialogan con una composición flamenca, donde también se alternan personajes del siglo XVII –los de la obra de Rembrandt– con aquellos contemporáneos a la producción de la serie.

La idea del montaje temporal alcanza inclusive a los diálogos que incorpora Alonso en una de las obras fechadas en 1970. Un dato no menor: estos textos realizan una paradójica operación de mostración y ocultamiento en los cruces idiomáticos y sus traducciones. La frase es visible y, a la vez, permanece oculta.<sup>18</sup> A través de un recurso propio de la época como los globos de diálogo –apropiado por el pop del cómic–, se teje un cruce temporal que pone de relieve, en el espacio central del cuadro, una de las cuestiones fundamentales del suceso: la intervención norteamericana en la captura y la muerte de Guevara. Así, introduce unas líneas entre dos personajes holandeses:

-de qué murió? [pregunta uno en español]  
-veermoord door CIA [responde el otro en holandés, que en su traducción al español significa: "lo asesinó la CIA"].

También la obra censurada en 1969 contenía un globo de diálogo con una inscripción ilegible en las fotografías relevadas. De todos modos, la idea de la participación norteamericana quedaba plasmada en la botella de Coca Cola que sostiene uno de los militares que rodean la camilla.

Al provocar cruces en apariencia caprichosos o puramente formales, se produce una nueva afirmación, que el artista entiende como una verdad histórica. Es en este lugar donde se origina el mito, o mejor dicho, en aquellas imágenes captadas por la prensa que convirtieron a Guevara en el Cristo yacente antes de la resurrección. No se trata solo de trasponer una imagen a otra, sino más bien de decodificar significados históricos desde la

<sup>14</sup> En 1632, Rembrandt fue comisionado por el Gremio de Cirujanos de Ámsterdam para inmortalizar la primera lección pública realizada por el anatomista oficial de la ciudad, el doctor Nicolaes Tulp.

<sup>15</sup> A la situación representada en *La lección*, de Rembrandt, también se le puede atribuir un trasfondo moral. Las clases de anatomía no eran un acontecimiento común en el siglo XVII; de hecho en Ámsterdam, una ciudad pionera en investigaciones médicas, solo se permitía una disección pública por año, que debía realizarse únicamente sobre el cadáver de un ajusticiado. Quizás por esta razón se convertían en verdaderos espectáculos, eventos sociales muy esperados a los que tenía acceso un número restringido de participantes. Llamativamente, en esta obra, el médico empieza la disección por el antebrazo del cadáver en lugar de hacerlo por el abdomen con una evisceración, como marcaba la costumbre de la época. Este dato ha tenido varias interpretaciones a lo largo del tiempo, entre otras la de W. G. Sebald, quien argumenta que la irregularidad se debe a que el cadáver pertenecía a un delincuente de la ciudad llamado Adriaan Adriaanszoon, que había sido ahorcado por robo pocas horas antes; había cometido el acto con el brazo que estaba diseccionándose. El desmembramiento del antebrazo podría interpretarse como un castigo simbólico del crimen cometido. Véase W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno (Una peregrinación inglesa)*, Madrid, Debate, 2000.

<sup>16</sup> Mariano Mestman, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana", *Ojos Cruellos*, otoño de 2006, a. 3, n.º 3, pp. 23-46. En ese mismo texto, Mestman explica los efectos que provocaron las imágenes tomadas por los periodistas. El cuerpo había sido preparado para su exhibición ante la prensa. Con el objetivo ya señalado, se lo había lavado y peinado, e incluso se le había recortado la barba. Pero fue justamente con esa decisión como se produjo una transformación radical, la del "revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crítica de la vida que sigue a la muerte". En ese proceso se había sellado el mito, al posibilitar el pasaje que debe rendirse a un hombre muerto a la veneración de una figura divina. Véanse palabras de Jorge Castañeda citadas en Mariano Mestman, ibid., p. 28.

<sup>17</sup> Este último dato resulta interesante, ya que da la pauta de cómo varios sucesos que tuvieron lugar en distintos momentos fueron condensados en la misma imagen. Recién el 11 de octubre, las manos del Che fueron cortadas y colocadas en formaldehído; la identificación se realizó el día 15, con lo cual el detalle de las manos ausentes no aparece en las fotos tomadas por

Carlos Alonso  
*Lección de anatomía*  
(detalle), 1970  
Acrílico sobre tela  
210 x 200 cm  
Colección del artista



Alborta. Sin embargo, a las pocas horas de la amputación, la noticia ya había recorrido el mundo.

<sup>18</sup> Un mecanismo que ha funcionado hasta la actualidad, ya que ninguna de las interpretaciones posteriores de la obra hace referencia al significado de la frase. Incluso Mestman, quien se ha ocupado de esta pieza de la serie, se refiere a la sigla CIA, sin esclarecer el significado completo de la frase. Al respecto, véase Mariano Mestman, *op. cit.*, p. 26, nota 27.

<sup>19</sup> Bengt Oldenburg, *art. cit.*

<sup>20</sup> [...] pienso que todavía tiene vigencia pintar y dibujar. Que ese es un leguaje con vitalidad y sustancia a desarrollar. Mi proposición es esta: arrancar de una problemática que me toque y cargue. A partir de una ideología, analizar la realidad y meterme con ella en forma directa", declaraba Alonso. *Ibid.*

<sup>21</sup> Este tema tampoco era nuevo para la izquierda. La función social del artista revolucionario había sido un debate central en los años 20 y 30 del siglo XX, fundamentalmente en la Rusia posrevolucionaria y algunos países de Europa Occidental, como Alemania. En la Argentina, los problemas relativos al realismo también habían generado debates. Recordemos que, en 1936, Antonio Berni había redactado el manifiesto del Nuevo Realismo, destinado a formular un arte que representase el mundo social y político, y donde también discutía las asociaciones que se planteaban entre verismo, naturalismo y realismo. Véase Antonio Berni, "El nuevo realismo", *Forma*, agosto de 1936, pp. 8 y 14.

imagen, el dato y la crónica para generar un nuevo significado. En esta operación, Alonso da forma visual al acontecimiento, y allí descansa su reflexión política sobre el impacto que implicaba para Latinoamérica.

El modo en que Alonso encaró la realización de *Lección de anatomía* también habla de su idea acerca de la función del arte y la pintura. Respecto del estudio para las versiones definitivas y el tiempo dedicado a la serie, declaraba: "No se trata de unos cuadritos fabricados especialmente para provocar escándalo en una muestra".<sup>19</sup>

Estas palabras lo situaban frente a un debate que dominaba la esfera cultural en 1969: el de las posibilidades concretas del arte para accionar eficazmente en el terreno de la política. En ese contexto, su apuesta por la pintura le exigía un manejo del tiempo distinto al del arte contestatario y la inmediatez que este imponía. Los tiempos de la militancia y aquellos requeridos por la práctica artística no corrían por sendas paralelas. Algo que ya habían advertido los artistas que, en 1968, plantearon la imposibilidad del arte para generar algún tipo de efecto social real. En este punto, el artista evocó la representación pictórica: eligió reivindicar la pintura y su técnica. Y así sentó una postura que lo distanciaba de la idea del arte absorbido por la política en sentido excluyente.<sup>20</sup>

Hacia fines de los años 60, mientras la vanguardia debatía acerca de los límites de la disciplina y los alcances del arte en la esfera social y política, en el seno de la práctica pictórica también se discutían problemas como el de la representación y los modos más eficaces de plasmar la realidad en la obra, incluidos aquellos que involucraban el realismo socialista como única vía de representación partidaria.<sup>21</sup> En 1967, el mismo Alonso –por entonces militante del Partido Comunista– se vio envuelto en uno de estos debates cuando expuso la serie dedicada a su maestro y referente del Partido Comunista Argentino (PCA), Lino Enea Spilimbergo:

Corría el año 1967 o 68. En Buenos Aires alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda la investigación –buena y mala, hecha por artistas verdaderos o hecha por practicantes– que había desembocado en la no figuración y en el informalismo [...] Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome solo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que había muerto mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la tristeza.<sup>22</sup>



Carlos Alonso y su esposa, Teresa Echeverría, en la exhibición *La divina comedia*, en la galería Giulia, Roma, 1971.

Cuando retomó la pintura lo hizo desde un lugar cuestionador, con una serie de estudios y cuadros que presentó en la exposición *Todo Lino*, organizada en Art Gallery International. La imagen que ofrecía de su maestro no respondía a los modelos que el PCA buscaba forjar para sus referentes.

Por el contrario, Alonso había pintado la serie con una idea desacralizadora: "tratar de barrer con cierto cinismo que la gente de la cultura tenía respecto de los maestros".<sup>23</sup> En ese sentido, también encerraba una reflexión sobre la libertad del artista. Spilimbergo había elegido una vida que no era ni la que el PCA ni la que la Academia Nacional de Bellas Artes estaban dispuestos a reflejar.

Aquellas primeras inquietudes fueron guiándolo hacia nuevos cuestionamientos, fundamentalmente el de la relación entre cuadro y mercancía entronizada por la sociedad de consumo: "[...] trabajar haciendo un cuadro que irremediablemente se convierte en mercancía es intolerable", comentaba el artista.<sup>24</sup>

Con esta problemática en mente, entre 1969 y 1975, Alonso casi no realizó exposiciones y, cuando lo hizo, trazó una clara división entre su obra "vendible" y la "no vendible". Ese fue el caso de la exposición de Art Gallery International (1971) dedicada a la *Lección de anatomía*, donde, según su testimonio, no logró realizar ninguna venta.<sup>25</sup>

En absoluta correspondencia con lo expuesto, a principios de los años 70, Alonso adhirió en Italia al Nuevo Realismo, un movimiento que abarcaba tendencias muy distintas, desde el arte povera hasta el hiperrealismo. La galería Giulia desempeñó un rol central en este contexto. En 1972, Alonso firmó contrato con este espacio, donde se programó una primera muestra que incluyó la serie *Lección de anatomía*. A la galería también se encontraban vinculados varios artistas del Grupo Hegemonía, al que Alonso se unió en 1971 durante un viaje que realizó para intentar conseguir financiamiento destinado al proyecto de *La divina comedia*. Se trataba de una agrupación de artistas gramscianos ligados al Partido Comunista Internacional, quienes perseguían, a través de una pintura militante, lo que Alonso denominó "una actitud extrema de realismo".<sup>26</sup> Guiados por esta idea, sus integrantes buscaban promover la interacción con lo social a partir de actividades colectivas en fábricas y otras instalaciones industriales. Con la colaboración de obreros y operarios, utilizando tanto sus capacidades como los materiales disponibles en el lugar de trabajo, generaban proyectos relacionados con distintas problemáticas sociales, locales o de alcance más amplio como ciertos conflictos políticos mundiales.

De la definición de Alonso sobre el grupo, se desprenden estrechos lazos con las ideas y procesos que sustentaron la realización del conjunto *Lección de anatomía*: "El Nuevo Realismo es un arte politizado. Su enunciado franco, directo, apela en ocasiones a un simultaneísmo en el que se mezclan diferentes tiempos y situaciones alrededor de

<sup>22</sup> Tomás Eloy Martínez, "Diálogo con Carlos Alonso", *La Opinión Cultural*, 27 de octubre de 1974.

<sup>23</sup> Entrevista de la autora con Carlos Alonso, Buenos Aires, 24 de septiembre de 2010.

<sup>24</sup> "Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante", *Persona*, marzo de 1969, p. 16.

<sup>25</sup> En Roma, la situación sería distinta: tras exponer en la galería Giulia (en mayo de 1972), logaría vender algunos de los cuadros, incluidas versiones de la serie del Che.

<sup>26</sup> Si bien participaba del grupo, Alonso no pudo interactuar en todas las actividades, debido al estricto control que se ejercía sobre los residentes extranjeros, quienes no debían tener antecedentes policiales para permanecer en el país. Véase Hugo Monzón, "Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta", *La Opinión*, 26 de enero de 1974.

Carlos Alonso  
*Puro Lino*, 1967  
Acrílico sobre tela  
100 × 100 cm  
Colección del artista



<sup>27</sup> Ibíd.

<sup>28</sup> “[ ] sin dualidades, sin soluciones de compromiso con el pasado, sin incorporar ni mediatizar los saldos de las estéticas destructivas, llámense como se llamen”. Alberto Collazo, “Carlos Alonso”, *La actualidad en el arte*, segunda época, a. 3, n.º 14, p. 27.

<sup>29</sup> s/t, *Gente*, noviembre de 1974.

<sup>30</sup> Tan mítica era su figura que las circunstancias de la muerte y el destino de su cadáver fueron rodeados por un secreto hermético. Incluso, la orden fue hacer creer al mundo que el cadáver había sido incinerado, cuando, en realidad, se lo había enterrado –junto con otros camaradas– en una fosa común. El verdadero paradero del cuerpo se conoció tres décadas más tarde.

una idea, de una carga intencionada”.<sup>27</sup> Tampoco escapaba al grupo la búsqueda de una “nueva imagen en pintura”, por medio de la toma de conciencia de una “realidad objetiva”<sup>28</sup>. En consecuencia, la estrategia del Nuevo Realismo consistía en traer la realidad a la obra: “Es una pintura que toma los elementos cotidianos sin opinar. Sin deformar la realidad ni hermosearla. La realidad tomada tal cual es. Que cada uno saque sus conclusiones [...]”.<sup>29</sup>

Desde este punto de vista, cobra mayor pertinencia abordar el enfoque de la figura de Guevara a partir del orden de lo cotidiano que aplicar una categoría como la del antihéroe, proclamada por muchos opositores de la estética realista-socialista en aquel entonces. Alonso planteaba en esta línea la construcción de la imagen del Che: el hombre abatido tras un largo proceso de persecución, expuesto en un estado de absoluto abandono, pero, al mismo tiempo, mostrando el modo en que se materializaba el mito de la ética del sacrificio que postulaba Guevara.

Los medios masivos de comunicación tuvieron un rol fundamental en ese proceso, que fundía cuestiones de fuerte carga simbólica como el misterio que había envuelto la última etapa de la vida cuasiprofética del Che, y una muerte cargada de heroicidad.<sup>30</sup> Fueron esas tensiones entre la figura humana y la divina las que Alonso buscó condensar en las obras que proyectaba someter al escrutinio público en junio de 1969.

Dos cuadros de la serie ya se encontraban terminados cuando, a principios de aquel año, fue invitado a participar en *Panorama de la Pintura Argentina 2*, la segunda de tres exhibiciones organizadas por la Fundación Lorenzutti, con el objetivo de ofrecer una perspectiva global de la producción pictórica local del siglo XX. En esa oportunidad, Alonso presentó tres obras, tal como indicaba la convocatoria: dos telas de la serie *Lección de anatomía y Tucumán 1969*, un cuadro donde podía verse a tres niños con sus cuerpos deformados por el hambre. Sobre este último trabajo, cabe señalar que la



problemática tucumana no era nueva ni para Alonso ni para muchos de los artistas que se habían enrolado desde distintas vertientes estéticas en las filas del arte revolucionario –posiblemente, *Tucumán Arde* sea hoy el ejemplo más conocido–. De hecho, la situación crítica de los ingenios azucareros constitúa una cuestión central en los debates de la cultura y la política a fines de los años 60.<sup>31</sup>

El 2 de junio de 1969, se encontraba todo dispuesto para inaugurar la exhibición, auspiciada por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, cuando, inesperadamente, se ordenó descolgar dos de los tres cuadros enviados por Alonso. La orden provenía del subsecretario Julio César Gancedo, quien se había presentado aquel día en la Salas Nacionales de Exposición para recorrer la muestra. Si bien no resulta difícil imaginar qué pensó el Secretario al enfrentarse a las obras, lo cierto es que la visita no era casual. Fue el director de las Salas quien advirtió a Gancedo acerca del explícito contenido político de las pinturas de Alonso.<sup>32</sup>

Según lo anotado por Guevara en su diario de Bolivia, sus planes proyectaban el ingreso a nuestro país por la frontera argentino-boliviana en abril de 1969. Su fracaso es historia conocida: esta iniciativa se vio truncada ante el aniquilamiento del foco boliviano por las fuerzas paramilitares, que formaban soldados locales y norteamericanos. A pesar de aquel desenlace, la segunda edición de *Panorama de la Pintura Argentina* se inscribió en un momento encendido de la historia nacional. El 29 de mayo, un levantamiento social sacudió con fuerza a Córdoba. La coalición obrero-estudiantil que tomó las calles de la provincia amplió sus consecuencias más allá de los reclamos obreros que le habían dado origen y, junto con la serie de levantamientos que se expandieron en todo el país, sellaron el fin del proyecto de la autodenominada Revolución Argentina. Para ese entonces, un nuevo modo insurreccional había marcado la irrupción de la guerrilla urbana en la sociedad argentina.

A este débil panorama político se sumaría, veinte días más tarde, el arribo al país del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, como parte de una gira oficial por Latinoamérica.

En este contexto, el Che muerto, rodeado de agentes de la CIA y *rangers* bolivianos –todos partícipes de su ejecución, algunos claramente identificables en la obra de Alonso–, no parecía una imagen adecuada para ser exhibida en las paredes de una institución oficial, mucho menos a días de la visita del funcionario norteamericano.

Finalmente, las dos telas de la serie *Lección de anatomía* fueron descolgadas. El argumento, que “las obras del señor Alonso no coinciden con las anunciadas en el catálogo”. Pero la realidad era que esa imagen del Che resultaba incómoda. El primero en

En el Palais de Glace, el artista muestra dos de las obras que había seleccionado para la exhibición *Panorama de la Pintura Argentina 2*. Horas más tarde, estas dos piezas, pertenecientes a la serie del Che, fueron descolgadas por indicación de las autoridades.

<sup>31</sup> Para 1969, la crisis se hacía sentir en la provincia debido a la inestabilidad económico-social producida por el cierre de diez ingenios azucareros, que dio lugar a huelgas y protestas de trabajadores. Por entonces, el territorio tucumano había sido intervenido por las fuerzas policiales y de infantería.

<sup>32</sup> Jorge Lorenzutti se encontraba en el despacho del director cuando este redactó una nota dirigida a Gancedo en una máquina de escribir. Testimonio del arquitecto Jorge Lorenzutti a la autora, enero de 2009.



Carlos Alonso  
*Lección de anatomía*, 1970  
Acrílico sobre tela  
210 × 200 cm  
Colección Gloria Argelez

advertirlo –recordemos– había sido el director de las Salas Nacionales. Ante estos hechos, de los treinta y nueve participantes, siete retiraron sus trabajos en señal de protesta. Si bien se había estipulado una muestra en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), donde se expondrían las obras retiradas, el temor a posibles represalias en el local de la institución por parte de la Secretaría de Cultura anuló esta idea. No obstante, unos días más tarde, se realizó allí mismo la multitudinaria exhibición colectiva *Malvenido Mister Rockefeller*.<sup>33</sup>

En una de las pocas notas que reseñaron el conflicto, el cronista se preguntaba por la razón de la censura: si los afiches del Che se vendían en las calles de Buenos Aires, “[...] no debiera haber ninguna razón para impedir su presentación en una muestra”, argumentaba.<sup>34</sup> Pero más que por la figura del Che, esta obra inquietaba desde la abierta denuncia y exposición de sus verdaderos ejecutores, ya que, como señalaría Alonso unos meses después, de aquel suceso habían participado las fuerzas que, con su aval a los regímenes militares, definirían el destino de Latinoamérica.

<sup>33</sup> Diversas muestras de protesta en contra de la visita de Rockefeller tuvieron lugar en distintos sectores, por ejemplo, la de “carteles contra el Enviado” en la Facultad de Derecho. Véase “Rockefeller. Misión imposible”, *Primera Plana*, 1º de julio de 1969, n.º 340.

<sup>34</sup> Bengt Oldenburg, art. cit.

# **Manos anónimas**

## **Silvana Varela**

En 1976, Carlos Alonso realizó la instalación *Manos anónimas*. Con esta obra, el artista se aventuraba más allá de los soportes tradicionales para reflexionar sobre la condición del hombre contemporáneo. Sin duda, lo imaginaba inmerso en la violencia que ejercen sobre él los poderes económicos y políticos. Las ideas plasmadas en pinturas y dibujos de años anteriores se materializaban ahora en figuras de *papier maché*, de tamaño natural, pintadas con acrílico. Las metáforas tomaban cuerpo, se hacían palpables; el lenguaje realista tornaba las ideas contundentes.

Alonso recreaba, en *Manos anónimas*, un espacio interior ocupado por inquietantes personajes y objetos. Un soldado con lentes oscuros, sobre el lateral izquierdo; por detrás, un busto sobre un pedestal que recuerda las imágenes conmemorativas de personajes declarados ilustres. Una figura humana de la que solo se ve la actitud ampulosa de piernas cruzadas se funde con las formas de un sillón; junto a él, que permanece inmutable en su gesto, un cadáver yace cubierto de diarios, y otra figura con sobretodo y sombrero oculta su rostro y da la espalda al espectador. Detrás de este friso de figuras perturbadoras, el malestar se acentúa. Delante de un placard, una res y otros cortes de carne se alternan con fragmentos o signos materiales que remiten a seres humanos: una pierna con jeans y zapatillas, alusión a una persona joven, y una camisa con agujeros de balas.

El título de la instalación personifica y subraya la coacción del poder. El ocultamiento de la identidad se expresa en la ausencia de rostros y en la mirada escamoteada atrás de las gafas negras del personaje uniformado. Uno a uno, los elementos van encadenándose no por un orden lógico, sino por la violencia que evocan. Este trabajo reúne temas tratados por Alonso entre 1965 y 1976. La imagen de la res colgada apareció por primera vez de forma manifiesta en las ilustraciones para el relato *El matadero*, de Esteban Echeverría, en la versión publicada durante 1966 por el Centro Editor de América Latina. Al comenzar la década del 70, el motivo de la carne animal inspiró otro corpus de obras. En ocasiones, asumió un rol protagónico, como se ve en *Hay que comer* o *Carne de exposición*, ambas de 1972; otras veces, se convirtió en escenografía perturbadora de un baile sensual, como en *Gran tango*, de 1975. La metamorfosis del hombre en sillón trae a la memoria la obra *Diván vaca*, de ese mismo año, en la que la anatomía del animal se fusiona con un cómodo mobiliario. El tópico del busto en el pedestal, emblema del poder oficial, ya estaba presente en obras de 1975. Así se representa en *Casi Dios*, unido al motivo de las reses; también, en *Descarados* y en *Bustos de mármol*. En esta última, al igual que en la instalación, ya se vislumbra la tipología del represor: el hombre poderoso que oculta la mirada detrás de lentes para asegurar el anonimato.



Carlos Alonso  
*Manos anónimas*  
Instalación, 1976  
Cartapesta y  
materiales diversos  
(obra destruida)



Carlos Alonso  
*Diván vaca*, 1975  
Técnica mixta  
sobre papel  
69,5 × 101 cm  
Colección privada

Página anterior  
Carlos Alonso  
*Manos anónimas V*,  
1984  
Pastel al óleo sobre  
papel, 100 × 70 cm  
Colección Museo  
Provincial de Bellas  
Artes "Emilio Caraffa"  
(Córdoba)



*Manos anónimas* fue ideada para la muestra *Imagen del hombre actual*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes en 1976. Luego de producirse el golpe de Estado del 24 de marzo, la exposición fue suspendida y la instalación nunca se expuso. Abandonada en el taller, poco a poco fue deteriorándose. Hoy, el registro fotográfico permitió recrearla para esta exhibición.

Desde aquella fecha y hasta 1983, se instauró en la Argentina el llamado Proceso de Reorganización Nacional a través de un gobierno de facto, que implantó en el poder la Junta Militar, constituida por las tres fuerzas armadas (la Marina, la Aviación y el Ejército). Desde el Estado dictatorial, los grupos parapoliciales ejecutaron un plan sistemático para el exterminio de personas. “Los procedimientos utilizados fueron, generalmente, la violación de domicilios (los allanamientos); el “botín de guerra” (el saqueo y robo que los Grupos de Tareas realizaban en las viviendas de sus secuestrados); el secuestro, la tortura y, en muchos casos, la desaparición”, escribe Florencia Battiti.<sup>1</sup>

En la vida de Alonso, con la dictadura militar se inició el exilio europeo, primero en Roma, luego en Madrid, y el dolor debido a la desaparición de su hija Paloma; también, la incertidumbre y las esperanzas de encontrarla algún día.

La historiadora del arte Laura Malosetti Costa establece una diferencia entre las obras anteriores a la partida hacia Europa, en las que destaca cierta mirada sarcástica sobre la realidad social y política del país, y aquellas posteriores a 1977, donde la ironía desaparece y la imagen se funde con una realidad cada vez más dolorosa.<sup>2</sup>

En este sentido, la instalación busca clausurar un período, y se amplía a nuevos procesos creativos. A comienzos de los años 80, también con el nombre *Manos anónimas*, Alonso inició un conjunto de más de treinta dibujos y pinturas. En este grupo, profundiza sobre la violencia y la残酷. El lenguaje realista de la instalación es desplazado por líneas expresivas, trazos amplios, rápidos y colores libres de limitaciones formales. Si en la instalación las figuras siniestras ocupaban casi todo el espacio, en los pasteles, dibujos y acrílicos las víctimas son las presencias rotundas. Aquí, la metáfora ya no tiene lugar. Los protagonistas del horror son mujeres jóvenes y niños. Los cuerpos desnudos muestran su vulnerabilidad, en contraste con las manos o pies gigantescos de los opresores. Las escenas transcurren en ámbitos oscuros, indeterminados. Por lo general solos, los niños, parecen perderse en interiores plagados de objetos familiares, cotidianos, pero esparcidos en desorden, que traen a la memoria imágenes de espacios arrasados por acciones violentas.

<sup>1</sup> Florencia Battiti, *Guion para la muestra Manos anónimas de Carlos Alonso*, marzo de 2003 [en línea]. Dirección URL: <http://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/manos-anonimas/>. Fecha de consulta: 22 de enero de 2019.

<sup>2</sup> Laura Malosetti Costa, “Carlos Alonso: la pintura y la política”, *Todavía (¿?), pensamiento y cultura en América Latina*, agosto de 2003, n.º 5, p. 56 [en línea]. Dirección URL: <https://issuu.com/fundacionosde/docs/todavia-05>. Fecha de consulta: 22 de enero de 2019.

Parte de esta serie incluye un tríptico con autorretrato. A modo de fotogramas, cada una de las telas muestra unas manos que van apoderándose de la cara de Alonso hasta ocultarlo por completo. Un paño blanco semejante a una mortaja impide visualizar los rasgos. La especialista María Teresa Constantin señala que el rostro será, para distintos artistas, uno de los temas dominantes durante el período de la dictadura militar y el inmediatamente posterior: "Un límite entre lo interno y lo externo, la exterioridad que nos presenta ante los otros, la devolución del espejo. Cualquier herida en el rostro atenta contra la identidad, la imagen en que nos reconocen los otros".<sup>3</sup>

Este conjunto de obras reafirma una vez más el compromiso del artista con la realidad personal e histórica. Desde aquella instalación hasta esta serie, su lenguaje ha ido transformándose para dar cuenta de la violencia como parte constitutiva del cuerpo social donde se asienta, movida por los oscuros mecanismos del poder.

<sup>3</sup> María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985 [cat. exp.]*, Buenos Aires, Fundación OSDE, de abril a junio de 2006, p. 17.



Carlos Alonso  
*Bustos de mármol*, 1975  
Técnica mixta sobre papel  
70 × 50 cm  
Colección Alonso

# **Realidad y memoria**





*Niños colgados*, 1964  
Óleo sobre madera, 200 × 200 cm  
Colección del artista



*Tres niños*, 1968  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección del artista



*Lección de anatomía N° 2*, 1970  
Acrílico sobre tela, 130 × 180 cm  
Colección del artista



*Lección de anatomía*, 1970  
Acrílico sobre tela, 210 × 200 cm  
Colección del artista

Página siguiente  
*Lección de anatomía*, 1979  
Acrílico y técnica mixta  
sobre tela y madera, 260 × 210 cm  
Colección particular







*La censura*, 1969  
Acrílico y collage sobre tela  
200 × 200 cm  
Colección del artista



*Mal de amores N° 1*, 1986  
Acrílico sobre tela, 200 × 300 cm  
Colección particular



*Mal de amores N° 2*, 1986  
Acrílico sobre tela, 200 × 300 cm  
Colección particular



*Manos anónimas X*, 1986  
Pastel al óleo sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa" (Córdoba)



*Manos anónimas VII*, 1986  
Pastel al óleo sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa" (Córdoba)



*Manos anónimas IV*, 1984  
Pastel al óleo sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa" (Córdoba)

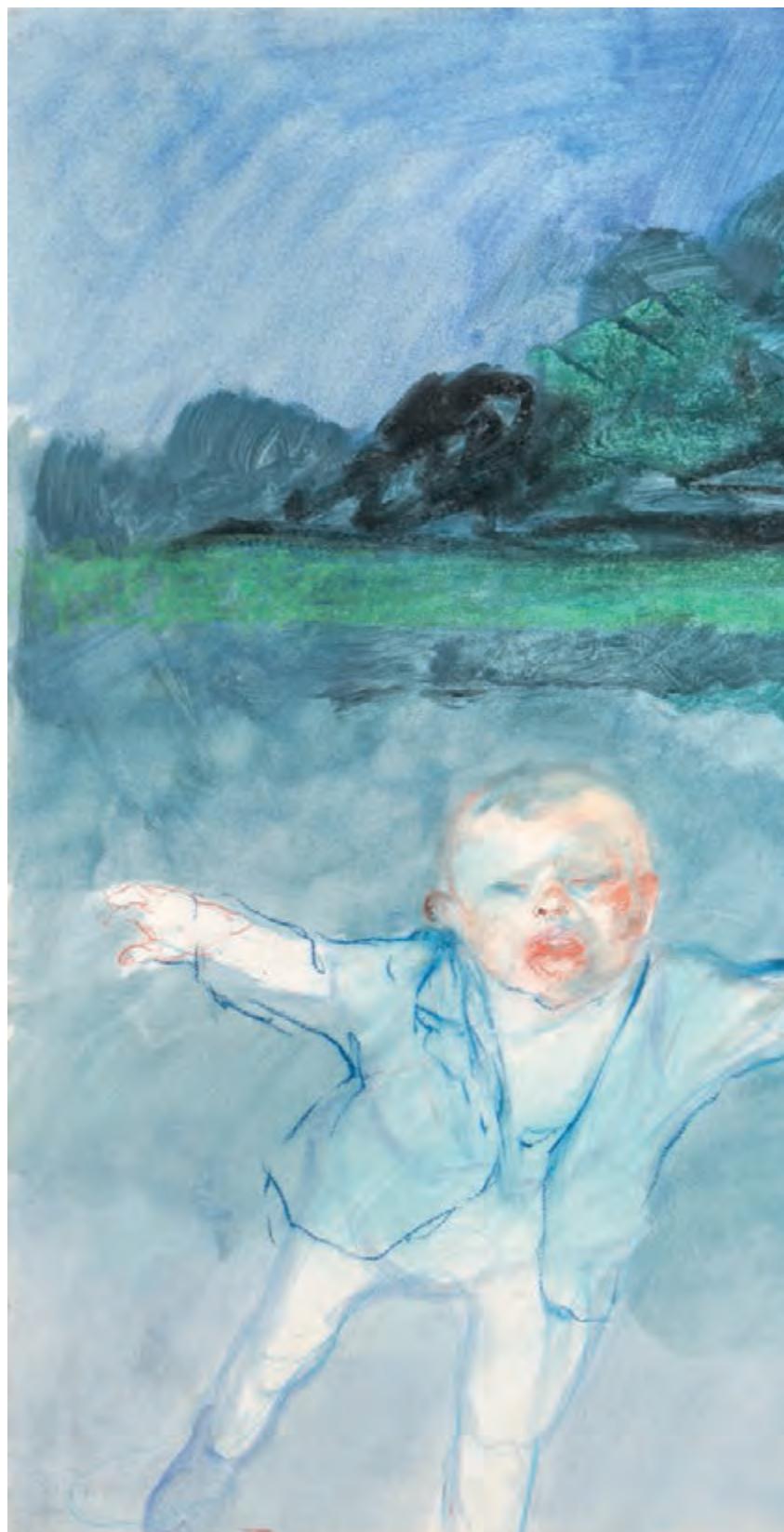


*Manos anónimas XI*, 1984  
Pastel al óleo sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa" (Córdoba)





*Manos anónimas*  
Instalación, 1976-2019  
Cartapesta y materiales diversos  
Medidas variables  
Colección Museo Nacional  
de Bellas Artes



Amanecer argentino II, 1989  
Pastel al óleo sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa" (Córdoba)







Silencio P. (tríptico), 1978  
Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm  
Colección del artista

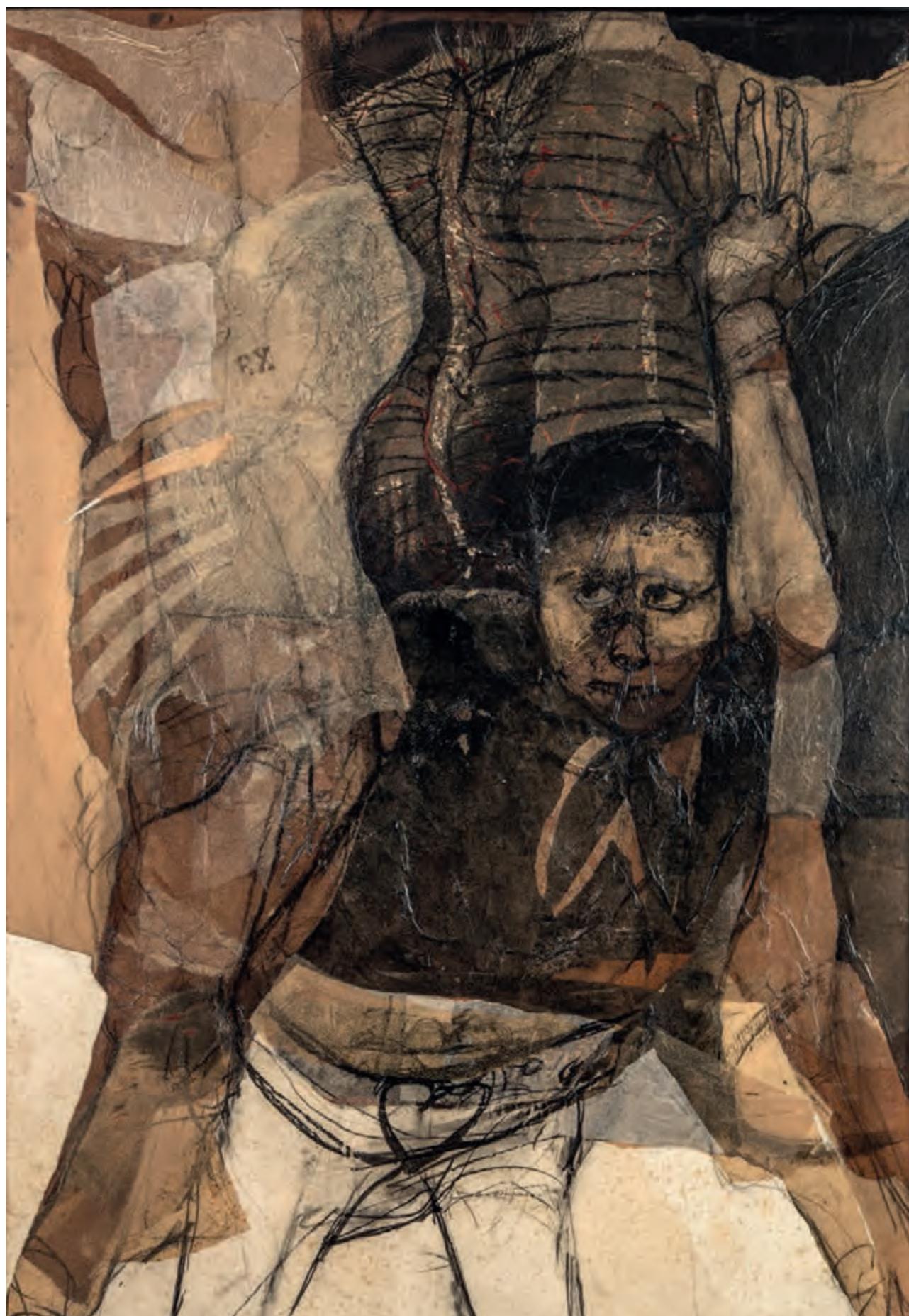


Silencio P. (tríptico), 1978  
Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm  
Colección del artista



*Silencio P. (tríptico), 1978*  
Acrílico sobre tela, 100 × 100 cm  
Colección del artista

*El carnicero Nº 2, 1965*  
Tinta, carbón y papeles pegados  
sobre madera, 150 × 100 cm  
Colección del artista





*El carnicero N° 1, 1965*  
Tinta, carbón y papeles pegados  
sobre madera, 150 × 100 cm  
Colección del artista



*Carne de primera N° 1*, 1978  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular

Página siguiente  
*Carne de primera N° 2*, 1977  
Acrílico sobre tela, 150 × 300 cm  
Colección particular







*Carne fresca*, 1974  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular



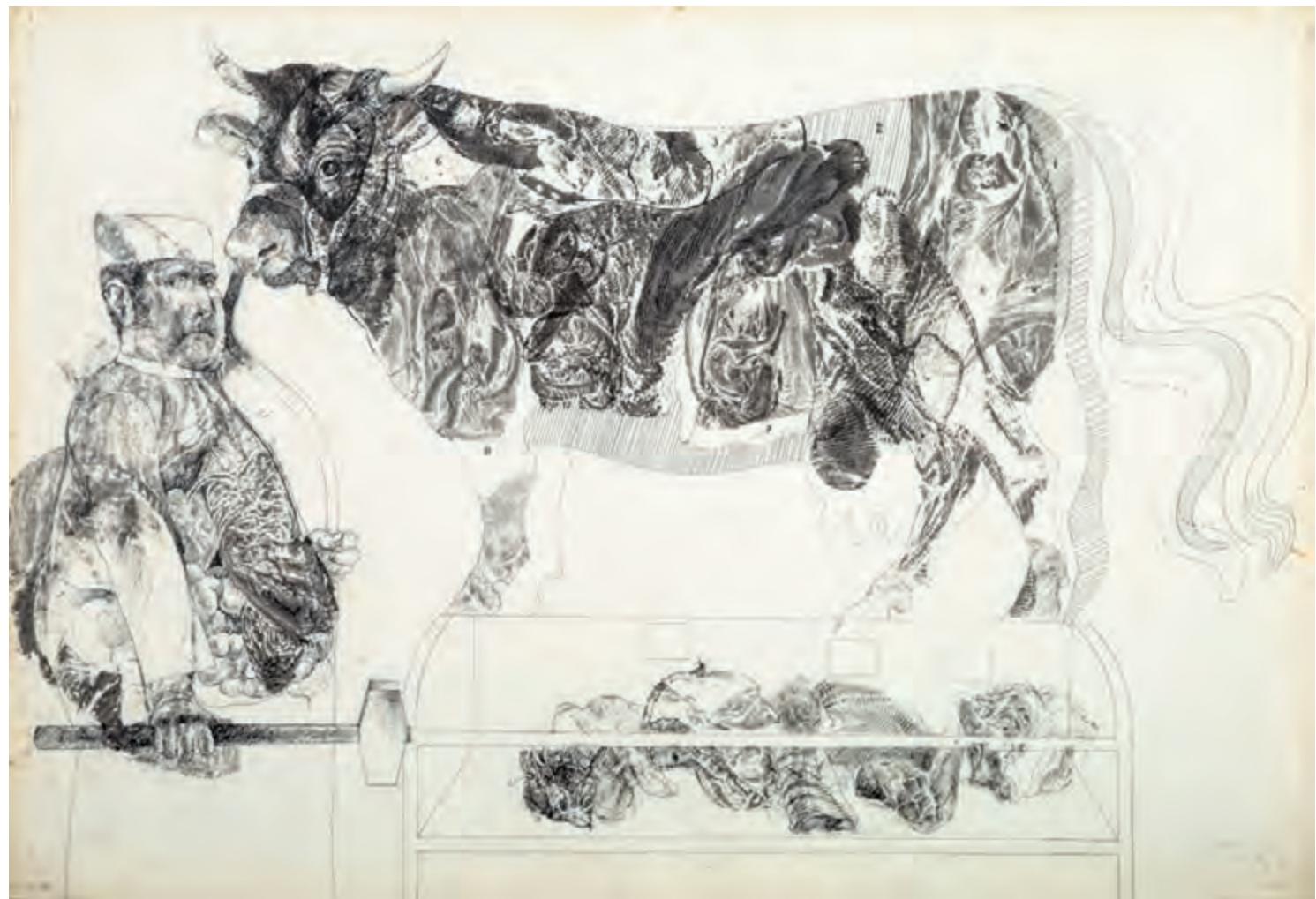
Carne congelada, 1974  
Acrílico sobre tela, 150 × 150  
cm Colección particular



*Descarados*, serie *El ganado y lo perdido*, 1975  
Técnica mixta sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección del artista



*Gran tango*, serie *El ganado y lo perdido*, 1975  
Técnica mixta sobre papel, 70 × 105 cm  
Colección del artista



Carne de exportación, serie *El ganado y lo perdido*, 1973  
Tinta sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección del artista



*Tiro al blanco*, serie *El ganado y lo perdido*  
Tinta sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección del artista



Carnicero, serie *El ganado y lo perdido*, 1972  
Tinta sobre papel, 70 × 100 cm  
Colección del artista



*Casi Dios*, serie *El ganado y lo perdido*, 1975  
Técnica mixta sobre papel, 66 × 103 cm  
Colección del artista

# **Diálogo con Carlos Alonso**

## **Tomás Eloy Martínez**

La entrevista que se transcribe en estas páginas fue realizada por el periodista y escritor Tomás Eloy Martínez. Integró el dossier "La soledad del artista", publicado en el suplemento "La Opinión Cultural", del diario porteño *La Opinión*, el domingo 27 de octubre de 1974.



Aquí, delante de estos dibujos terribles en los que Vincent van Gogh se mira la oreja recién cortada, en la Navidad de 1888, me pregunto por qué usted quiso exhibirlo en el momento de su mayor derrota, cuando Paul Gauguin acababa de abandonarlo en Arles y él salía lentamente de la locura en un cuarto de hospital. Por qué en ese momento, Vincent, recuérdelo, no se quejaba nunca. En una carta del 9 de enero le escribe a su hermano Theo que "la herida se cierra y la pérdida de sangre se equilibra, puesto que he recuperado el apetito". Solo le teme al insomnio, pero lo combate a solas sin pedir ayuda, tal vez porque intuye que el insomnio es otra forma de la muerte y que esa batalla le corresponde a él solo.

Ah sí, la oreja. Siempre sentí esa historia de la oreja de Van Gogh como un símbolo de las muchas frustraciones que lo habían aquejado: la de la vida, o las mujeres que lo rechazaron, o los amigos que lo fueron abandonando. La oreja cortada era el límite que Van Gogh ponía a todos los triunfos posibles de la vida: al tronchar la oreja, castra esas victorias, las aniquila. En una de las cartas a Theo considera Vincent que el arte y la vida son dos flechas que tienden hacia direcciones opuestas, y que no hay entre esas flechas ningún encuentro posible.

Llega a decir que quizás es mejor tener hijos que pintar. Así, Van Gogh siente que pintar es una renuncia, un acto que reemplaza a todos los demás actos de la vida. A todos los actos que no pudo vivir, o que no tuvo ocasión de vivir. La pintura es su única vía de acceso a las más dispares sensaciones.

**La oreja izquierda es conducida al patíbulo y ejecutada, como si fuera una representación de la vida.**

Y el problema, claro, sigue tan en pie ahora como entonces. Van Gogh, que conoció todas las desdichas, tuvo sin embargo la fortuna póstuma de que su obra entera –porque en vida no vendió más que un solo cuadro– quedara reunida en manos de un sobrino, el hijo de Theo, como si fuera una sola y larga respiración. Libre de toda demanda, la obra de Van Gogh creció en un estado de absoluta pureza, sin las presiones que –por ejemplo– recibía Gauguin de su marchand. Así, en las cartas de Gauguin no alienta la misma serenidad que en las de Van Gogh, ni tampoco la misma reflexión madura sobre el arte y el trabajo. Las de Gauguin son cartas desesperadas, sembradas de conflictos que no pertenecen a la pintura sino al mundo de la compra y venta de cuadros.

**¿Y este elemento extraño, el espejo? ¿Piensa que Van Gogh, al observar cómo se arrancaba la oreja, estaba viviendo un delirio narcisista?**

Este espejo es a la vez un marco, un elemento del cuadro. El diálogo continuo con el espejo aparece no solo en la obra de Van Gogh sino también –por ejemplo– en la obra de Rembrandt. El artista suele utilizarse a sí mismo como modelo para profundizar una forma, para agudizar el estudio de un ojo, de un diente, de unos labios, de una mano: es una manera de ahondar el conocimiento de sí mismo. No hay nada de narcisista en eso, porque la contemplación no es placentera. Cuando uno ve de una vez la serie de treinta o cuarenta autorretratos de Rembrandt se tiene la sensación de que se está frente a una fruta que se diseca, un ser que se aprieta, se arruga, envejece, camina hacia la desaparición. Se advierte allí hasta los más sutiles movimientos de la decadencia. Recuerdo haber estado durante horas ante uno de esos autorretratos en un museo de Edimburgo, en Escocia. Había un sector de la piel de Rembrandt, cerca del ojo, que parecía latir, una zona viva de la carne. Es un autorretrato pequeño, de los 45 años.

**Pero, ¿por qué pintar la propia cara? ¿Usted conoce mejor la suya que, por ejemplo, la cara de la mujer que ama?**

Sí, mucho mejor, porque la conozco por fuera y por dentro. Ciertos pintores (la mayoría) se pintan a sí mismos en todos los personajes, aunque no les impongan la misma nariz o los mismos ojos. Por ese aire de familia puede identificarse al autor.

Hablabá usted de la opción entre arte y la vida como un conflicto inevitable. Toda forma de creación parece conducir a la misma encrucijada. Recuerde que aun en los Evangelios, la salvación es una consecuencia de la renuncia a la vida. O, mejor dicho, el acto de crear se transforma en un sustituto del acto de vivir. "Si quieres alcanzar el Reino de los Cielos, deja todo lo que tienes y ségueme".

Para mí, una de las claves que explican la vida de Van Gogh es que él (todo pintor, en suma) se convirtió en síntoma de su sociedad. Síntoma: la parte más débil, el punto por donde se cortará el hilo. El pintor pone al descubierto las zonas que la sociedad se ha obstinado en disimular. En los tiempos de Van Gogh, había ya muchas cosas descompuestas en la esfera de la política y de las costumbres: cosas que seguían valiendo solo por indiferencia y cobardía. Van Gogh, al fin, es la señal de que algo se está pudriendo, y de que un mundo nuevo está por nacer. Lo que crea es algo más que una escuela: es un temperamento, una forma heroica de asumir la pintura, porque la pintura es su pasión única. Y si es verdad, como decía Antonin Artaud, que la sociedad deberá un día rendir cuentas por haber sometido a Van Gogh a la miseria, también los pintores tendremos que rendir cuenta por todo lo que él nos dejó como esperanza, como aliento, como camino. A través de él, aprendimos (redescubrimos) a la pintura como una fuerza que pone claridad en nuestra vida.

No solo la intransigencia de Van Gogh a convertirse en una mercancía social es lo que determina su perfecta soledad. También esa soledad va asomando poco a poco en los objetos que pinta: en las desoladas chatarras que son sus zapatos, su silla de paja, su cuarto de Arles.

Es verdad. En ese preciso momento, Van Gogh inaugura el pop art, el mundo de los objetos sencillos y cotidianos. Hasta fines del siglo pasado, la pintura andaba en persecución de los grandes temas, aquellos donde la sociedad podía ver reflejada una cierta grandeza. Podía negarse toda esa realidad, se podía decir que era solo tela pintada, pura escenografía. Pero Van Gogh nos alcanza algo de verdad valiente, algo nuevo, los objetos con los que convive y a los que ama. Los zapatos eran su propiedad despreciable, sus caminos. Hoy son ya, y para siempre, esos zapatos: los de Vincent van Gogh. Pero cuando él los pintó, eran apenas sus comunes y vulgares zapatos de cada día. Los pintó con naturalidad, sacando hacia afuera lo que tal vez no tenían: eran los zapatos, más él –Van Gogh–, más su historia personal, más su soledad, más la maravillosa pintura que les puso encima.

Es extraño: Rembrandt, Van Gogh... los pintores que lo apasionan a usted, Alonso, nacieron en Holanda. Creo que fue Elie Faure quien escribió que no había otro país en el mundo donde la historia y el suelo hubiesen determinado de manera más directa la expresión plástica de la vida. Todo holandés crece pintor, decía Faure.

Sí, es una casualidad. Holanda no dio demasiados pintores, pero cada vez que apareció uno, todos los cimientos de la pintura fueron conmovidos. Rembrandt es profundamente conmovedor, sobre todo para los pintores.

Me pregunto cómo un artista con una inteligencia tan propensa a narrar como la suya no se entusiasmó todavía con otro holandés, Hieronymus Bosch, alias el Bosco.

Tal vez por eso. Porque el Bosco es un pintor más para leer que para saborear. Pinta ciudades enteras con sus movimientos prodigiosos, como si hoy a usted se le ocurriera describir el obelisco de Buenos Aires con la vida que hormiguea alrededor: los colectivos, la gente que pasa, los letreros y los vahos del subterráneo. Pero piense en Rembrandt: era mucho más que eso. Creo que el tema de Rembrandt es la carne. De algún modo, él mismo está diciéndolo al pintar una res colgada, o un cadáver abierto. La carne tiene en Rembrandt el mismo movimiento de las ciudades: su floración y su decadencia.

Hay algo de común entre Rembrandt y Van Gogh, entonces. Porque la carne también está exenta de grandeza, y en ella alienta lo perecedero, el aroma de la vida cotidiana. ¿También eligió usted a Spilimbergo porque descubrió en él cierta inclinación a mostrar la carroña, la chatarra personal?

No lo sé. Cuando pinté a Spilimbergo, puse énfasis en sus vendas. Durante los últimos años de la vida de don Lino, le salió un eccema en los pies y en las manos. Tuvo que andar con vendas. Y las vendas lo convertían en una especie de fantasma: aquellos trapos blancos se desplazaban por cualquier parte, jamás estaban en su sitio. Spilimbergo hacía gestos y las vendas rozaban siempre la cara del interlocutor. ¡Y sus pies vendados, como dos inmensos guantes de box! Ellos también eran la carne castigada y doliente de la que hablábamos, el residuo del fantasma. Recuerdo cómo empezó toda esa historia. Corría el año 1967 o 68. En Buenos Aires, alguien había decretado la muerte de la pintura. Y no sé si fue por la causa del decreto o porque íntimamente habíamos llegado a un punto muerto, que a mí también me acometió la parálisis. Sí, la pintura tocaba sus límites después de toda la investigación –buena y mala, hecha por artistas verdaderos o hecha por practicantes– que había desembocado en la no figuración y en el informalismo. No era ninguna novedad para la pintura esa llegada a un punto oscuro, porque su historia se compone de momentos encendidos y momentos apagados, como la cresta y la base de la ola. Yo había pasado casi un año entero sin trabajar, entreteniéndome sólo con algunas esculturas. Hasta que una noche supe que acababa de morir mi amigo Francisco Petrone, un amigo cercano y entrañable. Pensé mucho en él durante aquella noche, y me puse a pintar para no caer en la

tristeza. Empecé un cuadro sobre algo que había sido, tiempo atrás, la paleta donde yo ponía los colores. En cierto momento retrocedí para ver qué estaba haciendo y descubrí una especie de medio rostro de color lechoso, color de venda vieja, que asomaba sobre un fondo de herrumbre. Advertí que esa presencia inesperada era la de don Lino Enea, y que yo la había llevado dentro de mí sin darme cuenta, porque al reflexionar sobre todo lo que aprendí de él también estaba pensando en la muerte de la pintura. Ya no pude parar. Víctima de una fiebre sin fin, pinté setenta cuadros sobre el tema de Spilimbergo, y de las vendas, y de la pintura que a lo mejor se moría. Fueron aquellos cuadros los que sirvieron para inaugurar Art Gallery y para resucitarme a mí, con la ayuda de Petrone y de don Lino.

**Spilimbergo era casi un personaje de fábula. Los cocheros de plaza hablaban de él en Tucumán como de un viejo que conocía los maravillosos arcanos de la magia sin que jamás hubiese condescendido a usar esos secretos. Me acuerdo de él montado en el pescante de un coche de plaza, en el Tucumán de 1951, con una botella de ginebra en la mano y cantando una canción en media lengua.**

Ah, sí. Después la gente tuvo que andar reclamando en la casa de los cocheros todos los dibujos que don Lino había dejado allí, en custodia o de regalo. Estudié con él en los años 50 y 51, justamente. El salón de clase era un antiguo teatro de la calle San Martín, el teatro Belgrano: los alumnos teníamos talleres individuales, uno en cada palco. Y don Lino daba sus clases yendo de palco en palco, mientras en el escenario ensayaban los pianistas o las orquestas. En cierta ocasión, Walter Gieseking estuvo allí, preparándose para un concierto.

**A Spilimbergo le ocurrían tantas historias inverosímiles que alguna gente no creía en su existencia: suponía que era una invención de los profesores de dibujo.**

Yo no conocía más que su fama cuando llegué a Tucumán para estudiar con él. Para que sobreviviera, el escultor Lorenzo Domínguez me consiguió una beca de 300 pesos mensuales. Mi obligación era organizar cronológicamente un material sobre pintura egipcia que había comprado la Universidad. Yo estaba feliz. Al tercer o cuarto día de mi llegada me contaron que Spilimbergo estaba reunido en el café La Cochera con un grupo de alumnos. Corré a verlo. Lo saludé, me senté a la mesa, y empecé a sentir sobre mí esa mirada fría, de lechuza, con que solía desnudar todas las cosas. Al cabo de un rato me preguntó: "Oiga, compañero, ¿usted es el egipólogo?". Tuve que confesarle que no sabía nada de eso, que me había arriesgado a aceptar la beca solo porque deseaba estudiar con él. Me quedé dos años. El pobre viejo estaba ya muy enfermo. La mayor parte de las veces no venía a clase: acudíamos nosotros a verlo, en el

hospital o en el cuarto de hotel. Como no sabíamos por dónde íbamos a apresar sus enseñanzas, optamos por apresarle los gestos. Hablábamos como él, bebíamos como él, para que por ese camino nos alcanzasen sus conocimientos.

**¿Fue entonces, Alonso, cuando empezó usted a preocuparse por las humillaciones que el mercado infinge a la obra de arte, por el vil proceso de comercialización a que aludió tantas veces?**

Fue desde siempre. Cuántas veces he pensado en las presiones que el artista recibe desde afuera, en los contratos ignominiosos que suele firmar. Algunos de esos contratos, ¿sabe?, imponen la exigencia de no modificar ciertos rasgos que hacen reconocible a un pintor.

**Si Picasso hubiera caído en semejante trampa, hoy no tendríamos a Picasso. O tendríamos solo el de la época azul.**

Pero no hay que confundir comercialización con difusión. A veces, la obra que termino durante la noche, tras varios días o semanas de trabajo, ya no está en el taller a la noche siguiente: pasó a ser propiedad de un coleccionista, y a ella tienen acceso solo la familia y los amigos. El círculo de la comunicación se cierra en ese punto. Pero usted hablaba de Picasso, y yo quiero rescatar aquí algo que el viejo deslizó alguna vez: lo importante de un cuadro no es el cuadro sino el mito que crea, lo que va desatando más allá de sus límites, la manera como se va reproduciendo en el corazón de la gente. Yo tengo en una de estas habitaciones el famoso "Guernica". Hay miles de "Guernica" desparramados por el mundo. A través del cuadro vamos aprendiendo qué significa España y por qué Picasso lo pintó. Al decir Guernica, pensamos más en el cuadro que en el pueblito bombardeado por la aviación de Franco el 26 de abril de 1937.

**También su obra, Alonso, parece ir en camino de convertirse en mito. Cada vez que usted pinta da la impresión de estar escribiendo una novela.**

Antes, yo trabajaba muy espontáneamente, tenía necesidad de ir saltando de una cosa a otra. Desde hace un par de años actúo de otra manera. Tomo un tema que se me impone, como el de las cuatro estaciones de Van Gogh: el pintor yace sobre el campo, a la orilla de un camino, y el tiempo transcurre alrededor de esa figura inmóvil, el paisaje se modifica: la nieve y las flores se suceden. Y una vez que el tema está dentro de mí, trato de demorarme en él, para ir depositando la multitud de sensaciones que me asaltan mientras pinto. Sé que el tiempo que yo permanezco trabajando en el cuadro es el que necesita el espectador para descubrir todo lo que yo puse en él. Sí, es verdad. Parece que al pintar estuviera escribiendo una novela.

**Cronología**  
**Roxana Olivieri**  
**Fernando Lorenzo**  
**Paola Melgarejo**

### 1929

–Carlos Alonso nace el 4 de febrero en Tunuyán, Mendoza. Su padre, Julián, era despachante de aduana; su madre, Josefina, ama de casa.

### 1930

–Primer golpe de Estado. Es derrocado el presidente Hipólito Yrigoyen. Asume el general José F. Uriburu. Se disuelve el Congreso Nacional.

*Yo soy nacido en el '29, justo un año antes del primer golpe de Estado, y he sentido la presión, la discontinuidad y la necesidad de hacer reflexiones –no sólo pictóricas sino a veces también militantes– sobre la temática del poder [...]. (Palabras de C. Alonso, en Murúa, Kuroki, y Reyna, Roberto, "La fiesta del pintor", Córdoba, Córdoba, 17 de abril de 1989.)*

### 1935

–Inicia sus estudios primarios. Asiste al Colegio San José, en Mendoza.

### 1944

–Abandona el colegio secundario en el segundo año.

–Con la ayuda y apoyo de su padre, ingresa en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Tiene como maestros a Ramón Gómez Cornet (pintura), Sergio Sergi (grabado), Víctor Delhez (grabado), Francisco Bernareggi (pintura) y Lorenzo Domínguez (escultura).

### 1945

–Se afilia a la juventud del Partido Comunista de Mendoza.

### 1946

–Se realizan elecciones presidenciales. El coronel Juan D. Perón asume la presidencia. El Ministerio de Educación es ocupado por el doctor Oscar Ivanissevich, quien sostiene una política cultural autoritaria: *Entre los peronistas/ no caben los fauvistas/ y menos los cubistas/ abstractos, surrealistas. / Peronista es un ser/ de sexo definido/ que admira la belleza/ con todos sus sentidos.* (Citado por Collazo, Alberto, Carlos Alonso, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, *Pintores argentinos del siglo XX.*)

### 1947

–Obtiene el Primer Premio en el II Salón Libre de Estudiantes de Bellas Artes de Mendoza con la obra *El niño tuerto.*

### 1948

–Instala un taller con Orlando Pardo y Ciro Bustos.

–Realiza junto con Basilio Celestino decorados para la obra *No hay futuro para Luana*, en el teatro Independencia de Mendoza. Pintan las paredes del teatro y emplean collage.

–Son sus amigos los poetas Armando Tejada Gómez, Víctor H. Cúneo, Hugo Acevedo, Fernando Lorenzo.

### 1949

–A los veinte años realiza su primera exposición en la Galería Giménez, de Mendoza.

–Obtiene el Segundo Premio de Pintura y el Segundo Premio de Grabado en el Salón de Mendoza.

–Abandona los estudios académicos debido a la situación conflictiva en la Academia de Bellas Artes con el arribo de José de España como autoridad. Profesores como Ramón Gómez Cornet y Lorenzo Domínguez parten rumbo a Tucumán.

–Muere su padre. Consigue empleo en la tienda "The Sportman"; el día anterior a comenzar a trabajar se escapa y se traslada en tren a Tucumán junto con Orlando Pardo.

### 1950

–Le otorgan, gracias al escultor Lorenzo Domínguez, una beca para realizar la clasificación cronológica de un material sobre pintura egipcia, lo que le permite mantenerse durante su estadía en Tucumán. Allí estudia pintura con Lino Enea Spilimbergo. Las clases se daban en el teatro Belgrano, cuyos palcos constituyan talleres individuales.

[...] la Universidad de Tucumán [...] era una especie de isla donde se respiraba otro clima. Allí, en contraposición con una línea de chatura cultural, se anunciaba un gran movimiento de renovación de las artes plásticas [...] Spilimbergo había anunciado la creación de una escuela muralista. Varios jóvenes [...] formamos un equipo de trabajo [...] [Lo fundamental que trasmítia Spilimbergo es] el ejercicio de la libertad del artista [...]. (Palabras de C. Alonso en Scuderi, María, "Hace unos días...", *Siete Días*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1982.)

–Forma parte del grupo en torno de la figura de Spilimbergo junto con Ramiro

Dávalos, Leonor Vassena, Miguel Dávila, Eduardo Audívert, Alfredo De Vicenzo, Carlos De la Motta. En la Universidad de Tucumán conoce a Lajos Szalay, quien enseña dibujo en el taller de escultura de Lorenzo Domínguez. Si bien Alonso nunca fue su discípulo, toma su concepción del dibujo como una expresión en sí misma. Conversan sobre métodos no tradicionales, con los que Alonso experimenta. Por ejemplo, trabajar sin luz, hacerlo en forma seriada, dibujar sintiendo el movimiento.

–Frecuenta las tertulias en los cafés "El celta" y "La cochera de Tucumán", adonde concurrían Spilimbergo, Domínguez y Szalay.

#### 1951

–Obtiene el Primer Premio Adquisición de Dibujo en el Salón del Norte de Tucumán; el Premio Estímulo del Salón del Norte de Santiago del Estero, y el Premio de Pintura San Rafael de Mendoza.

#### 1952

–Expone en la Galería Giménez, de Mendoza.

–En Buenos Aires conoce a Domingo Viau, quien se interesa por su obra.

#### 1953

–Realiza su primera exposición en Buenos Aires, en la Galería Viau; la figura es la temática preponderante. Tiene buena repercusión en la crítica: [...] *Tan buen dibujante como sobrio y acertado colorista, Alonso, siente con hondura los temas humildes y dramáticos, y los desarrolla plásticamente logrando armonías muy justas dentro de una línea figurativa de severa precisión [...]. ("Un joven pintor mendocino", La Nación, Buenos Aires, 1º de octubre, p. 2.) [...] Alonso penetra en la órbita del arte con los sentidos alerta. Es decir, en la plenitud de todas sus posibilidades [...]. ("Carlos Alonso", Saber Vivir, Buenos Aires, 1959, nº 106, p. 42.)*

–Conoce a Luis Seoane, Juan Carlos Castagnino, Juan Battle Planas y Carlos Torallardona.

–Antonio Viau le otorga una especie de beca-contrato que le permite realizar su primer viaje a Europa.

#### 1954

–Antes de partir se casa con la bailarina Ana María Doméstico.

–Viaja a Europa durante seis meses. Conoce Madrid, Barcelona y París. [...] *En Europa comienzo a acumular influencias. Incansable en recorrer museos y galerías de arte, en tratar de conocer representantes de las novísimas tendencias [...] Pinto un cuadro como Picasso, otro como Toulouse-Lautrec, absorbo innovaciones, analizo estilos [...] Es como un súbito enamoramiento de todos los pintores que me van emocionando y me golpean y me sacuden. La segunda exposición que realicé [en la Galería Viau] es el resultado de aquel viaje [...] Pero entonces se opera en mi interior una transformación dramática y violenta. Comprendo que debo lanzarme a la búsqueda de mi propia definición, de lo mío [...]. (Palabras de C. Alonso en De Kumec, Margot, "El espíritu del color", Clarín Revista, Buenos Aires, nº 8.798, 19 de julio, pp. 24-27.)*

–Su esposa muere ahogada en Copacabana muy poco tiempo antes del regreso de Alonso a Buenos Aires.

–Expone en la Galería Viau de Buenos Aires y en la Galería Miravet de Córdoba.

#### 1955

–Exhibe en la Galería Antígona de Buenos Aires una serie de dibujos a pluma sobre la tortura.

–También expone en Witcomb de Buenos Aires y en la Galería Trapalanda de Río Cuarto, Córdoba.

–Se casa con Ivonne Fauvety.

–El presidente Perón es derrocado por un golpe de Estado. El general Eduardo Lonardi asume la presidencia.

#### 1956

–Exhibe en la sala V de la Galería Van Riel, cuyo catálogo incluye un pregón

de Rafael Alberti, y en la Sociedad Hebraica de Buenos Aires.

–Participa en la *Exposición Flotante de Cincuenta Pintores Argentinos*, que se realiza a bordo del Barco "Yapeyú".

–Nace su hija Paloma.

#### 1957

–Gana el Primer Premio del concurso para ilustrar la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, que edita Emecé; la primera parte había sido ilustrada por Salvador Dalí.

#### 1958

–Se exhiben en la Galería Pizarro los dibujos y litografías de *Don Quijote*.

[...] *Su técnica de dibujante de excepcionales recursos y una penetración conmovida en el espíritu del inmortal relato, le han permitido afrontar, sin el menor desmedro, el recuerdo de los grandes artistas que abordaron, anteriormente, el grave problema de comentar visualmente la vida y las hazañas del Ingenioso Hidalgo. (Córdoba Iturburu, Cayetano "Don Quijote" de Carlos Alonso", El Hogar, Buenos Aires, año LV, nº 2.556, 28 de noviembre, p. 35.)*

–Expone en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires.

–Participa en la *Exposición de la Pintura Argentina Contemporánea*, que se realiza en la Universidad de San Andrés de La Paz, Bolivia.

#### 1959

–Vence la Revolución Cubana. Fulgencio Batista escapa. Fidel Castro entra en La Habana y asume como primer ministro.

–Se instala por un tiempo en Río Hondo, Santiago del Estero, junto con Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Lea Lublin.

–Participa en el Festival de la Pintura que se realiza en el Palace Hotel de Río Hondo.

–Ilustra el *Martín Fierro*, de José Hernández.

–Obtiene el Premio Chantal en el Salón Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires.

#### 1960

–Participa en la II Bienal de México; en la *Muestra de Arte Contemporáneo Argentino* del Centro Interamericano de la Fundación Carnegie de New York; en *150 Años de Pintura Argentina*, del Museo Nacional de Bellas Artes, y en la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno Argentino*, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

#### 1961

–Viaja por segunda vez a Europa. Visita París, España y Londres. Es allí donde conoce un nuevo material, el acrílico.

–Nace su hija Mercedes.

#### 1962

–Expone en las galerías Rioboo y Kalá de Buenos Aires.

–Participa en la Exposición Internacional de Saigón.

–Le otorgan el Segundo Premio de Dibujo del Salón Nacional de Córdoba.

#### 1963

–Asume la presidencia el doctor Arturo Illia (12 de octubre).

–Se inaugura el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest.

–Realiza en la Galería Rioboo la exposición *Blanco y Negro*. Presenta versiones de la obra *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, y crea obras sobre los miedos y recuerdos infantiles. Emplea el collage.

*La pintura de Alonso nos intranquiliza [...] A partir de un juego permanente de contrastes, los perfiles más nítidos se van arrancando de una serie de masas sombrías y la tensión dramática se plantea [...] [los personajes] surgen embadurnados, como sometidos; en los ademanes en que se alzan,*

*sus perfiles se recortan definiéndose y humanizándose. Por eso, cuando los hombres de Alonso se ponen de pie, cuando apenas pugnan por ponerse de pie o sólo insinúan ese movimiento, alcanzan su mayor dimensión humana [...].* (Viñas, David, en catálogo "Blanco y Negro", Galería Rioboo, Buenos Aires, 1960.)

–Expone en la Galería Nice de Buenos Aires y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

–Participa en Arte de América y España, que comienza en Madrid e itineró por España y distintos países europeos, y en las exposiciones *Troisième Biennale de Paris* y *L'Art Argentin Actuel*, que se realizan en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París.

#### 1964

–Intervención de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam.

–Muere Lino Enea Spilimbergo (16 de marzo).

–Expone en el Instituto Panameño de Arte y en la Galería Latina de Estocolmo.

–Participa en la muestra *Tres Pintores y un Poeta*, en la Galería Lascaux de Buenos Aires, en donde se presenta un poema de Armando Tejada Gómez.

#### 1965

–Santo Domingo es invadido por los Estados Unidos.

–Viaja a Cuba. Es jurado, con Antonio Seguí y el crítico español José M. Moreno Galván, del Certamen de Grabado y Dibujo de La Habana.

–Obtiene la Primera Mención de Dibujo del Premio Braque y viaja a París, becado por seis meses.

–Presenta tapices y collages en la Galería El Sol, en Buenos Aires.

–Presenta *Hay que comer* en la Galería Lirolay de Buenos Aires. Incorpora a la obra objetos reales.

–Expone, en la misma galería, obras sobre *El matadero*, de Esteban Echeverría.

–Realiza *Homenaje a Rembrandt* en la Galería Nice de Buenos Aires. Dibujos y pasteles sobre el autorretrato de Rembrandt.

–Se instala en General Villegas, donde trabaja sobre el paisaje para ilustrar *La guerra al malón*, del comandante Prado.

–Realiza una serie de esculturas con restos de máquinas agrícolas que juntaba en un desarmadero de General Villegas.

–Expone en la Galería Rioboo de Buenos Aires.

#### 1966

–Golpe de Estado (28 de junio). El teniente general Onganía asume el gobierno. El 29 de julio se intervienen las universidades nacionales. En la Universidad de Buenos Aires la policía ataca a profesores y estudiantes, hecho conocido como "La noche de los bastones largos".

–Expone en la Galería Lirolay de Buenos Aires (dibujos); en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, en Santa Fe (originales de *La guerra al malón*); en la Galería Foussats de Nueva York.

–Participa en el *Salón Homenaje al Vietnam*, que se realiza en Buenos Aires en la Galería Van Riel, en el que interviene una gran cantidad de artistas de diversas tendencias. Declaran: [...] *Éste es nuestro homenaje al Vietnam y a Santo Domingo, a los campesinos, a los guerrilleros y a todos los pueblos que luchan contra quienes los oprimen en nombre de la civilización occidental [...].* ("Salón Homenaje al Vietnam", *La Rosa Blindada*, Buenos Aires, año II, Nº 9, septiembre de 1966.)

–Se publica *El matadero*, de Esteban Echeverría, en una edición ilustrada por Alonso. Allí aparece el tema de la res colgada, que ya había tenido alguna presencia en las ilustraciones del *Martín Fierro*.

**1967**

–Es asesinado Ernesto Che Guevara en Bolivia.

–Primera Plana proclama la muerte de la pintura. Frente a esto Alonso reflexiona: *La no vigencia de la tela, del pincel, del color, me desespera. Intento por todos los medios encontrarles una nueva forma de actualidad. No desdeño en absoluto las modernas búsquedas plásticas, la integración de objetos [...] pero en mí la pintura de caballete sin elementos ajenos a ella es una auténtica vocación.* (Palabras de C. Alonso en Valenzuela, Luisa, "Alonso y los juegos con el tiempo", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1967.) En la muestra de Art Gallery International presenta *Variantes para un retrato de Lino E. Spilimbergo*, dibujos sobre Los suicidas y la oreja de Van Gogh, Desnudos y cotines y Monumentos. En los retratos de Spilimbergo trabaja sobre una superficie de papel o tela pegada, dando mayor densidad a la materia. [...] Cuando pinté a Spilimbergo, puse énfasis en sus vendas. Durante los últimos años de la vida de Don Lino, le salió una eczema en los pies y en las manos. Tuvo que andar con vendas. Y las vendas lo convertían en un especie de fantasma [...]. (Palabras de C. Alonso en Martínez, Tomás Eloy, "Carlos Alonso. La soledad del artista", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1974, p. 4.) [...] A tres años de la muerte de Spilimbergo y ante la crisis generalizada por el cuestionamiento de la pintura y su finalidad, surgen en mí las imágenes del viejo maestro y trato de reivindicar en ellas el oficio cuestionado [...]. (Palabras de C. Alonso en Casanegras, Mercedes, *100 obras maestras. 100 pintores argentinos. 1810-1994*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1994.) La exposición provoca críticas encontradas en el periódico *Propósitos* de Buenos Aires, dirigido por Leónidas Barletta.

–Expone en el Museo de Bellas Artes de General Villegas los originales de las ilustraciones para *La guerra al malón*, del comandante Manuel Prado.

–Desarrolla la serie *El juguete rabioso*, en donde centra el interés en el movimiento.

–El Centro Industrial Techint le propone realizar una carpeta sobre el acero. Se traslada a Campana y frecuenta la fábrica, donde realiza un relevamiento fotográfico, dibujos y grabaciones de los ruidos. Luego trabaja en el taller. Su interés estaba centrado en la luz. Hace monocopias y emplea plantillas para recrear la maquinaria.

**1968**

–Se producen el Mayo francés y la Primavera de Praga. Se realiza *Tucumán Arde en la Confederación General del Trabajo* de Rosario y de Buenos Aires. Fernando Solanas y Octavio Getino filman *La hora de los hornos*, donde se incluyen obras de la exposición *Blanco y Negro* de 1963.

–Viaja a Florencia (seis meses) para trabajar en las ilustraciones de *La Divina comedia*, de Dante Alighieri. La traducción está a cargo de Ángel Battistessa. El libro con el texto nunca se llega a publicar. *Mi aspiración fue hacerlo algo más contemporáneo [...] Así surge un libro que estará lleno de fotografías, de collages, de un lenguaje gráfico más moderno. Trabajé con libertad [...] No me siento un ilustrador sino alguien que hace algo a partir de una obra clásica y fundamental para la cultura y que trata de remozarla, de encontrarle puntos de coincidencia con nuestra época [...]. [Contextualiza el infierno al colocarlo en Vietnam, en Santo Domingo, en las villas miseria, mostrando niños desnutridos, la tortura] [...] Ahí hay más con mi carácter, con mi pintura y con lo que a mí me interesa del arte. Entonces hice una cantidad enorme de ilustraciones [...] Cuando llegué al Cielo me encontré con un mundo absolutamente distinto [...] Desconocido [...]. (Palabras de C. Alonso en Cinquagrana, Andrés, "Algo más que infierno", *ARTiempo*, Buenos Aires, año 1, nº 3, diciembre de 1968.) Ernesto Sabato opina sobre este trabajo de Alonso: [...] un artista de la talla de Alonso [...] no hace ilustraciones sino interpretaciones, obras de valor plástico propio. Y no digo autónomas porque de una manera u otra deben guardar relación con la obra literaria. Pero es una relación a la vez entrañable y de vuelo*

personal [...]. (Palabras de Ernesto Sabato en "Un libro con Sabato", *Clarín*, Buenos Aires, 1º de noviembre de 1979, p. 5.)

–Integra la comisión directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), desarrollando sus preocupaciones artísticas y militantes.

–Organiza, junto a Ricardo Carpani, Juan C. Castagnino y Julio Martínez Howard, la muestra *El Che Vive*, en la SAAP. La figura del Che Guevara y el contorno de figuras que avanzan se repiten en un friso continuo de telas que cubre la sala. La muestra llega a inaugurarse pero luego es clausurada. La exposición es enviada a La Habana, Cuba.

–Presenta tapices en la Galería del Sol.

**1969**

–Exhibe los dibujos para *La Divina comedia* en Art Gallery International. La exposición está organizada como un laberinto por el que se transita por el purgatorio, el infierno y se llega al cielo, un espacio sin imágenes, sólo con música y la figura de Dante volando.

–Realiza el bronce *La Divina comedia*; la fundición la hace con Antonio Pujía.

–Realiza junto a Alberto Alonso, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Mario Erlich, Julio Martínez Howard, Hugo Pereira, Alfredo Plank, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano y Franco Venturi el mural *Hambre, basta*, que se expone en la SAAP. [...] en el espacio de la SAAP se armaron dos paneles de telas e hicimos un sorteo para dos equipos y pintamos simultáneamente [...] sumando en el mismo cuadro participaciones de los distintos autores [...] era el panel de participación múltiple [...]. (Entrevista a Carlos Alonso, 3 de marzo de 1997.)

–Participa en la exposición *Villa Quinteros también es América*, realizada en la SAAP. La muestra se refiere a la cruenta represión policial que se produce el 9 de abril en ese pueblo tucumano. Se desata cuando los habitantes de Villa Quinteros intentan interrumpir la ruta, por donde debía pasar el gobernador tucumano,

para protestar por el cierre definitivo del ingenio azucarero.

–Interviene en *Malvenido Rockefeller*, exposición que se realiza en la SAAP en respuesta a la visita de Nelson Rockefeller, que provoca graves disturbios. [...] era la percepción, como artistas, de una serie de hechos, ligados al colonialismo [...]. (Palabras de C. Alonso en Taffetani, Oscar, "La memoria como apuesta", *La Razón*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1985, pp. 6-7.)

–Inicia la serie *Lección de anatomía*. Parte de la obra de Rembrandt *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* para trabajar sobre la muerte del Che Guevara. Para realizar estas obras se documenta y estudia los personajes reales que intervienen en la muerte del Che. En muchas de ellas utiliza el collage.

–Diseña la tapa del disco de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer *Balada para un loco*.

–Interviene en *Panorama de la Pintura Argentina 2*, que organiza la Fundación Lorenzutti. Debe retirar las obras sobre la *Lección de anatomía* debido a la censura ejercida por la Subsecretaría de Cultura de la Nación. Como consecuencia de la medida, diez artistas participantes retiran las suyas.

–Realiza la obra paradigmática *La censura*.

#### 1970

–Muestra la serie *Lección de anatomía* en la Expo-Show-Buenos Aires.

–Participa en *Pintura Argentina-Promoción Internacional*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y en *Latin American Paintings and Drawings from the Collection of John and Barbara Duncan*, en el Center for Inter-American Relations of New York.

#### 1971

–Presenta en la Galería Esmeralda de Buenos Aires los dibujos de la serie *Lección de anatomía*.

–Viaja a Italia. Expone los dibujos para *La Divina comedia* en la Galería Giulia, de Roma, y en Eidos, de Milán. Mario de Micheli escribe: [...] *El lenguaje de Alonso puede parecer de un exorbitante eclecticismo [...] Pero su sello no falta jamás, su signo está siempre activo para dar coherencia y cohesión y hacer la imagen rápida y tajante [...] eficaz a su significado [...] la obra de Alonso con su energía, con su rechazo de toda neutralidad estética, con su tempestiva secuencia, nos ofrece la medida de este artista argentino, que reconocemos metido en la misma materia de nuestras preocupaciones.* (De Micheli, Mario, "Carlos Alonso", catálogo de Eidos Galleria d'Arte, Milán, 1971.)

–Adhiere al Nuevo Realismo italiano.

–Se relaciona con los críticos Mario de Micheli, Dulio Morosini, Dario Micacchi, Antonio del Guercio y con los artistas Angelo Titonel, Lorenzo Tornabuoni, Hugo Attardi, entre otros. [...] *El Nuevo Realismo es un arte politizado. Su enunciado franco, directo, apela en ocasiones a un simultaneísmo en el que se mezclan diferentes tiempos y situaciones alrededor de una idea, de una carga intencionada [...].* (Palabras de C. Alonso en Monzón, Hugo, "Carlos Alonso adhirió en Italia al movimiento del Nuevo Realismo", *La Opinión*, Buenos Aires, 13 de julio de 1972, p. 21.) [...] *El punto de partida y la preocupación central que tenemos en común es la reconstrucción de la imagen en la pintura [...] todos coincidentes en que debíamos partir de una neta toma de conciencia de la realidad objetiva [...].* (Palabras de C. Alonso en "Carlos Alonso", *Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, agosto de 1979, pp. 26-27.)

–Comienza la serie *Espacio Vital*.

–Conoce a Teresa Echeverría, su actual mujer y madre de su hijo Pablo.

#### 1972

–Viaja nuevamente a Italia. Allí realiza una muestra individual en la Galería Giulia de Roma y en las galerías Serra y Galatea, de Buenos Aires.

–Participa junto a Antonio Berni, Hugo Demarco, Julio Le Parc, Rómulo Macció, Mario Pucciarelli en la exposición *Grafica d'OGGI*, dentro de la XXXVI Bienal de Venecia.

–Comienza la serie de obras sobre el tema de la carne. [...] propone un retrato de la oligarquía argentina, ganadera y mercantil, un análisis de cómo se comporta, qué cara tiene ese poder [...]. ("Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta", *La Opinión*, Buenos Aires, 26 de enero de 1974, p. 19).

#### 1973

–Se convoca a elecciones generales. Gana el doctor Héctor J. Cámpora, del Frente Justicialista de Liberación. El 20 de junio regresa Juan D. Perón. Se produce la masacre de Ezeiza. Renuncia de Cámpora. Gobierno provisional de Raúl Lastiri. La fórmula Perón-María E. Martínez de Perón gana las elecciones presidenciales.

–Expone en la Galería Giulia, de Roma; en Eidos, de Milán, y en Bedfort Gallery, de Londres.

–Trabaja en el taller de Antonio Seguí en Arcueil, en los suburbios de París.

#### 1974

–Presenta en Art Gallery International, *Pinturas 1964-1974*, obras sobre Vincent van Gogh.

–Participa en exposiciones colectivas en Florencia, Roma, Bolonia.

–Realiza *El sillón azul*.

#### 1975

–Expone en Eidos Galleria d'Arte, de Milán, y en la Galería Goethe, de Bolzano, Italia.

–Comparte su taller de Roma con Antonio Berni.

#### 1976

–El 24 de marzo se produce un golpe de Estado. El teniente general Jorge R. Videla es designado presidente por la junta militar. Se inicia el "proceso de

reorganización nacional". Se instala el terrorismo de Estado: asesinatos, secuestros, torturas y desaparición forzada de personas.

–Expone *El ganado y lo perdido* en Art Gallery International, muestra premonitoria de los hechos que ocurrirán durante la dictadura. [...] En esa muestra recogía una serie de síntomas de la violencia que estábamos viviendo [...]. Por un lado estampas de una familia campesina [...] en la que empezaban a faltar personajes, con figuras en blanco y señales de desmembramiento. Y por otro, el ganado, una descripción de la ganadería y su presencia permanente en ciertos comportamientos de la sociedad argentina [...]. (Palabras de C. Alonso en Taffetani, Oscar, "La memoria como apuesta", *La Razón*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1985, p. 7.) [En *El ganado*...] he tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos [...] donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio [...]. (Palabras de C. Alonso en Zito Lema, Vicente, "Defensa de la Identidad", *Clarín*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1975, p. 3.) En el marco de la muestra se producen una amenaza de bomba y el desalojo de la galería.

–Realiza la instalación *Manos anónimas*, conjunto de figuras y reses de tamaño natural hechas en papel maché y pintadas con acrílico. No se llegó a exponer (hoy destruida).

–Nace su hijo Pablo.

–Se exilia con su hijo y su esposa en Roma. [...] A pesar de que uno salva la vida queda, digamos, sin patria, sin elemento, sin sus fuentes. Yo recuerdo que quedé tan desconectado de la realidad, que empecé a pintar en ese momento cosas de museos, a revisar la historia a través de los pintores

porque me quedé sin raíz [...]. (Palabras de C. Alonso en Farina, Fernando, "Carlos Alonso", *Espacio del Arte*, Rosario, año 1, nº 2, 1993.)

#### 1977

–En julio, desaparece su hija Paloma.

–Expone *Visita guiada* en Imagen Galería de Arte, en Buenos Aires. Cita de obras famosas de la historia del arte, como *La Victoria*, de Miguel Ángel, o *Inocencio X*, de Diego Velázquez, entre otras. [...] será (espero) una forma de revitalizar mi propio lenguaje y una exploración en las obras maestras del pasado en busca de claves que tengan sentido para un tiempo futuro [...]. (Alonso, Carlos y Serebrinsky, Alberto, Carta, 15 de enero de 1977, catálogo *Visita guiada*.)

–Expone en la Galería Giulia, de Roma, y en la Galería del Buen Ayre, de Buenos Aires.

–Participa en la V Exposición de la Décima Cuadrienal Nacional de Arte, en Roma; en Arte Fiera 77, en Bolonia, y en *Realismos en la Argentina*, en la Fundación Crédito Rural Argentino de Buenos Aires.

–Realiza la obra *El palco*, donde [...] verdugos y víctimas aparecen juntos [...] Sobre el alineamiento "respetable" de los responsables [...] ya no cuelgan las carnes "carneadas", sino los cuerpos destrozados de [...] las víctimas precisamente de la represión, de la ferocidad de un poder sin ley [...]. (De Michelini, Mario, "I responsabili sul palco", catálogo Galería Giulia, Roma, 1977.)

#### 1978

–Expone *El mundo de Kafka* en la Galería Contemporánea de Buenos Aires.

#### 1979

–Va a vivir con su familia a Madrid. [...] El cambio de Roma a España es un poco impulsado por amigos muy entrañables que yo tenía en Madrid como Luis Politti, Oscar Mara [...], fue un poco la búsqueda del regreso [...]. (Entrevista a C. Alonso, 3 de marzo de 1997.)

–Presenta en la Galería Juana Mordo, de Madrid, y en la Galería Palatina, de Buenos Aires, pinturas realizadas entre 1976 y 1979, entre las que rescata *El viejo pintor* y *La mesa de Courbet*. Reflexiones sobre la pintura. [...] lo que más me importa en Renoir era su actitud humana, esa tozudez de seguir [...] la firmeza inapelable de la vocación [...]. (Palabras de C. Alonso en "Carlos Alonso", *Actualidad en el Arte*, Buenos Aires, agosto de 1979, pp. 28-29.)

–Participa en la exposición *El Taller de Spilimbergo*, en el Museo Sívori de Buenos Aires, junto con artistas que trabajaron o se formaron en el Instituto Superior de Artes de Tucumán.

–Interviene en las muestras *Retratos*, del Museo de Arte Moderno, y *Arte Argentino Contemporáneo*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

#### 1980

–Expone en el Centro Cultural Siringa, de Bahía Blanca, y en la Galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella, de Córdoba.

–Participa en Arte Argentino Contemporáneo, en el marco de la XIII International Art Exhibition de Japón.

–Expone junto a Antonio Pujía y Carlos Cañas en el Museo Municipal de Artes Visuales de Quilmes.

#### 1981

–Regresa a la Argentina. Se instala en Buenos Aires. [...] Empecé a hacer paisajes, tenía tan desconectada mi relación con las personas, sentía verdaderamente que se me había quebrado el mundo de relación con la imagen [...]. (Palabras de C. Alonso en Farina, Fernando, "Carlos Alonso", *Espacio del Arte*, Rosario, año 1, nº 2, pp. 22-25, 1993.)

–Expone en la Galería Arte Solla de Mar del Plata; la Galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella, de Córdoba, y la Galería Krass, de Rosario.

### 1982

- Se instala en Unquillo, Córdoba. Pinta paisajes.
- Expone en la Galería Austral, de La Plata, once tintas sobre la *Medea* de Eurípides, serie de dibujos para el programa de la versión interpretada por la actriz Inda Ledesma.
- Realiza el mural *El río* para el Hotel Panamericano de Corrientes, obra encargada originariamente a Antonio Berni. Realiza estudios del paisaje.
- Obtiene el Premio Konex de Platino en Dibujo.

### 1983

- El 30 de octubre se realizan elecciones presidenciales. Gana el doctor Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical. Asume la presidencia el 10 de diciembre. El día 15 de ese mes firma el decreto 187/83, por el cual se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.
- Presenta tres series en la Galería Palatina de Buenos Aires: *Vida de pintor*, *Unquillo* y *Manos anónimas*.
- Expone grabados de 1953 a 1983 en la Fundación San Telmo de Buenos Aires.
- Hace el cartel y la ambientación plástica para la obra teatral *Vincent y los cuervos*, de Pacho O'Donnell.

### 1984

- Presenta en la Galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella, de Córdoba, la serie de las *Tertulias*, obras que recuerdan los encuentros con Berni, Spilimbergo, Castagnino y Lea Lublin en Río Hondo durante la década del 50.
- Obtiene el Premio Orozco-Rivera-Siqueiros en la I Bienal de La Habana. Presenta la obra *Manos anónimas*.
- Participa en la muestra *Realismo Tres Vertientes*, en el Museo de América de Madrid y en la Maison de l'Amérique Latine de París.

### 1985

- El 22 de abril se inicia el juicio oral y público contra los jefes de las tres primeras juntas militares.
- Presenta grabados y dibujos en la Casa de Las Américas de La Habana.
- Expone en la Galería Solla de Mar del Plata.
- Interviene en la exposición *Retratos y Autorretratos*, en la Galería Wildenstein de Buenos Aires.

### 1986

- Es invitado de honor de la VI Bienal 100 Años de Humor e Historieta Argentina, en el Museo Dr. Genaro Pérez, de Córdoba.
- Expone en Palatina, donde también se presenta el libro sobre su vida y obra escrito por Ernesto Sabato, David Viñas y Domingo Biffarella, entre otros.

### 1987

- Exhibe su obra como ilustrador en el Centro Cultural de Buenos Aires.
- Expone en Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella, de Córdoba; en los museos Timoteo Navarro, de Tucumán, y Juan B. Castagnino, de Rosario.
- Interviene en *Arte Argentina dalla Indipendenza ad Oggi 1810-1987*, en Roma.
- Es invitado de honor en el Salón de Dibujo y Grabado, en Buenos Aires.

### 1988

- Presenta retratos 1972-1988 en la Sociedad Distribuidores de Diarios y Revistas de la República Argentina.
- Expone *Retrotestimonios* en la Galería Giacomo Lo Bue, de Córdoba.
- Participa en la Muestra Inaugural del Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba.
- Elecciones presidenciales. El doctor Carlos Menem, del Partido Justicialista, asume la presidencia.

–Expone en Palatina, de Buenos Aires, y en la Galería Natalia Zacarías, de México.

–Presenta los murales *La verdad desnuda* para el Tribunal Superior de Justicia de Córdoba. Son nueve telas en donde se representan variaciones sobre un desnudo de mujer rodeado de ancianos. Nunca fue instalado.

–Participa en la exposición *Cinque Incisori Argentini*, en el Centro Internazionale della Grafica de Venecia.

### 1990

–Expone en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires *El pintor caminante*. Son obras que nos introducen en el mundo de Vincent van Gogh. Incluye trabajos de 1970 a 1974 y del mismo año de la exposición. [Van Gogh es] *Un amigo ejemplar [...] Ejemplar por su furibunda vocación. Vincent fue un trabajador [...] [El primer cuadro que Alonso hace sobre Van Gogh es un collage]. Estaba trabajando sobre las piernas vendadas de un cuadro de mi querido maestro Spilimbergo [...] Mientras pegaba esa venda se produjo una asociación con la venda de la cabeza de Van Gogh, luego de cortarse la oreja. Esa venda fue como un puente entre nuestro Spilimbergo y Vincent [...].* (Palabras de C. Alonso en "El pintor que más conoce a Van Gogh", *Para Ti*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1990.) [Alonso opina que] *Cuando la pintura empieza a ser complaciente con el poder y con hábitos malsanos que intentan extirpar la naturaleza subversiva del arte, un tipo como Van Gogh es capaz de sacudir el conformismo y reinaugurar la libertad, por su modo heroico de asumir la pintura; como una forma de pasión.* (Palabras de C. Alonso en Ángel, Raquel, "Una viga en el ojo del poder", *Nuevo Sur*, Buenos Aires, 27 de julio de 1990, p. 24.)

–Participa como representante de la Argentina en el Pabellón Instituto Italo Latinoamericano en la XLIX Bienal de Venecia.

### 1991

- Expone Retratos desde 1970 hasta 1991 en el Centro Municipal de Exposiciones de Córdoba.
- Participa en las muestras *Homenaje a Rembrandt*, en la Sala Forum del Patio Bullrich de Buenos Aires, y en *120 Años de Pintura en Córdoba*, en el Museo Caraffa de Córdoba.

### 1992

- Realiza paneles para la Feria del Libro de Buenos Aires: *Antología*, donde aparecen ampliadas las obras que ha ilustrado, un panel sobre la creación de Borges y otro sobre el Café de los Inmortales, que incluye a Juan Gelman, Ricardo Güiraldes, Ezequiel Martínez Estrada, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Haroldo Conti y Roberto Arlt.
- Participa en la exposición *El Grabado Social y Político en la Argentina del siglo XX*, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

### 1993

- Interviene en la muestra *Expresiones. Pintura Argentina Contemporánea I*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

### 1994

- Realiza el mural *Con los pies en la tierra* para los lunetos de la cúpula de Galerías Pacífico.
- Expone una muestra retrospectiva en el Museo Nacional de Colombia.
- Participa en el Premio Trabucco y en *100 Obras Maestras. 100 Pintores Argentinos 1810-1994*, ambas en el Museo Nacional de Bellas Artes.

### 1995

- Exhibe en la Galería Palatina de Buenos Aires.

### 1996

- Presenta en Palatina dibujos y pasteles de 1966 a 1996.
- Participa de la exposición *Variantes de la Figuración en la Argentina*, que se presenta en el Museo José Luis Cuevas de México y en la Fundación

Banco Patricios de Buenos Aires; en la I Muestra de Artes Visuales DAIA, con subasta, en la casa de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires; en la Muestra de la Abuelas de Plaza de Mayo y en el *Homenaje a Miguel Briante*, en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires; en el Panorama del Grabado Argentino Contemporáneo y en el Panorama del Dibujo Argentino Contemporáneo, en el Centro Cultural Borges, en Buenos Aires.

### 1998

-Participa en Arte Ba 1998 con RO Galería de Arte; expone la serie *Las muñecas de Redon*. [Esta serie tiene que ver con lo lúdico en el arte] [...] Si los niños tienen sus propias muñecas y juegan con ellas, por qué los pintores no podemos tener las nuestras (explicaciones de C. Alonso al público en el stand de Arte Ba, mayo de 1998).

### 1999

-Expone en la Galería Principium *Obras de colección 1999*.

-Participa de Arte Ba 1999 con RO Galería de Arte; expone *Pinturas recientes*, serie de desnudos femeninos que se alternan con imágenes de *El viejo pintor*; por ejemplo, *Cataratas I, II y III*, donde la figura de Renoir se reitera en cada una de las obras.

### 2000

-Participa en Arte Ba 2000, nuevamente con RO Galería de Arte; expone la serie *Casa tomada*, basada en las cartas que Van Gogh le escribe a su hermano Theo. [Esta serie ...] nace de una carta de Van Gogh al hermano, que yo leí. Él tenía confianza en que ese cuadro iba a permanecer. Tanto se enamora que hace varias versiones [...] y al final de la carta dice: "Estuve tentado de ponerle un niñito en una cuna y una mujer desnuda en la cama", pero después descarta la idea. A mí me pareció que era un mensaje, entonces me dije: voy a poner la cunita y la mujer desnuda en la cama. (Palabras de C. Alonso en Revista Estímulo, "Nuestro último refugio es la cultura", entrevista de Rotenberg, Alberto, pp. 28-31, junio de 2000, Buenos Aires.)

-Expone, en la Galería Zurbarán, *Carlos Alonso en blanco y negro*.

### 2001

-En mayo expone *Mal de amores y otros males*, dibujos realizados entre 1970 y 1976, en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. [...] muchos de estos dibujos parecen testimonios, como si se tratara de la reconstrucción de la trágica década argentina del setenta. [...] no fueron hechos] como una reflexión del artista a posteriori [...] sino que lo iluminador de estos trabajos es que, en gran medida, anticiparon lo que venía, por eso no se puede pensar en algo testimonial [...] nunca se puede ser testigo de algo que no sucedió. Sin embargo, estas obras fueron, premonitoriamente, testigos del futuro. (Lebenglik, Fabián, "El Alonso de los años setenta, 'Las penas son de nosotros'", en el catálogo *Carlos Alonso, Mal de amores y otros males*, p. 7.)

-En junio, esta misma exposición se traslada al Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Urbano Poggi, de Rafaela, Santa Fe, y en agosto, al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de Córdoba.

-Expone en Arte Ba 2001, con RO Galería de Arte, la serie *Manos anónimas*. La mayor parte de estos cuadros fueron pintados entre 1984 y 1986; en su mayoría en pastel, muestran con maestría inigualable nuestro pasado histórico inmediato. Son obras únicas e irrepetibles que poseen, además de un valor plástico único e indiscutible, uno aún más sustancial: el testimonial. [...] pertenecen a una parte de la propia historia, a la cual uno no puede [...] renunciar, porque hay cosas [...] que afectan para siempre. Si uno pierde una hija [eso] te marca definitivamente. Más si la perdés en circunstancias tan aberrantes y tan crueles [...] Se rompen las formas más elementales de convivencia, y lógicamente eso te crea una duda sobre todo el comportamiento humano. Como decía Sartre, "cuando uno anuncia algo para uno, también lo anuncia para los demás". [...]

*Un genocidio no les pasa sólo a los judíos; [...] les pasa a todos [...] Aunque las personas no lo hayan vivido personalmente, también son víctimas de la misma残酷和暴力 asesina.* (Palabras de Carlos Alonso en *Revista Estímulo*, "Nuestro último refugio es la cultura", entrevista Rotenberg, Alberto; pp. 28-31, junio de 2000, Buenos Aires.)

#### 2002

–Expone en Arte Ba 2002, nuevamente con RO Galería de Arte, *Desnudos y paisajes*, grandes óleos y acrílicos entre los que se destacan la *Casa del pintor*, *El monte de enfrente* y *Paseando al perro*. Se presenta en el mismo stand un CD-ROM sobre su vida con fotos personales, textos sobre sus distintas etapas, una cronología y más de 500 obras, ordenadas por títulos y/o técnicas, además de sus series y libros ilustrados.

–En diciembre expone en Ro Galería de Arte 85 trabajos agrupados en 12 series: *Crónicas de un mal sueño I y II*, *De lo Sagra y de lo Profa*, *Serie del Hambre*, *Lo Cura*, *Mano a mano*, *Estudios para un retrato* (dedicada a Van Gogh), *Retratos I y II*, *Serie de los Autorretratos*, *Serie del Rapto e Inauguración*, que da el nombre a la muestra. *Elijo exponer dibujos y no óleos*, dice el maestro, porque *el dibujo tiene que ver con la intimidad de un artista. Estas obras son para mí trabajos íntimos, trabajos de alcoba, realizados entre la vigilia y el sueño...*

#### 2003

–En marzo presenta *Pasteles y Carbones* en RO Galería de Arte, y en julio, en este espacio, expone junto a Pat Andrea la muestra *Pat Alonso*, un homenaje a la pintura holandesa, donde algunas de sus obras están relacionadas con las de Rembrandt.

–En junio, en Arte Ba exhibe su mural *Inauguración*, una pintura-friso de 2 metros de alto y 6,30 metros de ancho, comenzada durante su exilio en Madrid, en 1978, y terminada en 1995, en Unquillo, Córdoba. En noviembre la expone en el Museo Nacional de Bellas Artes.

–Este año se presentan dos importantes libros que lo tienen como protagonista. Por un lado, *Carlos Alonso. (auto) biografía*, con la coordinación de Jacobo Fiterman. Y por otra parte, la Fundación Mundo Nuevo edita *Dante*, una selección de poemas de Dante Alighieri en idioma original, realizada por Mario Bani, con las ilustraciones hechas en Florencia, Italia, en 1968.

#### 2004

–En marzo expone en Arte Ba con RO Galería de Arte la serie *Carlos Alonso en el infierno*. La muestra se presenta en julio en el Centro Cultural Recoleta, con texto de Raúl Santana. Se trata de las obras originales para la ilustración de *La Divina comedia*, realizadas en 1968, y su serie *Carlos Alonso en el infierno*, de 2004. Una selección de esta exposición se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta durante octubre.

–En abril exhibe *Carlos Alonso. Hay que comer*, curada por Alberto Giudici, en la Universidad Nacional Tres de Febrero, con dibujos, grabados y pinturas en torno al tema de la carne.

–El Museo de Bellas Artes de General Villegas publica un catálogo con sus ilustraciones de 1965 para *La guerra al malón*, del comandante Prado.

–En diciembre recibe el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes y exhibe en el Salón de los Pasos Perdidos de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, en La Plata, la obra-mural presentada el año previo, *Inauguración*.

#### 2005

–Expone *Carlos Alonso, Retratos del exilio* en RO, Galería de Arte, dibujos realizados en Roma, Madrid y Buenos Aires, entre 1976 y 1981, sobre sus amigos argentinos exiliados.

–En septiembre presenta, en el Museo Genaro Pérez de Córdoba, *Carlos Alonso en el infierno*, una selección de la exposición exhibida el año anterior en el Centro Cultural Recoleta.

–Una sección de la exposición del año previo, *Hay que comer*, con curaduría de Alberto Giudici, se exhibe en el Institut Valencia d'Art Modern (IVAM) de España, como parte del programa organizado por Consuelo Císcar, directora del IVAM, para la VI edición de los *Diálogos Iberoamericanos*.

–La serie *Manos anónimas*, iniciada en 1981, es adquirida por la provincia de Córdoba, incorporándose a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. Se compone de 37 obras, en su mayoría dibujos en lápiz y pastel al óleo, realizadas entre 1981 y 1991. El nombre de la obra tiene su origen en la instalación de 1976, figuras humanas y reses en papel maché, nunca exhibida.

–Presenta *Fervores y devociones, Pinturas 1976-1996* en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes.

–Presenta la muestra *Don Quijote, 400 años*, en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, un conjunto de litografías y tinta china pertenecientes al Museo del dibujo y la ilustración.

#### 2006

–Se publica una nueva edición de *El matadero* (2006), de Esteban Echeverría, con las ilustraciones de Carlos Alonso realizadas en 1965 y en los años 70. El prólogo es de Alberto Giudici, y la edición, de Fundación Alon para las Artes.

–Participa, junto a Guillermo Roux, Remo Bianchedi y Jorge Demirjian, en la muestra *Nudos y desnudos*, en RO Galería de Arte.

#### 2007

–El libro *El matadero*, editado el año previo, se presenta junto a una exposición de dibujos con las obras que lo ilustran, en la Fundación Alon para las Artes.

–El Centro Cultural Borges presenta sus ilustraciones originales para el libro *La guerra al malón*, del comandante Prado, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de General Villegas.

–Se inaugura el Museo Superior de Bellas Artes, Evita-Palacio Ferreyra, con una sala destinada a mostrar exclusivamente su serie *Manos anónimas*, hasta entonces exhibida en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

–Se publica el libro *Carlos Alonso Ilustrador*, con la coordinación editorial de Alberto Giudici.

–En diciembre inaugura en el edificio Renoir de Puerto Madero una pintura mural de tres metros por dos, *Renoir en el invernadero*.

#### 2008

–La muestra *Carlos Alonso Ilustrador* se presenta en marzo en el Centro Cultural Recoleta, con sus dibujos para los libros *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Martín Fierro*, *La guerra al malón*, *El matadero* y *La Divina comedia*, entre otros. Además, se presenta el libro con el mismo nombre de la muestra, publicado el año previo. En junio la muestra inicia su itinerancia en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, después en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, y en diciembre, en el Museo del Diario La Capital, en Rosario.

#### 2009

–En noviembre se publica la reedición de *Bajo la lluvia ajena*, con poemas escritos en el exilio por Juan Gelman, que Alonso ilustra con doce grabados realizados también durante el exilio, en el mismo momento en que Gelman escribía estas obras.

–En abril exhibe pinturas en el Museo de Arte Tigre; en mayo *Carlos Alonso. Ilustrador de novelas y romances* se presenta en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, y también este mes, en el Centro Cultural Marcó del Pont, muestra *El matadero*, con sus ilustraciones para el texto de Esteban Echeverría.

–Exhibe *Hay que comer*, en el Museo Oscar Niemeyer de la ciudad de Curitiba, Estado de Paraná, Brasil.

#### 2010

–En junio presenta *El Dante de Carlos Alonso*, en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, en conmemoración del 100º Aniversario de la Asociación Cultural Dante Alighieri. Al mes siguiente, en Buenos Aires en la galería Hoy en el arte, inaugura una muestra con dibujos de técnicas mixtas.

–Se edita *Los Rivero*, la publicación de un manuscrito inédito de cuatro páginas de Jorge Luis Borges descubierto en la Universidad de Austin, Texas, por el escritor peruano Julio Ortega, para el que Alonso realiza dos retratos de los personajes, y uno del escritor. El libro se presenta en conjunto entre el Centro Editores y la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

#### 2012

–En abril se exhibe, en el Centro Cultural de la Cooperación, la exposición *Paloma Alonso*, sobre su hija, con fotografías inéditas de Paloma tomadas por el fotógrafo Anatole Saderman, el *Retrato de Paloma*, de Carlos Alonso, y otros de Ivonne Fauvety, con curaduría de Juan Pablo Pérez, Sabrina Díaz y Alberto Giudici. En paralelo se presenta la propuesta poética-teatral con la que Mercedes Alonso le rinde homenaje a su hermana

–En diciembre expone *Aniversario*, cincuenta obras históricas y recientes, en RO Galería de Arte, con motivo de los diez años de este espacio.

#### 2014

–En abril exhibe, en el Museo Franklin Rawson de San Juan, *Carlos Alonso y los círculos dantescos*, con ilustraciones para *La Divina comedia*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *El matadero*, entre otras, a partir de una selección realizada por Jacobo Fiterman. Además, se incluyen obras ensambladas en madera y cartapesta, nunca antes presentadas, inspiradas en el texto de Dante Alighieri, y seis obras escultóricas inéditas.

#### 2016

–Realiza la exposición *Carlos Alonso ilustrador*, en la Fundación OSDE de Córdoba, con ilustraciones para ocho piezas literarias, entre ellas *La Divina comedia* y *El matadero*.

#### 2017

–En diciembre se inaugura el nuevo edificio del Museo Municipal de Bellas Artes “Carlos Alonso”, en la localidad de General Villegas, que incluye en su colección sus ilustraciones para *La guerra al malón*, que se conservaban en la Municipalidad. Asiste a la inauguración.

#### 2018

–En agosto, la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat exhibe *Vida de pintor*, una muestra que reúne un centenar de pinturas y dibujos desde los años 70 hasta la actualidad, con obras destacadas dedicadas a varios artistas como Gustave Courbet, Van Gogh, Egon Schiele y Spilimbergo, y series como *Mal de amores*. La mitad de las obras nunca antes habían sido exhibidas.

#### 2019

–En abril, se presenta *Carlos Alonso. Pintura y memoria* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta cronología, realizada por Fernando Lorenzo y Roxana E. Olivieri, ha sido tomada de AA. VV., *Carlos Alonso (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO Ediciones, 2003, pp. 241-255. La información sobre la vida y la obra del artista desde 2003 hasta la actualidad fue elaborada por Paola Melgarejo, del equipo de investigación del Museo Nacional de Bellas Artes.

# Obras en exhibición

## PINTURA Y TRADICIÓN SERIE BLANCO Y NEGRO

*En este espejo hay que mirarse*, 1963

Tinta, carbón y papeles pegados sobre papel  
140 × 100 cm  
Colección del artista

*Debajo de la mesa*, 1963  
Tinta, carbón y papeles pegados sobre papel  
100 × 144 cm  
Colección del artista

*Vieja pelando una gallina*, 1964  
Tinta, carbón y papel sobre cartón, 100 × 150 cm  
Colección particular

*Mujer a punto de llorar*, 1963  
Técnica mixta sobre aglomerado, 100 × 145 cm  
Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba)

## SERIE HOMENAJE A LOS PINTORES

*El hospital*, 1974  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección del artista

*El sillón azul*, 1974  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección Fundación Alon

*Los cuervos azules*, 1970  
Acrílico sobre tela  
113 × 193 cm  
Colección Fundación Alon

*Los cuervos azules*, 1970  
Acrílico sobre tela  
123 × 170 cm  
Colección Fundación Alon

*La oreja*, 1972  
Acrílico sobre tela  
120 × 180 cm  
Colección Fundación Amalia Lacroze de Fortabat

*Mesa de Courbet 2*, 1978  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección particular

*Manzano*, 1987  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección particular

*Planta salvaje*, 1989  
Óleo sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección Ana María Cao

*La palmera*, 1982  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección particular

*Retrato de Spilimbergo*, 1967  
Acrílico sobre aglomerado,  
150 × 100 cm  
Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba)

*Retrato LES*, 1967  
Collage y acrílico sobre tela,  
200 × 200 cm  
Colección particular

*Retrato de LES*, 1967  
Acrílico sobre tela  
150 × 100 cm  
Colección particular

*L.E.S.*, 1967  
Acrílico y collage sobre tela,  
200 × 200 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*L.E.S.*, 1967  
Acrílico y técnica mixta sobre tela, 200 × 200 cm  
Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo E. Navarro" (Tucumán)

*Sin pan y sin trabajo*, 1966  
Acrílico sobre tela  
162 × 226 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*Sin pan y con trabajo*, 1968  
Acrílico sobre tela  
160 × 164 cm  
Colección particular

*Juguete rabioso*.  
*La muñeca*, 1967  
Acrílico sobre tela  
120 × 100 cm  
Colección particular

*Juguete rabioso*, 1967  
Acrílico y fotografía sobre tela, 140 × 100 cm  
Colección del artista

*La escalera*, 1967  
Acrílico y fotografía sobre tela, 142 × 100 cm  
Colección del artista

*Pequeña historia*, 1966  
Acrílico sobre tela  
130 × 165 cm  
Colección Pablo Alonso

*Pequeña historia N° 2*, 1966  
Acrílico sobre tela  
160 × 162 cm  
Colección particular

## REALIDAD Y MEMORIA

*Niños colgados*, 1964  
Óleo sobre madera  
200 × 200 cm  
Colección del artista

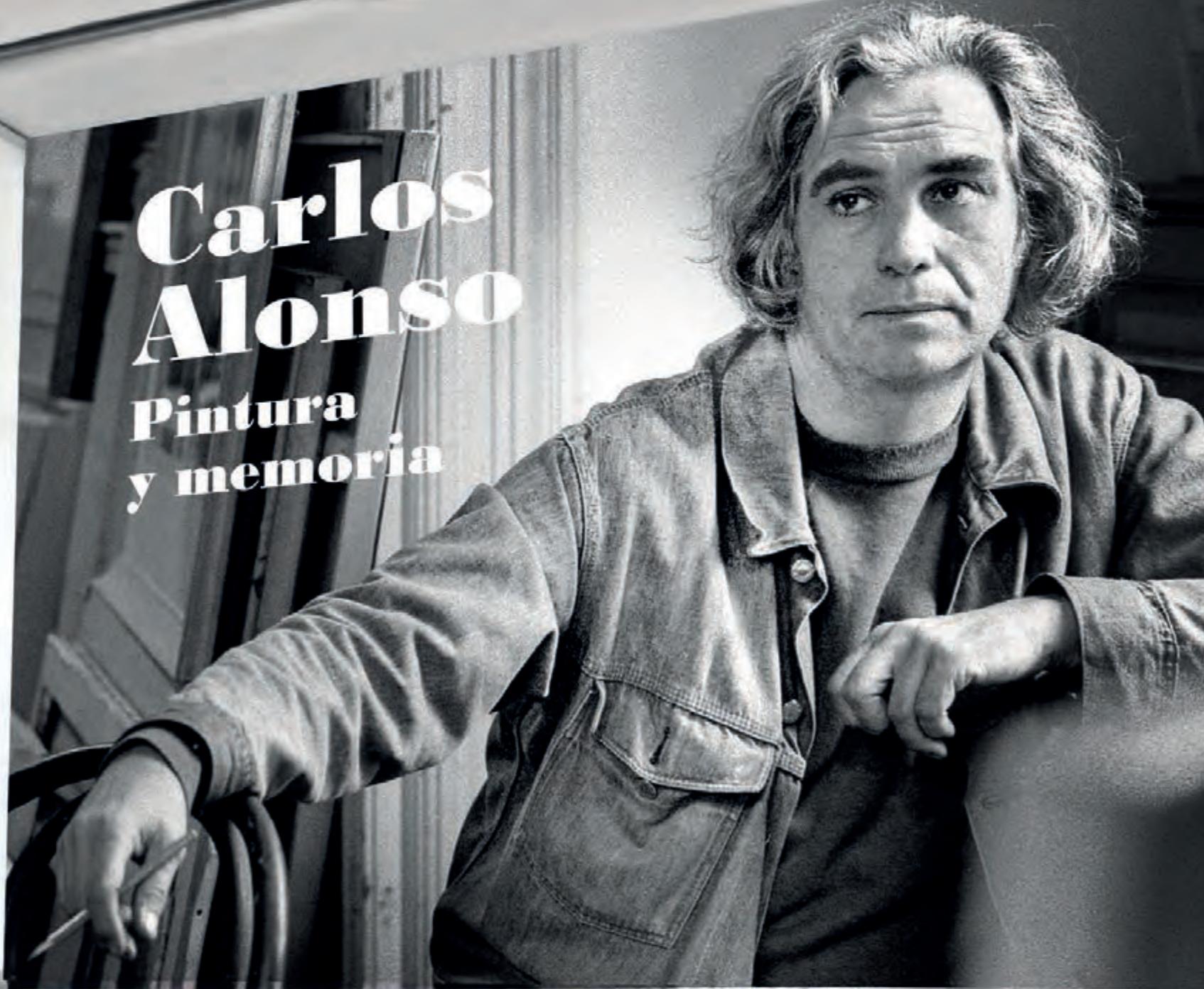
*Tres niños*, 1968  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección del artista

*Lección de anatomía*, 1979  
Acrílico y técnica mixta sobre tela y madera  
260 × 210 cm  
Colección particular

<i>Lección de anatomía</i> , 1970 Acrílico sobre tela 210 × 200 cm Colección del artista	<i>Manos anónimas XI</i> , 1984 Pastel al óleo sobre papel 70 × 100 cm Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba)	<i>Carne de primera N° 2</i> , 1977 Acrílico sobre tela 150 × 300 cm Colección particular
<i>Lección de anatomía N° 2</i> , 1970 Acrílico sobre tela 130 × 180 cm Colección del artista	<i>Manos anónimas</i> Instalación, 1976-2019 Cartapesta y materiales diversos, medidas variables Colección Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Carne congelada</i> , 1974 Acrílico sobre tela 150 × 150 cm Colección particular
<i>La censura</i> , 1969 Acrílico y collage sobre tela 200 × 200 cm Colección del artista	<i>Silencio P.</i> (tríptico) 1978	<i>Descarados</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> , 1975 Técnica mixta sobre papel 70 × 100 cm Colección del artista
<i>Mal de amores N° 1</i> , 1986 Acrílico sobre tela 200 × 300 cm Colección particular	Acrílico sobre tela 100 × 100 cm Colección del artista	<i>Gran tango</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> , 1975 Técnica mixta sobre papel 70 × 105 cm Colección del artista
<i>Mal de amores N° 2</i> , 1986 Acrílico sobre tela 200 × 300 cm Colección particular	<i>Silencio P.</i> (tríptico) 1978	<i>Carne de exportación</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> , 1973 Tinta sobre papel 70 × 100 cm Colección del artista
<b>SERIE MANOS ANÓNIMAS</b>		
<i>Manos anónimas X</i> , 1986 Pastel al óleo sobre papel 70 × 100 cm Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba)	Acrílico sobre tela 100 × 100 cm Colección del artista	<i>Tiro al blanco</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> Tinta sobre papel 70 × 100 cm Colección del artista
<b>SERIE DEDICADA A LA CARNE</b>		
<i>Manos anónimas VII</i> , 1986 Pastel al óleo sobre papel 70 × 100 cm Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba)	<i>El carnicero N° 1</i> , 1965 Tinta, carbón y papeles pegados sobre madera 150 × 100 cm Colección del artista	<i>Carnicero</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> , 1972 Tinta sobre papel 70 × 100 cm Colección del artista
<i>Amanecer argentino II</i> , 1989 Pastel al óleo sobre papel 70 × 100 cm Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba)	<i>El carnicero N° 2</i> , 1965 Tinta, carbón y papeles pegados sobre madera 150 × 100 cm Colección del artista	<i>Casi Dios</i> , serie <i>El ganado y lo perdido</i> , 1975 Técnica mixta sobre papel 66 × 103 cm Colección del artista
<i>Manos anónimas IV</i> , 1984 Pastel al óleo sobre papel 70 × 100 cm Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba)	<i>Carne fresca</i> , 1974 Acrílico sobre tela 150 × 150 cm Colección particular	
	<i>Carne de primera N° 1</i> , 1978 Acrílico sobre tela 150 × 150 cm Colección particular	

# Carlos Alonso

## Pintura y memoria



# Painting and Memory



Art takes in history, then serves it up to us in various ways: sometimes as background, other times, not even that: it returns it to us encrypted, in vague allusion. Or else, as with abstract art, it operates by subtraction: there, history is present precisely for having been nipped in the bud. At other times, it occupies center stage. A double movement is at work: while history is unfolding one way or another in the art, art history too is underway. This is what history does with art, and what art does with it.

We cannot think of the last half-century of Argentine history without the work of Carlos Alonso. It is a thread that tightens it, informs on it, questions it and emends it, though knowing all the while it is irreparable. Between allegory and raw realism, and wounded by the usual acts of violence, the artist's output discourses on themes, forms, and questions, while suspecting that the response will never change – and suspecting there is something horrific in that –.

In his visions, life appears veiled yet at the same time exposed, in all its frail contingency, its cruelty and simplicity; his works go beyond our visual comforts, since they illuminate what we either do not wish to, or cannot, see. There is always an excess in Alonso: an excess of representation and of a closure of representation, of political allegorization and of an unresolved enigma. Flesh becomes violence, the history of the Argentine drama that returns as a nightmare, from the gauchesque of the century of the federal *montoneras* to the disappeared. Yet it also becomes flesh, raw material of life that reveals death, and which creates national identity and its fundamental workings. Again and again there are corpses. For there to be Argentina, there must be corpses, suffering, hanged, open bodies. Exposed, as Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, which Alonso retrieves to stage the mortuary scene of Che Guevara. And there are historical invariants. *Sin pan y sin trabajo* [No Bread and No Work] or *Sin pan y con trabajo* [No Bread, But with Work] are the two sides of a single sorrow replicated *en abîme* by our national history as it courses on in its obscure drives. There are messy rooms, men with dark glasses and military moustaches and, above all, eves of some tragic event. The people he portrays are out-of-place figures set against the horror of the world. Whether it's a matter of Van Gogh or Spilimbergo, his tutelary shades, who shelter the artist and found his aesthetic, the scenes in which he ponders these figures on the scene are startling, shocking: something has happened there, and something is about to happen. It is the human tragedy seen by the artist, and re-seen by the viewer who is observed from the canvas. The space depicted, emulating that of the portraitist himself, becomes a private hell which, placed in the mirror, is the condition for the only freedom possible: the freedom to create.

These and other dimensions of experience – to see Alonso's work is, above all, an experience from which we do not emerge unscathed – are being presented in this exhibition organized by the Museo Nacional de Bellas Artes as a way to honor this figure, to honor his body of work and his achievement.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

# **Carlos Alonso.**

## **Painting and Memory**

### **Florencia Galesio**

### **Pablo De Monte**

"Someone has said that art is hope. And whoever who works to establish that is thinking that a better world can come about, in which man can enjoy color, beauty, and harmony. That possibility still remains my greatest stroke of luck."<sup>1</sup>

Carlos Alonso

From the mid-'60s to the arrival of democracy in December 1983, Argentina lived under the power of military governments that violated individual liberties. This dark reality spans a substantial part of the work of the Argentine painter Carlos Alonso; the artist's lucid gaze could decipher the portents the tragic years were announcing. His images, paintings, drawings, and installations act as revelatory elements, and their expressive potential manages to convey the social malaise of the era. Series like *Manos anónimas* [Anonymous Hands] and *Mal de amores* [Lovesick] are testimonies to our recent history; they allusively construct a memory of images that speak to us and prod us about a sinister past. As an astute witness to the past and present, Alonso in his work continues to reflect the human passions and tragedies that today we might locate on a global level. Misery, torture, genocides, wars, and great movements of émigrés seem once more to afflict humanity in ever shorter cycles. The mass media and social networks directly transmit the atrocities man himself generates. In this mediatized contemporary reality, time remains suspended: everything is right now, today, and the past seems to be merely a narrative about which we can offer multiple interpretations. That space-time continuum is a place from which we can read the images the artist offers to us and confirm their moving relevance by dint of a symbolic value transcending the presentation of some particular fact of history, in order to reflect all current and future tragedies.

The exhibition *Carlos Alonso. Pintura y memoria* [CA: Painting and Memory] presents a selection of over 50 works created between 1963 and 1986. It develops along two thematic axes: "Painting and Tradition" comprises the collages from the series *Blanco y negro* [Black and White], and the paintings that quote and pay homage to his direct mentors and the world's great artists. Grouped into this nucleus are the series devoted to Lino Enea Spilimbergo and Vincent van Gogh. "Reality and Memory," on the other hand, includes those works committed to the social and political, which reflect on contemporary Argentine history. Here we find the series dedicated to the death of Ernesto "Che" Guevara. Displayed in the exhibition's central space is the installation *Manos anónimas* [Anonymous Hands], originally created for the show *Imagen del hombre actual* [The Image of Contemporary Man],

which was to be held at the Museo Nacional de Bellas Artes in 1976, but was cancelled after the military coup. The reconstruction of this installation functions as the starting point from which to forge radial links with other works, shaping together multiple meanings.

Meat or flesh, be it of cattle or humans, is a recurrent element in the works of Carlos Alonso. It weaves through different series and functions as a fragment to construct new readings and interpretations. The notion of fragment is introduced by Jean-Louis Déotte, who maintains that the constitutive elements of an artistic image require a time in which to be ordered and deployed through interpretations that differ among themselves, forming a unity whose reconcilable fragments are linked up to another image.<sup>2</sup> Alonso's visual output possesses an evident unity, expressed in the solidity of his "craft" and in his way of building up an image. In each painting and each drawing we recognize the elements that connect the works among themselves; they build a visual network reinforcing the idea of thematic and conceptual unity.

### **Painting and Tradition**

This thematic grouping begins with the 1963 series *Blanco y negro* [Black and White], the outcome of experimental work with materials which led the artist to an innovative language, thanks to collage, when he realized that the times oil takes were not for him.<sup>3</sup> He started off with ink stains and their abstract image, until he came upon a suggestive composition that could serve him as the basis for the figure, which he combined with overlap of papers to create different gray values.<sup>4</sup> Alonso discovered the possibilities of acrylic on a trip to London in 1961, a material he would in future adopt.

"Painting and Tradition" continues with the pieces inspired by the great masters of art history. From very early on in his career, Alonso established an intense relationship with the emblematic artists of Argentina and Europe. He admired their works, took an interest in their humanity, and identified with their histories. This interaction is manifest in his constant reflection on the place of the artist, his activity, and his fate. He based his quotations and interpretations of representative works by Rembrandt van Rijn, Gustave Courbet and Vincent van Gogh, Lino E. Spilimbergo, and Ernesto de la Cárcova not only on direct contact with them, but rather he worked with images from periodicals and graphics he found suggestive, images out of which he built up a personal archive.<sup>5</sup> He would avail himself of that corpus of images to keep enriching his language and finding new creative paths.

In the series of portraits dedicated to Spilimbergo, Alonso portrayed his teacher as he had seen him in recent times, with his hand and feet bandaged due to eczema. These works were part of the exhibition *Variantes para un retrato de Lino E. Spilimbergo* [Variants for a Portrait of LES], held at Art Gallery International in 1967. Three years after Spilimbergo's death, Alonso had found a chance in those paintings to defend not only the figure of his master, in a state almost of abandonment, but also an occasion to defend the craft of the painter in the context of the era's debates about the death of painting.<sup>6</sup>

## Reality and Memory

An artist committed to his social surroundings and to his era, Alonso in his works conveys his critical vision of reality. His repeated recourse to certain themes forms a web that spans a large part of his visual output.

The reference to flesh appeared in 1965, when he created the illustrations for *El matadero* [The Slaughterhouse] (1838-1840), by Esteban Echeverría, a text which narrates the fratricidal struggles in the Argentina of the era of Juan Manuel de Rosas, divided between Federal and Unitarian factions, in a sort of tragic, costumbrista (tale-of-manners) portrait. In these images, cattle meat and cattle slaughter reach their fever pitch as they merge into the violence spawned between his protagonists. In addition to a rope that lacerates and decapitates a child, there is the castration of a young Unitarian. In this spiral of violence, the flesh and its vulnerability are the salient elements of an Argentine history that repeats itself.

Meat, or flesh, recurs as a constitutive fragment throughout Alonso's production. Through its representation, the artist constructs an amplified meaning, be it the half cattle carcass or the different parts of an animal's butchering, or the flesh of naked bodies either in repose or in situations of suffering. It is in the body of Che Guevara in *Lecciones de anatomía* [Anatomy Lessons], in the bandaged body of Lino E. Spilimbergo, or in the portraits of Vincent van Gogh and Pierre-Auguste Renoir, that he works by underscoring the traces of illness and old age.

In the same year, 1965, his explorations in expression led him to delve further into the technique of collage, with which he had begun to experiment in 1963 for the series *Blanco y Negro* [Black and White], in two works in which he presented flesh as his main motif. In *El Carnicero N° 1* [Butcher No. 1] and *El Carnicero N° 2* [Butcher No. 2], he used collage, ink and charcoal. The composition is conceived from a foreground, a close-up; the textures of the paper, the expressiveness of the drawing, and the contrasts of color create an atmosphere of oppression in which flesh and butcher fuse together.

This grouping includes works of the '70s, in which flesh/meat once again is a recurrent motif in a series of drawings and paintings he works on for almost ten years. As for the motif of flesh/meat and the references to Rembrandt, Alonso pointed out in 1974: "But think of Rembrandt: it was much more than that. I think Rembrandt's theme is the flesh. Somehow, he himself says as much in painting hanging cattle meat, or an open corpse. In Rembrandt, flesh has the same movement as cities: their flourishing and their decay."<sup>7</sup> In this instance, the Mendoza-born painter enters into a fruitful dialogue with Rembrandt van Rijn and summons up the quotation from the oil painting *El buey desollado* [The Flayed Ox], a still life the Dutchman painted in 1655. Alonso develops that image in a language of his own. In *Carne de primera N° 1* [Grade A Meat, No. 1] and *Carne de primera N° 2* [Grade A Meat, No. 2], the brushstroke work and the handling of color give the scenes an expressionistic character. With a critical gaze, in these works, cows and other livestock interact with butchers and ranchers; since both belong to victims, animal meat and human flesh are one. Added to this display of dismembered animals are properly dressed figures that refer to the cattle oligarchy, who can be associated with the repression carried out by military power.

In the installation *Manos anónimas* [Anonymous Hands], the theme of the flesh shifts to real space. Livestock occupies the center of the room, in a space that has been raided in an operation by the paramilitary services. Completing the scene are an armed military man, a figure with his back turned, and a corpse on the floor. In 1976, this work was to be part of the exhibition *Imagen del hombre actual* [The Image of Contemporary Man] at the Museo Nacional de Bellas Artes, but once the military coup was announced, the show was cancelled.<sup>8</sup>

Almost in parallel with the meat series, in 1969, the quotation of an old master falls once again to Rembrandt. For Alonso, working on the great works in the history of art is a way to understand painting and renew its language, to find the key that opens up new creative paths. In *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, which the Dutch master created in 1632, body and flesh are present on a dissecting table to be examined by the group of academics who surround them, but also for a hypothetical observer contemplating the scene. The whole ensemble will function as a visual device. In developing this motif, which he continued up until 1978, Alonso set up a dialogue between the work of Rembrandt and the tragic death of Che Guevara. The scenes with the body of a recumbent Che refer to the image of the deposition of Christ, and they immediately slide toward a torture table and toward the photographs of the dead Guevara which circulated in this era and which were the source of Alonso's imagery. Thus a crossbreeding of meaning takes place between the figure of Christ and that of Guevara. Alonso unleashes another hybrid, that of the languages of the eras of Dr. Tulp and those of Che; figures from the 17th century find themselves among those of the 20th century, described through the techniques of pop art and advertising.<sup>9</sup>

The works in this series underwent the censorship of the Subsecretariat for Culture of the Nation, and the artist had to withdraw them from the show *Panorama de la Pintura Argentina II* [Panorama of Argentine Painting, II], organized by the Fundación Lorenzutti in the Palais de Glace, in June 1969.

The grouping from *Mal de amores* [Lovesick] began with some ink drawings made in the '70s which later extended into two large canvases painted in 1986. In them, the erotically charged bodies are transported by stretcher bearers, sordid characters whose image refers to butchers, implying a sinister resemblance by which animal meat can be interchangeable with human flesh.

History, memory, and reality encounter, in Alonso's artistic activity, a synthesis and a critical outlook that is reinforced by the eloquence of a highly expressive image that looks to a thoughtful viewer.

## Carlos Alonso, Painting and Provocation

Out of concern to heighten expression, Alonso uses technical resources he handles with great suppleness. Craft and expressive needs are manifested in his experimentation with other media such as printmaking, drawing, and collage. Painting as an artistic language occupies a privileged place in Alonso's oeuvre and discourse. When the death of painting

was propounded in 1967 in the magazine *Primera Plana* [Front Page], Alonso took these postures as a provocation that ultimately served him as a spur to redouble his commitment to the medium. It was in this era that Alonso created the series of portraits dedicated to Spilimbergo, as mentioned, as a response to this alleged extinction of painting.

For Carlos Alonso, the repeated announcements about the end of easel painting or the death of painting as an artistic language were meaningless. In an interview conducted by Luisa Valenzuela for the newspaper *La Nación* in 1967, the artist declared: "The outdatedness of the canvas, of the brush, of color, drives me to despair. Through all media I'm aiming for a new form of currency, contemporaneity. By no means do I disdain modern efforts in the visual arts, its integration of objects; [...] but in my case, easel painting, with no elements extraneous to it, is a genuine calling."<sup>10</sup>

The successive deaths of painting were proclaimed almost since its origins, inspired by the belief in its exhaustion as an artistic discipline. Concerning its extinction it was argued, in some cases, that it was losing its power to make visible the meaning of an era, or that it had been replaced by another more efficient technological device to reproduce images. The appearance of photography was seen as a threat for the survival of painting. The French painter Paul Delaroche (1797-1859) declared painting dead the moment photography was invented. Delaroche saw only the mimetic relation painting established with the world, rendering obsolete and superfluous the painter's mediation and skill to create a work. The mechanical reproduction of reality, with a minimum of intervention by the human hand – the basis of this new discipline –, was perceived as the great threat. None the less, after a certain amount of time, this death sentence was reversed, as photography liberated painting from its iconic function, thereby allowing it to concentrate on its constitutive elements. It must be borne in mind that the invention of the photographic camera coincided with the emergence of Impressionism, with substantial milestones in the process leading to the historical avant-gardes.

Today, the boundaries between the different disciplines have blurred; on this point, the work *Juguete rabioso* [Furious Toy] takes stock of the overlap between two apparatuses that construct an image. In its upper portion, the painting displays a series of photographs by the English Eadweard Muybridge, one of the precursors of cinema, who used a complex system of photographic cameras to capture motion, in this instance a little girl moving about with a doll. In *Juguete rabioso* (1967) and *La escalera* [Staircase] (1968) Alonso encapsulates the evolution of the image in the three visual disciplines that marked the last two centuries: painting, photography, and cinema. The title of this complex work alludes to the eponymous novel the Argentine Roberto Arlt published in 1926.

Carrying on the saga of the successive deaths of painting, on the local scene, the critic Jorge Romero Brest, in 1969, declared that painting had lost all relevance; he posited that the easel painting, as an artistic object, would lose its predominance once massified society would dominate technology.

These statements which speak to us of a sort of successive death and return may be interpreted as a change or transformation of painting as a medium of the image, that

is, as an adaptation to the era's paradigms, and not as an inevitable extinction. Today these stances are complementary with contemporary theories about the history of images and the systems that generate them. In these theories, painting is the starting point, and the visual standard, that allowed for the appearance of the other mediums, ranging from photography to digital images.<sup>11</sup>

Alonso's discomfort in the face of these critical excesses which speak of crisis is understandable and yet, today, he knows that they are mere speculations, in some instances well-meaning ones, while others conceal inadmissible interests, hidden agendas. His works partake of the concrete and the real; they have an existence of their own and are found in the collections of the world's major museums.

His paintings and his stance toward art and reality are a model for young artists and for his eager public. Today, his prolific work, which spans the last seven decades of our history, has indelibly become part of the Argentine imaginary.

Settled in Unquillo, Córdoba since the early '80s, he carries on his work with the same passion he brought to it at the start of his career.

#### Notes

<sup>1</sup> Marina Gambier, "Carlos Alonso. El regreso de un artista" [CA: An Artist Returns], *La Nación. Revista* [La N: The Magazine], Buenos Aires, 9 de septiembre de 2001, p. 29.

<sup>2</sup> Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos* [The Era of Apparatuses], Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.

<sup>3</sup> See, in addition, Emilio Stevanovitch, *Carlos Alonso*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, p. 9.

<sup>4</sup> See below *Carlos Alonso en primera persona* [CA in First Person].

<sup>5</sup> Ibid

<sup>6</sup> See Carlos Alonso in Mercedes Casanegra, *100 obras maestras. 100 pintores argentinos* [100 Masterpieces, 100 Argentine Painters] 1810-1994 [show catalogue], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, unpaginated.

<sup>7</sup> Tomás Eloy Martínez, "Carlos Alonso. Rembrandt, van Gogh, Spilimbergo y otras obsesiones [... Other Obsessions]", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1974, p. 4.

<sup>8</sup> See below the text by Silvana Varela, *Manos anónimas*.

<sup>9</sup> See below the text by Mariana Marchesi. *La historia y el poder de las imágenes. La lección de anatomía y la muerte del Che Guevara* [History and the Power of Images: The Anatomy Lesson and the Death of Che Guevara].

<sup>10</sup> See Luisa Valenzuela, "Alonso y los juegos con el tiempo" [A and Games with Time], *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1967.

<sup>11</sup> See Hans Belting, *Antropología de la imagen* [Anthropology of the Image], Buenos

# Carlos Alonso in First Person

Extracts from a February 2019 dialogue  
between the present show's curators  
and the artist, in his studio in Unquillo,  
Córdoba.

My images come from painting and from poetry. Poetry marked me and has stuck with me forever, it's my horizon. Pasolini's works had a strong impact on me. I found a meaning for art in his poetry and in his fight against fascism and the mafias.

The show *El ganado y lo perdido* [A punning title: Cattle and the Lost, which sounds like Gained and Lost -- trans.], which in a certain sense announces everything else, came before the "Proceso," the dictatorship. It was not a premonition, the signals were there, it's just that many people didn't want to see them and looked away. Trelew had already happened. [Note: Near this northern Patagonian city, 16 jailed rebel fighters were killed at an air base in 1972 – trans.] These are things that don't go unnoticed, though they do occur in silence. At that moment I didn't think of selling those works, I was making them for myself. Anyway, no one wanted to buy them.

Technique is something one has to invent. The series *Blanco y negro* [Black and White] goes back to my beginnings, from when I was just starting to exhibit. At that moment collage saved me from my bad encounter with oil paint. At the time I felt I was in a quandary, I was fine with what I was drawing on the canvas, but when I'd start to paint, I'd lose the drawing without finding color. Something wasn't working, oil just wasn't for me. That's how I started up with paper. Collage allowed me to get closer to a certain abstract language, to painters like Afro Basaldella or Antoni Clavé. Photography was also a fundamental tool for my work. The photos I used for the van Gogh series were those of the suicide of Mateo Morral, the Catalan anarchist who made an attempt on the lives of the king and queen of Spain in 1906.

The years I lived in Italy I made prints. There were a lot of print shops you could work in. They'd give you all the tools you needed to make proofs. It was like a walk you assimilated by keeping pace with the studio. When I got to Unquillo, I set up a small printmaking school, a bit with the idea of entering that medium, and it worked out well. Six or seven young painters came, who stuck out the two years the experiment lasted.

I first met Spilimbergo in 1951, when I got to the painting studio of the Advanced Arts Institute at the National University of Tucumán, which he was running. He came from the experience with Siqueiros, from the mural *Ejercicio plástico* [Visual Exercise] and from having made one of the murals in the Galerías Pacífico alongside Berni, Castagnino, and Urruchúa. Siqueiros had sown the seed for mural painting with social contents.

He had a very revolutionary conception of teaching. What he was proposing when he went to do the mural in the church of La Merced in Tucumán was to teach through work, not theory, a training incorporated into some larger task, an actual project to carry out. He wanted to organize a team of people with the same passion to make a large-scale work. We had a lot of enthusiasm. But unfortunately it failed, not because of Spilimbergo, and not because of us, but because of politics. In the Vatican some fascist reported that a communist painter was about to paint a chapel, and they took the commission away from him, they gave it to someone else to do, and Spilimbergo, who was quite hopeful about the project, just snapped. ... He was my master, but more in the personal than in the pictorial realm. Basically, he was a free man: free from commercial conventions, from speculations, from success, from fortunes and from fashions; his freedom a thoroughly rigorous one. He was a fair man, and extremely generous. He lived modestly, he was an ascetic, he disdained everything that smacked of luxury, comfort, or extravagance. He had a fairly dark sense of humor and a melancholy air about him, very porteño. For a long time we'd see one another as friends, I'd always go to visit him, even when I was living in Paris.

I had a bunch of studios. The one in Buenos Aires was at Esmeralda and Paraguay. I'd work there nights, from seven to seven, and by day I'd go to the cafés in the area, the Moderno and the Floridita, where I'd find other painters, theater people, movie people... That was my routine.

In the '60s, in the magazine *Primera Plana* [Front Page], Romero Brest had planted the theme of "the death of painting." It was a provocation, but for me, it had the effect of a stimulus. If it was true that painting was dead, the 45 portraits I painted of Spilimbergo at the time proved the opposite to me. Sometimes provocations have unintended consequences. In this case, Romero Brest hadn't spoken to boost production, but quite the contrary, he was trying to put a whole sector out of commission.

In the Sociedad de Artistas Plásticos we wanted to take part in and also confront the Instituto Di Tella. We were against artistic colonialism. There were also the Spartacus Group and various snipers, from the Communist Party; a lot of them came to bad ends, because they misread what a revolutionary art might be like. I wanted to go deeper, because in reality, pictorially, some of the artists from Di Tella interested me; I always liked Macció and Deira. They were painting, beyond being in a position qualified as a pro-U.S. painting. Eventually we mixed. First there was León Ferrari, with his works about Vietnam; after Yuyo Noé, with his *Malvenido Rockefeller*; that was how we started getting linked up.

Criticism never concerned me. In Italy you could develop a bond with critics, something very different from here. Here the critic would appear the day of the opening, whereas in Italy he'd be present throughout the work process. In Rome I exhibited in Galería Giulia, which had its own critics. One was Duilio Morosini, who wrote for *Paese Sera*; the other was Dario Micacchi. They'd come to the studio while I was working and

we'd have long conversations. In that way, when the exhibition came, they already knew everything, they wouldn't make some interpretation on the spot. To me that system seemed quite sane and enriching, and I learned a lot. When I showed Morosini the painting about Che that I'd brought from Buenos Aires, he said to me that I was working the hot with the same materials as the cold, as if I'd have to discern a bit more the temperature of the subject in order to find a resolution for it that wasn't the same; the solution for the mattress didn't shouldn't be the same as that for the flesh of Che's body, nor should the iron of the bed frame have the solution that suited the sheet. These sound like small matters, but in the studio they're quite valuable.

The best school an artist can have is the museum. There he can learn everything, much more than in art schools or in books. The emotional phenomenon doesn't occur in front of a reproduction, no matter how good it is, nor in the history the teacher tells you. It happens in front of the work, there and only there.

The first time I went to Bellas Artes was with a group of students from the Academia in Mendoza. Not a lot from that visit has stuck with me, but I do remember that I was impressed with the work of Rodin. I've always liked sculpture a lot, it's always been something pending for me.

On my first trip to Europe, I got to know Velázquez, and I thought: "I'll never paint like that, not if I live to be a thousand." Whereas the opposite happened to me with Van Gogh, I felt

it was totally open and near to me. Van Gogh lowered his themes for the common man. In a sense, he did what pop art has done: he painted his bed, his chair, his shoes. He opened my eyes.

I've also learned a lot from illustration, it had a central place in my studio, it was never the poor little sister. I illustrated 30 books. That allowed me a very close contact with the poets: Dante, Lorca, Neruda, Maupassant.... When you enter into those poets, you don't come out unscathed. Some of them I illustrated in watercolor, other in monotypes or collages. I enjoyed a lot looking for and finding the material that could sustain those texts. The techniques for them were experiments that would linger in my studio, that became definitive. Also, illustration gave me the economic independence I needed to do the painting I wanted to do.

This exhibition is unprecedented, because it's material I've made in silence over thirty years. From *El pintor caminante* [The Painter Walking] up to now, thirty years have gone by. Granted, some of those years I didn't work, I was recovering from losses; the loss of my daughter Paloma, the loss of my country, the loss of my affections, and everything that has to do with exile. I'm very pleased I've been able to recover the installation *Manos anónimas* [Anonymous Hands], and that it could be part of the collection of Bellas Artes. I didn't think that would be possible.

## **History and the Power of Images: The Anatomy Lesson and the Death of Che Guevara**

**Mariana Marchesi**

In June 1969, the weekly *Análisis* illustrated an article on Carlos Alonso with a photo that showed him surrounded by a painting and a series of sketches.<sup>1</sup> The picture in question was *Lección de anatomía* [Anatomy Lesson], a work censored three weeks earlier at the Palais de Glace, hours before it was to be exhibited in *Panorama de la Pintura Argentina 2* [2nd Panorama of Argentine Painting].

The work went back to the composition of a paradigmatic piece in the history of art: *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, which Rembrandt van Rijn painted in 1632. What is particularly noteworthy in Alonso's work is a novel shift of meaning in this image through the appropriation and dialogue between

Rembrandt's presentation and those which, following its compositional model, portrayed Ernesto "Che" Guevara after being killed following a long pursuit through the jungles of Bolivia.<sup>2</sup>

The figure of Che Guevara undoubtedly dominated the Latin American political and cultural imaginary of the period and condensed various debates that marked the culture of the left between the last years of the '60s and the first years of the '70s. Intervening in them too were the aesthetic stances most committed to the reality of their time. Many were the artists who felt both summoned and questioned by contemporary events. While some saw no possible way out of their own discipline, others, on the contrary, felt an urgent need to inscribe their images into the course of history, to think about and question the reality in which they found themselves immersed, and to historicize on the basis of their own interpretations, in which they risked ideological but also aesthetic positions.

To deal with the study of Argentine art in those years implies examining the many points of intersection these themes raise. In the case of the visual arts, the end of the '60s was marked by all sorts of uncertainties. Almost no trend was spared the feeling of crisis that arose at the center of a scene in which the general perception was one of having reached a limit, be it in the scope of aesthetics – both in the avant-garde practices and in painting – or in the viable intersections between art and politics. Faced with this situation, some decided to step aside. If artists like León Ferrari

or Luis Felipe Noé proposed abandoning art totally in search of other possibilities for ideological action they considered more effective, others, like Carlos Alonso, propounded the relevance of painting as a tool for adopting an ethical stance toward history, and contributing to constructing its historical meaning.

In Alonso's version of the death of Guevara, we can establish the confluence of his ideological position and his place in the complex panorama of the visual arts in the late '60s. Shortly after Che's murder, Alonso focused on a project that was to culminate in 1970.<sup>3</sup> Taking off from the Rembrandt painting, he made a set of studies which, based on that work, went up to the definitive version of the five paintings that put forward his personal vision of the death of Guevara. Taken as a whole, this body of work allows us to glimpse the devotion and importance he gave the theme, working for three years to complete the series.<sup>4</sup>

In that sense, Alonso's position amounted to much more than a mere political provocation. From the outset, the artist explained how he had begun to reflect on the question, as soon as he learned Che's execution: "For a year and a half I've been thinking about this theme," he said in *Análisis*, when showing the many sketches that led him to the first two versions of the series, which depict the dead Guevara laid out in the laundry room of the Hospital San Juan de Malta in Vallegrande.

To organize his paintings, Alonso had exhaustively researched the circumstances surrounding the event, and given considerable thought both to the characters who intervened in the guerrilla leader's death and to the wounds and mutilations he suffered.<sup>5</sup> Observing the works created between 1969 and 1970, one discerns a clear correspondence between the information contained in the paintings and the photographs and news reported that flooded into the mass media days after the death. In this gesture lay the artist's notion of relating "a real occurrence with plastic language, [...] making the document, the denunciation, without wanting to recreate aesthetically."<sup>6</sup> In line with this, Alonso appealed to use of the historical document as a tool for veracity that would not be exhaustively defined by a notion of the faithful copy.

Thus it was linked up with redefinitions which, from the start of the '60s, came under the category of realism, which had begun to be thought of beyond pure social critique and the precepts of socialist realism, fusing with the new propositions emerging out of the field of aesthetics, which provided broader conceptions for the term.<sup>7</sup>

In this way, in the censored painting, were corroborated various circumstances affecting public opinion when the death of Guevara was transmitted: the military personnel and reporters in attendance to document the news, the procession of rustic locals who came to see the body of one who quickly became known as "the Christ of Vallegrande" (in the painting, a colla, or inhabitant of northwestern Argentina, is kneeling before the guerrillero),<sup>8</sup> or the mutilation of the hands for the corpse's fingerprint identification (the surgeon is cutting off a finger that drops into a surgical tray).<sup>9</sup>

The entire series takes off from one scene: that of the lifeless body of Che, laid out on an improvised stretcher in the laundry room of the hospital. The unmistakable references are the photos taken by the contingent of reporters that was led to the site to verify his death. They arrived on October 10 in Vallegrande, to record and broadcast to the world one of the central events in the history of the 20th century.

Part of these photographs present a set of analogies with some of the most paradigmatic works in the history of Western art.<sup>10</sup> Contemporaneously, like Alonso, many pointed this out. The first mention in the media may have been that of the artist and writer John Berger in his article "Che Guevara dead."<sup>11</sup> In it, he noted resemblances between the work of Rembrandt, as well as of the *Dead Christ* of Andrea Mantegna, and the photos taken by the Bolivian newspaper photographer Freddy Alborta, who captured some of the posthumous images of Guevara.<sup>12</sup> Beyond the obvious Rembrandtian reference in these shots one should not fail to point out that the study of art history is a recurrent part of Alonso's labor, though in this instance it fulfilled a specific role. To turn to an aesthetically legitimated reference constituted a major form of support, due to the relevance of the anecdote which the artist himself had signaled as "a fundamental theme," in which the least error in style might distract from the category of reflection to which the work aspired.

I felt it deeply within me [he said of Che's murder] but I couldn't do the work, because it seemed to me that it didn't need to be painted, that it was complete in itself. That is, until I found the support of Rembrandt, a sort of solidity and classical reference.<sup>13</sup>

The resemblances between the various works mentioned (that of Rembrandt or of Mantegna) are not limited to their formal aspect. Clear-cut in the return of certain images is the deployment of a shared visual code which, in its analogies and displacements, sets in motion new operations of meaning. The retrieval of certain iconographic patterns of Western culture, the religious, for instance, creates new conjunctions of meaning, such as the Christological dimension of the image, which allows us to draw parallels between the "prophetic" lives of Christ and Che.

Other parallels may be thought of between the two anatomy lessons. Though there converge here a series of coincidences that go beyond the terrain of visual composition: two prisoners executed and portrayed on the day of their death or the day after it; the dismembering of the left arm of the corpses, and the social event generated around the "anatomy lesson" which, to a different degree and on a different level, the two scenes have depicted. One must also point out the fact that both "lessons" claimed to instruct a set audience. In one case, it is a restricted group: the public present in the great hall of the Surgeons' Guild in 17th-century Amsterdam;<sup>14</sup> in the other case, a significantly broader public: that reached by the mass communications media of their day. Whereas one represented a lesson *stricto sensu*, i.e. the teaching of medicine, the other aspired to being a political and even moral lesson:<sup>15</sup> to announce as Mariano Mestman has pointed out the failure of the guerrilla in the Third World.<sup>16</sup>

In the multiple combinations of times and spaces that this cross-breeding of images between Rembrandt and Che Guevara produced, Alonso lays out his historical and political interpretation.

Now, the aspect that makes Alonso's paintings even more interesting is the way in which he mixes montage of history (of time) in the strict sense of the term and that of his own disciplinary specificity (the history of art): he sets up a dialectical relationship where each contributes to the sense of the work, which in turn is also historical.

Let us linger, therefore, on certain images in the series, since some of them function as a temporal synthesis of the most salient events in the conflict: the murder, the autopsy, the pilgrimage of people to see the body, the recording and witnessing of his death by the press and television, and the final mutilation of the hands.<sup>17</sup> The cross-section of times and spaces also unfolds in the aesthetic code as stylistic detours: a strong imprint of pop or of the codes of advertising language (full, shrill colors, or the sense of depth created by overlapping planes) dialogue with a Flemish composition, in which 17th-century figures, those of Rembrandt's work, also alternate with those contemporary with the making of the series.

The notion of temporal montage even extends to the dialogues Alonso incorporates into one of the works dating to 1970. A fact by no means secondary: these texts carry out a paradoxical operation of showing and concealing in the idiomatic cross-breeding and their translations. The phrase is visible and at the same time remains hidden.<sup>18</sup> Through this device, common to this era, of speech balloons – as taken from the pop art of comic books –, a temporal juncture is woven that sets into relief, at the painting's center, one of the fundamental questions of the event: U.S. intervention in Guevara's capture and death. Thus are introduced the following spoken lines between two Dutch characters:

- What did he die of? – de que murió? – (asks someone in Spanish)
- Veermoord door CIA (replies someone else in Dutch), meaning: "the CIA murdered him."

The work censored in 1969 also contained a word balloon with an illegible inscription from the photographs used. In any case, the notion of U.S. participation was conveyed by the Coca Cola bottle that one of the army men surrounding the stretcher is holding.

Inducing seemingly whimsical or purely formal interchanges prompts a new assertion which the artist grasps as a historical truth. It is in this place that the myth arises, or to put it more precisely, in these images captured by the press that turned Guevara into the dead Christ prostrate before the resurrection. It is not a matter just of transposing one image into another, but rather of decoding historical meanings from the image, the datum and chronicle to create a new meaning. In this operation, Alonso gives the event visual form, and therein rests his political reflection about the impact it implied for Latin America.

The way Alonso grappled with making *Lección de anatomía* also speaks to us of his idea about the function of art and painting. Concerning the study for the definitive versions and the time put into the series, he said: "It's not a matter of some little pictures made mainly to cause scandal in a show."<sup>19</sup> These words placed him opposite a debate that dominated the cultural sphere in 1969, that of art's concrete possibilities to act effectively on the turf of politics. In this context, his wager on painting required him to deal with time in a different way than protest art, with the immediacy it imposes. The times of militancy and those required by artistic practice did not move on parallel tracks – something already realized by the artists who, in 1968, posited the impossibility that art could create any sort of real social effect. At this point the artist evoked pictorial

representation: he chose to vindicate painting and its technique. And thus he took up a stance that set him quite apart from the notion of an art absorbed by politics in an exclusive sense.<sup>20</sup>

Toward the end of the '60s, while the avant-garde was debating the limits of the discipline and the achievements of art in the social and political sphere, at the heart of pictorial practice too they were discussing issues such as representation and the most efficient ways to capture reality in the work, including those that involved Socialist Realism as the only path open for supportive, partisan representation.<sup>21</sup> In 1967, Alonso himself, at the time a militant in the Communist Party, was embroiled in one of these debates when he exhibited the series dedicated to his teacher and the artistic idol of the Argentine Communist Party (PCA), Lino Enea Spilimbergo:

It was around 1967 or '68. In Buenos Aires someone had decreed the death of painting. And I don't know if it was because of that decree or because deep down we had hit a dead-end, which brought me to a point of paralysis. True, painting was reaching its limits after all the exploring – good and bad, done by real artists or done by mere apprentices – who had come out with non-figurative work and abstraction, *informalismo* [...] I had spent nearly an entire year not working, entertaining myself only with some sculptures. Till one night I learned of the death of a very dear, close friend of mine, Francisco Petrone. I thought a lot about him all that night, and then I started painting in order not to cave in to sorrow.<sup>22</sup>

When he took up painting again he did so from a place of questioning, with a series of studies and canvases he presented in the exhibition *Todo Lino* [All of Lino], organized by Art Gallery International. The image he offered of his mentor did not correspond to the models the PCA sought to fashion for its representative figures.

On the contrary, Alonso had painted the series with a desacralizing notion of "trying to sweep away a certain cynicism people of culture had regarding the masters."<sup>23</sup> In this sense, he was also formulating a reflection on the freedom of the artist. Spilimbergo had chosen a life that neither the PCA nor the National Academy of Fine Arts was especially equipped to reflect on.

These first anxious concerns were leading him toward new questionings, basically concerning the relation between picture and merchandise as hallowed by the consumer society: "[...] to work to make a painting that will irretrievably turn into merchandise is intolerable," the artist commented.<sup>24</sup>

With this quandary in mind, Alonso between 1969 and 1975 had almost no exhibitions, and when he did, he staked out a clear division between the work of his "for sale" and "not for sale." Such was the case with the 1971 exhibition at Art Gallery International dedicated to the Anatomy Lesson, in which, according to his own testimony, he didn't make a single sale.<sup>25</sup>

In absolute consistency with what was displayed, Alonso, at the start of the '70s, adhered in Italy to the New Realism, a movement that comprised very different tendencies, from *arte povera* to hyperrealism. The Galleria Giulia played a central role in this context. In 1972, Alonso signed a contract with this space,

which programmed a first show of his that included the *Anatomy Lesson* series. Also connected to the gallery were various artists from the Grupo Hegemonía, which Alonso joined in 1971 on a trip he took to try finding financing for the project *La divina comedia*. Hegemonía was a group of Gramsci-inspired artists affiliated with the International Communist Party, artists who, through their militant painting, pursued what Alonso termed "an extreme attitude toward realism."<sup>26</sup> Guided by this idea, the group's members sought to promote interaction with the social sphere through collective activities in factories and other industrial settings. With the collaboration of blue-collar workers, using both their capacities and the materials available in a given work site, the created projects relating to distinct social, local questions, or broader issues, such as certain political conflicts in the world at large.

From Alonso's own definition of this group, one can deduce the ideas and processes that supported the making of the *Anatomy Lesson* series: "The New Realism is a politicized art. Its forthright, direct statement appeals on occasion to a simultaneity blending different times and situations around one idea, an intended task."<sup>27</sup> Nor did the group shirk the quest for a "new image in painting," based on an achieved awareness of an "objective reality."<sup>28</sup> As a consequence, the strategy of New Realism consisted of putting reality into the work: "It is a painting that takes up everyday elements without forming opinions. Without deforming reality or beautifying it. Reality taken as it is. Let everyone draw their own conclusions [...]."<sup>29</sup>

From this point of view, it becomes more relevant to deal with the artist's approach toward the figure of Guevara starting from the order of the everyday than to apply a category like that of the antihero proclaimed at that moment by many opponents to socialist-realist aesthetics. It was along these lines that Alonso proposed his construction of the image of Che: as the man brought down after a long process of persecution, exposed in a state of total abandonment, yet at the same time showing the way in which the myth of an ethics of sacrifice, as Guevara postulated it, materialized.

The mass media played a fundamental role in this process, which fused questions of a powerfully symbolic charge, such as the mystery which had surrounded the final stage of Che's quasi prophetic life, with a death charged with heroism.<sup>30</sup> These were the tensions between the human and the divine figure that Alonso sought to condense in the works he planned to submit to public scrutiny in June 1969.

Two canvases in the series were already finished when, at the start of that year, he was invited to take part in *Panorama de la Pintura Argentina 2* [2nd Panorama of Argentine Painting], the second of three exhibitions organized by the Fundación Lorenzutti with the aim of providing an overall perspective on Argentina's pictorial production in the 20th century. For this occasion Alonso participated with three works, as the artists' call stipulated: two canvases from the *Anatomy Lesson* series and *Tucumán 1969*, a picture depicting three children whose bodies are deformed by hunger. With regard to the latter piece, we should point out that the question of Tucumán was not a new one either for Alonso or for many of the artists who had enlisted themselves, from various aesthetic sides, in the ranks of revolutionary art - *Tucumán Arde* may today be only the best known example. In fact, the critical situation of the province's sugar mills constituted a central question in the cultural and political debates at the end of the '60s.<sup>31</sup>

On June 2, 1969, everything was in place for the inauguration of the exhibition, which was sponsored by the National Subsecretariat for Culture, when, unexpectedly, the order was issued to take down two of the three paintings Alonso had submitted. The order came from subsecretary Julio César Gancedo, who had come that day to the National Exhibition Halls to tour the show. Though it is not hard to imagine what the Secretary must have thought on seeing these works, it is certain that the visit was no accident. It was the director of the galleries who alerted Gancedo to the explicit political contents of Alonso's paintings.<sup>32</sup>

According to Guevara's notations in his Bolivian diary, his plans were to enter our country through its border with Bolivia in April of 1969. His failure is well-known history: this initiative was abandoned in the wake of the destruction of the Bolivian cell by the paramilitary forces, whom local and North American soldiers were training. Despite that outcome, the second edition of *Panorama of Argentine Painting* was to be held, albeit at a particularly charged moment in national history. On May 29 a social uprising powerfully shook Córdoba. The worker-and-student coalition that took to, and took over, the streets of the province spread its consequences beyond the workers' demands that had provoked it and, together with the series of uprisings expanding throughout the country, they sealed the end of the project for the Argentine Revolution. At the time, a new mode of insurrection had marked the irruption of the urban guerrilla in Argentine society.

Added to this (for the government) weak political panorama came the arrival in the country, twenty days later, of the governor of New York State, Nelson Rockefeller, as part of an official tour of Latin America.

In this context, the dead Che, surrounded by CIA agents and Bolivian rangers [English in original -- tr.] all participants in his execution, and some of them clearly identifiable in Alonso's work, did not seem a fitting image to exhibit on the walls of an official institution, much less days away from the visit of the U.S. official.

Ultimately, the two canvases in the *Anatomy Lesson* series were taken down. The argument ran that "Mr. Alonso's works are not the same as those announced in the catalogue." The reality, however, was that the image of Che was an embarrassment. The first person to point this out let us recall had been the director of the Salas Nacionales (National Galleries). In the face of these facts, seven out of the 39 artists participating withdrew their works as a sign of protest. Although the stipulation had been for a show in the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), where the withdrawn works would be displayed, fear of possible reprisals in the site of the institution by the Secretariat of Culture quashed this idea. None the less, days later, the Society was the site of the packed group show *Malvenido Mister Rockefeller [Unwelcome, Mr. Rockefeller!]*.<sup>33</sup>

In one of the few articles that described the conflict, the chronicler wondered about the reason for the censorship: after all, it argued, given the posters of Che sold on the streets of Buenos Aires, "[...] there should be no reason to block their presentation in a show."<sup>34</sup> Yet more than for the figure of Che, this work was disturbing for its open denunciation and exhibition of his true executioners, since, as Alonso would point out some months later, that event had been taken part in by the forces which, by backing the military regimes, were to seal the fate of Latin America.

## Notes

<sup>1</sup> Bengt Oldenburg, "Alonso: lección de anatomía" [A: Anatomy Lesson], *Análisis*, 17 al 23 de junio de [June 17 to 23] 1969, n.º [issue] 431.

<sup>2</sup> Che was captured in Bolivia – in the town of La Higuera – and executed on the morning of October 9. In the procedure to identify the body, its hands were amputated, so that the fingerprints could provide proof of his death. The very morning of the assassination, fingerprints were taken and two death masks were made, from which the *guerrillero*'s face was reproduced. That afternoon, the doctors from the Hospital Señor de Malta de Vallegrande certified Guevara's death from nine bullets and made an autopsy protocol, yet never issued a death certificate. Cf. Jon Lee Anderson, *Che. Una vida revolucionaria* [original: Che Guevara: A Revolutionary Life], Buenos Aires, EMECE Editores, 1997, pp. 736-737.

<sup>3</sup> María Teresa Constantin has reflected on the relationship between Rembrandt and Alonso, as well as on the links with his later works. See the author's "Un espacio para el dolor" [A Space for Pain], in Diana Wechsler (Coord.), *Carlos Alonso. (auto)biografía en imágenes* [CA: (Auto)biography in Images], Buenos Aires, RO ediciones, 2003, pp. 91-94.

<sup>4</sup> The series may have been composed of four or five paintings. The exact number cannot be verified, since the works were sold in Rome around 1972. Some, however, were later reacquired by the artist.

<sup>5</sup> Bengt Oldenburg, *Ibid.*

<sup>6</sup> Untitled, *La Razón*, 18 de enero [January 18] de 1971.

<sup>7</sup> In the early '60s, Roger Garaudy, an inevitable referent in 20th-century leftist, communist culture, stretched to the maximum the definition of realism, in *Toward a Realism without Boundaries: Picasso - Saint-John Perse - Kafka* [1963], Buenos Aires, Lautaro, 1964. There, he states: "There is no art that is not realist, that does not refer to a reality outside itself, independent of itself; the definition of this realism is complex in the extreme," *op. cit.*, p. 167. It should be pointed out that these reflections roused major debates within an already tumultuous Communist Party. This polemic was contemporaneously known and argued over in local leftist circles, which translated various of these debates in weeklies such as *Propósitos* [Propositions] and *Hoy en la Cultura* [In Today's Culture]. In 1964, Raúl Sciarretta championed the publication of Garaudy's book in Argentina.

<sup>8</sup> According to the journalist and Che biographer Jon Lee Anderson, it was the nuns in the hospital who first pointed out the resemblance between the *guerrillero*'s corpse and the face of Christ. For this reason some of them cut locks of hair from Che's head, to keep them as relics. In the early morning of October 10, the body was exhibited "with its head raised and its brown eyes wide open." Jon Lee Anderson, *op. cit.*, pp. 736-737.

<sup>9</sup> It is relevant to point out that this is the first time that Alonso introduces the theme of the physician/butcher, an iconographic formula that would dominate his oeuvre for the following twenty years.

<sup>10</sup> Subsequently, in 1990, the Argentine artist Leandro Katz discovered that this series of images had been taken by a single photographer, Freddy Alborta. Out of this investigation came Katz's film *El día que me quieras* [The Day You'll Love Me], 35 mm., color, 30 min., 1997.

<sup>11</sup> John Berger, "Che Guevara dead," *The minority of one*, 1967.

<sup>12</sup> A graphic reporter for United Press, Freddy Alborta was one of ten journalists who documented the event.

<sup>13</sup> Andrés Cáceres, "Carlos Alonso y la pintura social" [CA and Social Painting; on line.] URL address: [http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=1&IDTexto\\_abrir=273](http://www.alphalibros.com.ar/index.php?IDSector=101&IDPadre=1&IDTexto_abrir=273). Consultated on February 5, 2019.

<sup>14</sup> In 1632, Rembrandt was commissioned by the Amsterdam Surgeons' Guild to immortalize the first public anatomy lesson given by the city's official anatomist, Doctor Nicolaes Tulp.

<sup>15</sup> To the situation represented in Rembrandt's *Lesson...*, one may also attribute a moral background. Anatomy lessons were not a common occurrence in the 17th century; in fact, Amsterdam, a pioneering city in medical research, allowed only one public dissection a year, which could be performed only on the corpse of some condemned man. Perhaps for this reason these lessons became true spectacles, much awaited social events accessible only to a select number of participants. Strikingly, in this work, the physician begins the dissection on the corpse's forearm, instead of doing so at the abdomen, through evisceration, as was customary in this era. This fact has had various interpretations over time, including those of W. G. Sebald, who argued that the irregularity was due to the fact that the corpse was that of a delinquent from Amsterdam named Adriaan Adriaanszoon, who had been hanged for theft only a few hours earlier; he had committed his wrongful act with the arm that was now being dissected. The dismemberment of the forearm could thus be interpreted as a symbolic punishment of the crime committed. See W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno (Una peregrinación inglesa)* [The Rings of Saturn], Madrid, Debate, 2000.

<sup>16</sup> Mariano Mestman, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana" [The Last Sacred Image of Latin American Revolution], *Ojos Cruellos* [Cruel Eyes], otoño de [autumn] 2006, a. [year] 3 , n.º [issue] 3, pp. 23-46. In this same text, Mestman explains the effects that prompted the images the journalists recorded. The body had been prepared to be displayed to the press. For this reason it had been washed and groomed, its hair combed and even its beard trimmed. Yet it was precisely through this decision that a radical transformation occurred, that from the resigned and cornered revolutionary, to the indigent man of Quebrada del Yuro, defeated by all the might of the law, wrapped in rags, his face clouded in fury and defeat, in the Christ-like image of the life that follows death." With that process the myth was sealed, enabling the passage that awaits a dead man about to be worshipped as a divine figure. See the words of Jorge Castañeda quoted by Mestman, *ibid.*, p. 28.

<sup>17</sup> This last fact is interesting, since it gauges how various events that took place at different moments were condensed in one and the same image. It was only on October 11 that Che's hands were cut off and put in formaldehyde; identification was made on October 15, so that the detail of the missing hands does not appear in the photos Alborta took. None the less, just a few hours after the amputation, news of it had already circled the globe.

<sup>18</sup> A mechanism that has operated to the present day, since none of the subsequent interpretations of the work makes reference to the meaning of the phrase. Even Mariano Mestman, who has dealt with this piece from the series, refers to the acronym CIA without elucidating the whole meaning of the phrase. On this topic, see Mariano Mestman, *op. cit.*, p. 26, note 27.

<sup>19</sup> Bengt Oldenburg, *art. cit.*

<sup>20</sup> Alonso comments: "[...] I think there is still validity to painting and drawing. That this is a language with vitality and substance to develop. My proposition is this: to seize on some problem that touches and affects me. On the basis of an ideology, to analyze reality and involve myself in it in direct form." *Ibid.*

<sup>21</sup> This theme was also not a new one for the left. The social function of the revolutionary artist had been a central debate in the 1920s and '30s, basically in postrevolutionary Russia as well as in various countries in western Europe, such as Germany. In Argentina, the issues related to realism had also stirred debates. We recall that in 1936, Antonio Berni had brought out a manifesto of New Realism (Nuevo Realismo), meant to formulate an art representing the social and political world, but also discussing the associations that obtained between *verismo*, naturalism,

and realism. See Antonio Berni, "El nuevo realismo [The New Realism]," *Forma*, agosto de [August] 1936, pp. 8 and 14.

<sup>22</sup> Tomás Eloy Martínez, "Diálogo con [A Conversation with] Carlos Alonso," *La opinión cultural*, 27 de octubre de [October 27,] 1974.

<sup>23</sup> The author's interview with Carlos Alonso, Buenos Aires, September 24, 2010.

<sup>24</sup> Unsigned article, "Carlos Alonso. De Spilimbergo a Dante" [CA: From Spilimbergo to Dante], *Persona*, marzo de [March] 1969, p. 16.

<sup>25</sup> In Rome, the situation was different: after showing at Galleria Giulia (in May 1972), he would manage to sell some of the paintings, including versions of the Che series.

<sup>26</sup> Though he took part in the group, Alonso was unable to interact in all its activities, due to the strict control exerted over foreign residents, who had to maintain absolutely clean police records if they were to remain in the country. See Hugo Monzón, "Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta" [CA proposes exploring a new pictorial dimension based in concrete reality], *La Opinión*, 26 de enero de [January 26,] 1974.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> "[...] without dualities, without compromise solutions with the past, without incorporating or interfering with the bargains struck up with destructive aesthetics, whatever name you give them...." Alberto Collazo,

"Carlos Alonso," *La actualidad en el arte* [Currency in Art, or Art Today], segunda época [second series], a. 3, n.º 14 [3rd year, issue 14], p. 27.

<sup>29</sup> Untitled, *Gente*, Buenos Aires, November, 1974.

<sup>30</sup> So mythic was his figure that the circumstances of the death and the fate of his corpse were surrounded by a hermetic secret. Indeed, the order went out to make the world believe the corpse had been incinerated when, in reality, it had been buried - together with other comrades - in a mass grave. The true whereabouts of the body became known only three decades later.

<sup>31</sup> By 1969, the crisis was making itself felt in the province due to the socio-economic instability produced by the shutdown of ten sugar mills, which led to strikes and workers' strikes. By then the territory of Tucumán had been intervened in by the police force and the infantry.

<sup>32</sup> Jorge Lorenzutti happened to be in the director's office when the latter was writing a note directed to Gancedo on a typewriter. Testimony of the architect Jorge Lorenzutti to the author, January 2009.

<sup>33</sup> Various protest shows against Rockefeller's visit took place in different areas, for instance, that of the "carteles contra el Enviado" [Signs Against the Envoy] in the [UBA] Law School. See "Rockefeller. Misión imposible" [Rockefeller, Mission Impossible] *Primera Plana*, 1º de julio de [July 1,] 1969, n.º [issue] 340.

<sup>34</sup> Bengt Oldenburg, art. cit.

## Manos anónimas [Anonymous Hands]

### Silvana Varela

In 1976, Carlos Alonso created the installation *Manos anónimas*. In this work, the artist ventured beyond traditional mediums to reflect on the situation of contemporary man. He clearly imagined him as steeped in the violence exerted over him by economic and political powers. Ideas shaped in paintings and drawings from earlier years materialized now in figures of *papier maché*, life size and painted in acrylic. Metaphors were embodied, made palpable; the language of realism gave ideas solidity.

In *Manos anónimas* Alonso recreated an interior space occupied by disturbing characters and objects. On the left, a soldier with dark glasses; behind him, a bust on pedestal, recalling commemorative images of some celebrity declared illustrious. A human figure of whom we see only a rather pompous attitude of crossed legs merges with the shape of the armchair he sits in; beside it, immutable in its gesture, lies a corpse covered in newspapers, and another figure in an overcoat and hat hides his face and turns his back to the viewer.

Behind this frieze of disturbing figures, unease is writ large. In front of a closet dangles a slab of beef, and other cuts of meat alternate with fragments or material signs that refer to human beings: a leg in jeans and sneakers, an allusion to some young person, and a shirt with bullet holes.

The title of the installation personifies and stresses the coercions of power. The hiding of identity is expressed in the absence of faces and in the gaze withheld behind the dark glasses of the figure in uniform. One by one the elements link up, not through some logical order, but rather through the violence they evoke. This work brings together themes Alonso had handled between 1965 and 1976. The image of the dangling cow flesh appeared for the first time in the artist's illustrations to the [19th-century] story *El matadero* [The Slaughterhouse], by Esteban Echeverría, in the version the Centro Editor de América Latina published in 1966. At the start of the '70s, the motif of animal meat inspired another body of works. On occasion, it took on a leading role, as in *Hay que comer* [One's Got to Eat] or *Carne de exposición* [Exhibit Meat], both from 1972; at other times, it became the troubling stage set for a sensuous dance, as in *Gran tango*, from 1975. The metamorphosis of the seated man recalls the piece *Diván vaca* [Cow Couch], from the same year, in which the animal's anatomy merges with that of a comfortable piece of furniture. The topic of the bust on the pedestal, the emblem of official power, was already present in works from 1975. We find it, for instance, in *Casi Dios* [Almost (a) God]/ Like a God], joined to

the motif of the cattle; as well as in *Descarados* [Shameless People] and in *Bustos de mármol* [Marble Busts]. In the latter work, as in the installation, we already glimpse the typology of the repressor: the powerful man hiding his gaze behind dark glasses to ensure his anonymity.

*Manos anónimas* was created for the show *Imagen del hombre actual* [The Image of Contemporary Man], organized by the Museo Nacional de Bellas Artes in 1976. Once the coup d'état took place on March 24, the exhibition was canceled, and the installation never went on view. Abandoned in the artist's studio, it gradually deteriorated. Today, only photographic record of it has allowed for its replication.

From the date of the coup until 1983, Argentina underwent a so-called Proceso de Reorganización Nacional implemented by a de facto government, put into power by the Military Junta, made up of the three armed forces (the navy, the air force, and the army). From the dictatorial state, parapublic groups carried out a systematic plan to exterminate various people. In the words of Florencia Battiti: "The procedures used were, in general, the violation of residences (searches); "war booty" (pillage and robbery which the Grupos de Tareas (Task Groups) carried out in the homes of those it sequestered; kidnapping, torture, and, in many cases, disappearance."<sup>1</sup>

In Alonso's life, it meant a period of exile in Europe, first in Rome, later in Madrid, and the pain that would come from the disappearance of his daughter Paloma, with all its uncertainty and the hope of finding her again one day.

The art historian Laura Malosetti Costa insists on a difference between the works before the departure for Europe, works dominated by a certain sarcastic view of Argentina's social and political reality, and those from after 1977, where the irony disappears and the image fuses with an increasingly more painful reality<sup>2</sup>.

In this sense, the installation seeks to close off a period, and broadens out to new creative processes. At the start of the '80s, also using the title *Anonymous Hands* [*Manos anónimas*], Alonso began a group of over 30 drawings and paintings. In this group, he dwells more deeply on violence and cruelty. The installation's realist language is shifted through expressive lines, broad, quick strokes, and colors free of formal limitations. Whereas in the installation, sinister figures occupied almost the entire space, in the pastels, drawings, and acrylics the victims are emphatic presences. Here metaphor no longer has a place. The protagonists of the horror are young women and children. The naked bodies show their vulnerability, in contrast to the giant hands or feet of their oppressors. The scenes unfold in dark, indeterminate settings. Generally alone, the children seem to be lost in interiors full of familiar, everyday objects which are, however, scattered in disarray, prodding our memory with images of spaces devastated by violent acts.

Part of this series includes a triptych with a self-portrait. Like still images or freeze frames, each of these canvases shows hands taking hold of Alonso's face to the point of completely concealing it. A white cloth similar to a shroud keeps us from seeing the features. The scholar María Teresa Constantin points out that, for various artists, the face is one of the dominant

themes through the period of the military dictatorship and its immediate aftermath: "A boundary between inner and outer, the exteriority that presents us to others, what the mirror gives back. Any wound to the face is an assault on identity, the image in which others recognize us"<sup>3</sup>.

This set of works is yet another reaffirmation of the artist's commitment to personal and historical reality. From the installation to the series, his language has been steadily transformed in order to reckon with violence as a constitutive part of the social body where it has taken root, moved by the obscure mechanisms of power.

#### Notes

<sup>1</sup> Florencia Battiti, *Guion para la muestra Manos anónimas de Carlos Alonso* [Script for the show *Anonymous Hands*], March 2003. URL address: <http://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/manos-anonimas/>. Consulted on January 22, 2019.

<sup>2</sup> Laura Malosetti Costa, "Carlos Alonso: la pintura y la política" [CA: Painting and Politics], *Todavía (¿?), pensamiento y cultura en América Latina*, N ° 5, Buenos Aires, agosto de 2003, p. 56. URL address: <https://issuu.com/fundacionosde/docs/todavia-05>. Consulted on January 22, 2019.

<sup>3</sup> María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* [Body and Matter: Argentine Art, 1976 to 1985], [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación OSDE, de abril a junio de 2006 [April to June, 2006], p. 17.

# A Dialogue with Carlos Alonso Tomás Eloy Martínez

The interview transcribed in these pages was conducted by the journalist and fiction writer Tomás Eloy Martínez. It was part of the dossier "La soledad del artista" [The Artist's Solitude], published in the Sunday supplement "La Opinión Cultural" of the Buenos Aires newspaper *La Opinión*, on October 27, 1974.

Here, in front of these terribly powerful drawings in which Vincent van Gogh gazes at the ear he's just severed from his head, on Christmas 1888, I find myself wondering why you wanted to exhibit him at the moment of his greatest defeat, when Paul Gauguin had recently abandoned him in Arles, and he was slowly coming out of his insanity in a hospital room. Because at that moment, Vincent, you'll recall, never complained. In a letter dated January 9 he writes to his brother Theo that "the wound is closing and the loss of blood is stabilizing, since I've regained my appetite." His only fear is of insomnia, and yet he fights it alone without asking for anyone's help, perhaps because he senses that sleeplessness is another form of death, and that that battle is his alone to fight.

Ah yes, the ear. I've always felt that story of van Gogh's ear is a symbol of the many frustrations that beset him: the frustration of life, or of the women who rejected him, or the friends who had abandoned him. The severed ear was the border line, the boundary van Gogh set against all possible triumphs in life: in cutting off his ear, he was castrating those victories, annihilating them. In one of the letters to Theo, Vincent considers that art and life are two arrows that point in opposite directions, and that between them there's no possible convergence. He even makes the pronouncement that it may be better to have children than paint. So clearly van Gogh feels that painting is a form of renunciation, an act that replaces all other acts in life. All the acts he could not experience, or had no occasion to experience. Painting is his only path of access to the most disparate sensations.

The left ear is led to the gallows and executed, as if it were a representation of life.

And the problem, obviously, remains today as much as it did then. Van Gogh, who personally knew every form of unhappiness and misfortune, never the less had the

posthumous fortune that his entire oeuvre – since in his lifetime he never sold more than a single painting – would be brought together at the hands of a nephew, Theo's son, as if it were one long, single breath. That body of work, free of any demand upon it, grew into a state of absolute purity, with none of the pressure which – for instance – were put on Gauguin by his dealer. So Gauguin's letters don't breathe the same air of serenity that van Gogh's do, nor do they contain the same mature reflection on art and work. Gauguin's letters are desperate letters, riddled with conflicts that don't pertain in the least to painting, only to the world of buying and selling pictures.

And this strange element of the mirror? Do you think that van Gogh, observing how his ear was sliced off, was going through a kind of narcissistic delirium?

That mirror is both a frame and an element of the picture. The continuous dialogue with the mirror appears not only in van Gogh's work but also – for example – in that of Rembrandt. The artist is apt to use himself as a model for deepening a particular form, sharpening the study of an eye, a tooth, a pair of lips, a hand: it's a way to deepen his self-knowledge. There's nothing narcissistic in that, because the contemplation isn't pleasant. When one sees, all together, the series of thirty or forty self-portraits by Rembrandt, one has the sense of coming up against some fruit that's going dry, some being that's being squeezed, that's getting wrinkled, that's ageing, on a walk toward despair. One notices there all the most subtle movements of decadence. I remember having spent hours in front of one of those self-portraits in a museum in Edinburgh, in Scotland. There was an area of Rembrandt's flesh, near his eye, that seemed to pulse, a living area of meat. It's a small self-portrait, from when he's 45.

But why paint one's own face? Do you know your own face better than, say, the face of the woman you love?

Yes, much better, because I know it from both the outside and the inside. Certain painters (most of them) paint themselves in all the characters they portray, though they don't impose on them the same nose or the same eyes. It's through that family resemblance that you can identify their creator.

You've spoken of the option between art and life as an inevitable conflict. Every form of creation seems to lead to the same dilemma. Remember that even in the Gospels, salvation comes from renouncing life. Or, to be more precise, the act of creation is transformed into a substitute for the act of living. "If you would seek the Kingdom of Heaven, abandon all you have and follow me."

For me, one of the keys that explain van Gogh's life is that he (or, when you come down to it, every painter) turned into a symptom of his society. A symptom: the weakest part, the point at which the thread is about to snap. The painter exposes

the areas society has done its utmost to hide. In van Gogh's day, there were already many things that had gone bad in the sphere of politics and mores: things that continued to have value only due to people's indifference and cowardice. Van Gogh, in the end, is the signal that something is rotting and a new world is about to be born. What he creates is something more than a school: it is a temperament, a heroic form for taking on and embracing painting, since painting is his only passion. And if it is true, as Antonin Artaud would say, that society will have to reckon one day with having subjected van Gogh to destitution, then we painters will also have to pay for all that he left us by way of hope, encouragement, and a path. Through him we have learned (rediscovered) painting as a force that gives our life clarity.

It's not just van Gogh's uncompromising stance toward being turned into a piece of social merchandise that clinches his complete solitude. That solitude also begins to show up bit by bit in the objects he paints, his ravaged things, fit to toss: his shoes, his wicker chair, his room in Arles.

That's true. But in that very moment, van Gogh inaugurates pop art, the world of simple, everyday objects. Up until the end of the last century, painting went after grand themes, the ones that let society bask in the reflection of a certain grandeur. All that reality could be denied now, could be declared mere painted canvas, mere stage design. Yet van Gogh brings us something of brave truth, something new, the objects he lives with and loves. The shoes were his property, insignificant and negligible, the paths he trod. By now they've become forever those shoes: the shoes of Vincent van Gogh. Yet when he painted them, they were just his common, ordinary everyday shoes. He painted them simply, spontaneously, extracting from them something they may not have had about them: they were shoes, plus him – van Gogh –, plus his personal history, plus his solitude, plus the wonderful painting he brought to them.

It's strange: Rembrandt, van Gogh...the painters who inspire you, Alonso, were born in Holland. I think it was Elie Faure who wrote that in no other country in the world had history and the soil more directly determined the plastic expression of life. Every Dutchman grows up being a painter, said Faure.

Yes, it's quite a fluke. Holland didn't produce so many painters, yet whenever one did appear, the whole foundation of painting shifted. Rembrandt is profoundly moving, especially for painters.

I wonder how it is that an artist with an intelligence like yours, so geared to narrative, has not taken to another Dutchman, Hieronymus Bosch.

Perhaps it's for that very reason. Because Bosch, "el Bosco," is a painter to read more than to savor: He paints whole cities in all their enormous motion, as if today you had the idea of describing the obelisk of Buenos Aires with all the life that swarms around it: the buses, people passing, the signs and

the steam from the underground. But think of Rembrandt: he was much more than that. Rembrandt's theme, I believe, is the flesh. Somehow, that's what he's saying when he paints a hanging carcass of meat, or an open cadaver. The flesh, in Rembrandt, has the same movement of cities: a flowering and then a decay.

In that case, Rembrandt and van Gogh have something in common. Because the flesh too lacks grandeur, it exudes perishability, the smell of everyday life. Did you also choose Spilimbergo because you discovered in him a certain inclination to show carrion, personal débris?

I don't know. When I painted Spilimbergo, my emphasis fell on his bandages. In the last years of Don Lino's life, eczema broke out on his feet and hands. He had to go around in bandages. And those bandages turned him into a kind of ghost: those white rags moved all around, they never stayed in their place. Spilimbergo would gesture and the bandages would always rub up against the face of the person he was speaking with. And his bandaged feet, they were like two huge boxing gloves! They too were the punished, suffering flesh we've been speaking about, the remains of the ghost. I remember how that story began. It was 1967 or '68. In Buenos Aires, someone had decreed the death of painting. And I don't know whether it was because of that decree or because, deep down, we'd reached a dead end, which hit me like a paralysis. It's true, painting was hitting its limits after so much exploration – good and bad, carried out by genuine artists or would – be ones in training, investigation that ended up with the non-figurative, *informalismo*. It was nothing novel in fact, this dead-ending at some point of obscurity; the history of painting is made up of moments of illumination and moments when the light goes out, like the crest and the base of a wave. I had spent nearly a year without working, entertaining myself only with some sculptures. Until I found out one night that my friend Francisco Petrone had just died, a close friend I was really fond of. I thought a great deal about him that night, and started painting in order not to cave in to sorrow. I started a picture on something that, a while back, had served as the palette I put my colors on. At a certain moment I stepped back to see what I was doing and I discovered a sort of half face, in a milky color, the color of an old bandage, which popped up out of a background of rust. I realized that that unexpected presence was the face of Don Lino Enea, and that I'd been carrying it around inside me without being aware of it, because, on reflecting on everything I learned from him, I was also thinking about the death of painting. Now there was no stopping me. I was prey to an endless fever; I painted seventy pictures on the theme of Spilimbergo, and of the bandages, and of painting, which may well be dying out. Those were the pictures that served to inaugurate Art Gallery, and to bring me back to life, through the help of Petrone and Don Lino.

Spilimbergo was practically the stuff of legend. In Tucumán the coach drivers on the square would talk about him as an old man who knew all the wonderful arcana of magic without having ever deigned to use its secrets. I remember him sitting up on the outside box of a coach on the square, in Tucumán in 1951, with a bottle of gin in his hand, singing in a kind of broken Spanish.

Ah, yes. Later on, people had to go to the house of those coachmen, demanding back all the drawings *Don Lino* had left there, either in their keeping or as a gift. I studied with him in '50 and '51. The class took place in an old theater on San Martín Street, the Belgrano Theater: we students had our individual workshops, one in each theater box. And *Don Lino* would give his classes going from box to box, while on the stage pianists or orchestras were rehearsing. One time, Walter Giesecking was there, getting ready for a concert.

So many far-fetched stories sprang up around Spilimbergo that some people thought he couldn't possibly exist: they assumed he was an invention of drawing teachers.

All I knew about him was his reputation when I arrived in Tucumán to study with him. In order for me to survive, the sculptor Lorenzo Domínguez had found me a scholarship of 300 pesos a month. I was required to put in chronological order some material on Egyptian painting, something the University had bought. I was happy. Three or four days after I got there, they told me that Spilimbergo was in the café La Cochera with a group of students. I ran to see him. I said hello to him, I sat down at the table, and I started to feel that cold gaze of his, that owl's gaze, he would routinely strip everything away with. After a while he asked me: "Hey, *compañero* [buddie], are you the Egyptologist?" I had to confess to him that I knew nothing about the topic, that I had taken the risk of accepting the scholarship only because I wanted to study with him. I stayed there two years. The poor old guy was already quite ill. Most of the time he couldn't make it to class: we would go to see him, either in the hospital or in his hotel room. As we couldn't manage to latch on to his teachings, we opted for his gestures. We would talk like him, we would drink like him, so that somehow his knowledge would reach us.

**Was it then, Alonso, that you started to be concerned about the humiliations the market inflicts on works of art, through the vile commercialization process you've so often referred to?**

No, I had that sense from the outset. How often I've thought about the pressure the artist receives from without, in the disgraceful contracts he so often has to sign. Some of those contracts, you know, stipulate that he can't alter certain characteristics that make him recognizable as a painter.

**If Picasso had fallen into such a trap, today we wouldn't have Picasso. Or we'd have only the Picasso of the Blue Period.**

But we mustn't confuse commercialization with circulation. Sometimes, the work I finish one night, after various days or weeks at work, by the next night is no longer in the studio: it's gone on to be the property of a collector, and then only the family and friends have access to it. At that point the circle of communication closes. You've spoken, though, of Picasso, and here I want to salvage a comment that the old man let slip once: that the important thing about a picture is not the picture itself but the myth it creates, what it unleashes, beyond its own edges, how it goes on reproducing itself in people's hearts. In one of these rooms I have the famous "*Guernica*." There are thousands of "*Guernicas*" scattered about the world. Through this painting we learn what Spain means and why Picasso painted this canvas. When we say *Guernica*, we think more of this canvas than of the small village Franco's airmen bombarded on April 26, 1937.

Your work too, Alonso, seems on the way to becoming myth. Whenever you paint, you give the impression of writing a novel.

Before, I used to work quite spontaneously, I needed to be jumping from one thing to another. For a few years now I move differently. I take some theme that imposes itself on me, such as van Gogh's four seasons: the painter is lying on a field, by the edge of a path, and time passes around that immobile figure, the landscape changes: snow and flowers follow one another. And once the theme's got inside me, I try to dwell in it, to set down the host of sensations assailing me as I paint. I know that the time I am working on the picture is the time the viewer needs to discover everything I've put into it. Yes, it's true. It is true. It does seem when I paint that I'm writing a novel.

# **Chronology**

## **Roxana Olivieri**

## **Fernando Lorenzo**

## **Paola Melgarejo**

**1929** —Carlos Alonso is born on February 4, in Tunuyán, Mendoza. His father Julián, was a customs officer and his mother Josefina, a house wife.

**1930** —First coup d'état. Hipólito Yrigoyen is overthrown. General José E. Uriburu takes office. The Houses of Congress are dismissed.

*"I was born in '29, just one year before the first coup d'état, and I have felt the pressure, the discontinuity and the need to produce reflections about power not only pictorial but also militant sometimes." (Carlos Alonso's words in Murúa, K. And Reyna, R. "La fiesta del Pintor", Córdoba, April 17, 1989 )*

**1935** —Starts grammar school. He attends San Jose de los Maristas School in Mendoza.

**1944** —Drops out of high school in the second year.

—With help and support from his parents, he enters the National Academy of Fine Arts at Universidad de Cuyo. His teachers are Ramón Gómez Cornet (Painting), Sergio Sergi (Engraving), Victor Delhez (Engraving), Francisco Bernareggi (Painting) and Lorenzo Dominguez (Sculpture).

**1945** —Joins the Communist Party in Mendoza.

**1946** —Presidential elections. Colonel Juan D. Perón assumes as President. The Ministry of Education is discharged by Ivanisevich who puts into effect an authoritarian cultural policy. *"Among Peronists there's no place for Fauvism and much less Cubism, Abstraction or Surrealism. A Peronist is a being who admires beauty with every sense."* (quotation from Collazo, Alberto. Pintores Argentinos del Siglo XX, Centro Editor de America Latina, 1980.)

**1947** —Is awarded the First Prize at the II Salón de Bellas Artes in Mendoza for his work *"Niño Muerto"*

**1948** —Sets up a studio together with Ciro Bustos.

—He and Basilio Celestino work together building up the stage designs for the play *"No hay futuro para Luana"* at the Teatro Independencia, Mendoza. They paint the theatre walls and use collage.

—Armando Tejada Gómez, Víctor H. Cúneo and Fernando Lorenzo become his friends.

**1949** —At 20, he has his first exhibition at the Giménez Gallery, Mendoza.

—He obtains the 2<sup>nd</sup> Prize for painting and the 2<sup>nd</sup> Prize for engraving at the Salon of Mendoza.

—Drops out of art school.

—Conflictive situation at the Academia de Bellas Artes due to José España's appointment in authority. Teachers such as Ramón Gómez Cornet and Lorenzo Dominguez leave for Tucumán.

—His father dies. He gets a job as shop assistant at The Sportsman store. One day, before starting work, he escapes by train to Tucumán together with Orlando Pardo.

**1950** —With the help of sculptor L. Dominguez, he gets a scholarship to pay for his upkeep during his stay in Tucumán. It is to produce a chronological catalog of some materials on Egyptian Painting.

—Studies painting with Lino Enea Spilimbergo at the Teatro Belgrano, whose boxes served as individual workshops.

*"(...) The University of Tucumán (...) was a kind of island where a different air could be breathed. There, in opposition to the flat cultural predominant atmosphere, a great renovation movement was being announced for the arts. Spilimbergo had announced the creation of a school of muralism. We youngsters (...) formed a workteam (...) [Spilimbergo's fundamental teaching was] the artist's exercise of freedom."* (Carlos Alonso's in Scuderi, María. *"Hace unos días..."* Siete Días Magazine. Buenos Aires. February 10, 1982).

Member of the group that surrounded Spilimbergo, together with Ramiro Dávalos, Leonor Vassena, Eduardo Audívert, De Vicenzo, Carlos de la Mota. He meets Lajos Szalay who is teaching sketching at the sculpture studio of L. Dominguez at the University of Tucumán. Though Alonso was his disciple, his concept of drawing becomes an expression in itself. They talk about the non-traditional methods which Alonso is trying out. For instance, working without light, drawing by feeling the movement, working in a serial way.

—Frequents the gatherings at the "Celta Café" and "La cochera de Tucumán" where Spilimbergo, Dominguez and Szalay used to go.

**1951** —Is awarded the First Prize (Purchase) for a drawing at the Northern Salon in Tucumán, Stimulus Prize at the Northern Salon in Santiago del Estero and Painting Prize in San Rafael, Mendoza.

**1952** —Exhibition at the Giménez Gallery in Mendoza.

—Travels to Buenos Aires. He meets Domingo Viau who is interested in his work.

**1953** —Has his first exhibition in Buenos Aires at the Viau Gallery with the "figure" as its main subject.

Good critical reviews "... As good at drawing as sober and effective colorist, Alonso feels the humble and dramatic subjects with particular depth, developing them visually and achieving sharp harmonies and great accuracy within the Figurative boundaries (...)" ( "Un joven pintor mendocino", La Nación, Buenos Aires, October 1, p. 2)

"(...) Alonso enters the orbit of art with alert senses. That is to say, in the fullness of his possibilities..." ("Carlos Alonso", Saber Vivir magazine, Buenos Aires, 1959, #106, p. 42)

—Meets Luis Seoane, Juan Carlos Castagnino, Juan Batlle Planas and Carlos Torrallardona.

—Antonio Viau grants him a kind of contract-fellowship which allows him to travel to Europe for the first time.

**1954** —Before leaving, he marries dancer Ana María Doméstico.

—Travels to Europe for 6 months. He visits Madrid, Barcelona and Paris. “(...) In Europe I started accumulating influences. Tireless survey of Museums and Art Galleries, trying to meet representatives of the latest trends (...) I paint a picture like Picasso, another like Toulouse Lautrec, I absorb innovations, analyze styles (...) It's like a sudden infatuation with all the painters that touch me and hit me and shake me. My second exhibition (Viau Gallery) is the result of this trip (...) but then, I suffer a dramatic and violent transformation. I understand I must devote myself to the search of my own definition, my 'own' thing” (...)” (Carlos Alonso's words in Kumec, Margot, “El espíritu del color”, Clarín Revista, Buenos Aires, #8798, July 19, p. 24/27).

—His wife drowns in Copacabana a very short time before his return to Buenos Aires.

—Exhibitions at Viau Gallery, Buenos Aires and Miravet Gallery, Córdoba.

**1955** —He exhibits a series of pen drawings about torture at the Antígona Gallery, Buenos Aires.— He also has exhibitions at Witcomb, Buenos Aires and at Trapalano Gallery, Rio Cuarto, Córdoba.

—He marries Ivonne Fauvety.

—President Juan Domingo Perón is overthrown by a coup d'état. General Eduardo Lonardi assumes the Presidency.

**1956** —Exhibitions at Sala V, Van Riel Gallery (the catalog includes a “proclamation” by Rafael Alberti) and at the Hebrew Society of Buenos Aires.

—Participates in the “Floating Exhibition of Fifty Argentine Painters” on board of the Yapeyú Navy ship.

—His daughter Paloma is born.

**1957** —Wins the first prize to illustrate the second part of ‘Don Quixote from La Mancha’ by Miguel de Cervantes Saavedra, published by Emecé; the first part had been illustrated by Salvador Dalí.

**1958** —Exhibition of the illustrations for Don Quixote at Pizarro Gallery.

“(...) His drawing technique is full of unusual resources and his moved approach to the spirit of this immortal story have allowed him to live up to the great artists that preceded him in this demanding task of creating visual comments on the life and feats of the ingenious knight”. (Córdoba Iturburu, “Don Quijote de Carlos Alonso”, El Hogar, Buenos Aires, #2556, November 28, p. 35)

—Exhibition at the Teatro del Pueblo, Buenos Aires.

—Participates in the “Exhibition of Contemporary Argentine Paintings” at the Universidad de San Andrés, La Paz.

**1959** —Victory of the Cuban revolution. Fulgencio Batista flees. Fidel Castro enters La Habana and assumes as Prime Minister.

—Settles down temporarily in Santiago del Estero together with Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni and Lea Lublin.

—Takes part in the Painting Festival at the Palace Hotel, Rio Hondo.

—Illustrates ‘Martín Fierro’ by José Hernández.

—Wins the Chantal Prize at the Watercolor and Engraving Salon, Buenos Aires.

**1960** —Participates in Mexico’s II Bienal, in the “Contemporary Argentine Art” exhibition at the Centro Interamericano of the Carnegie Foundation, New York; in “150 Years of Argentine Painting” at the National Museum of Fine Arts; and “First International Exhibition of Argentine Modern Art” at the Argentine Museum of Modern Art, Buenos Aires.

**1961** —Second trip to Europe. He visits Paris, Spain and London. There he discovers a new material: acrylics.

—His daughter Mercedes is born.

**1962** —Shows at Rioboo Gallery and Kalá Gallery, Buenos Aires.

—He is awarded the Second Prize for Drawing at the National Salon, Córdoba

**1963** —Dr Arturo Illia assumes as President (October 12).

—Opening of the Center for Visual Arts of the Torcuato Di Tella Institute, directed by Romero Brest.

—Presents his “Blanco y Negro” [Black & White] show at Rioboo Gallery. He includes versions of “Sin pan y sin trabajo” [No work, no bread] by Ernesto de la Cárcova and some works on his childhood fears and memories. Uses collage techniques. “Alonso’s paintings are disquieting (...) because of the permanent play with contrasts, the sharper outlines rise out of a number of dim masses and the dramatic tension emerges (...) [the characters] appear smeared, as if in bondage; in the rising gestures, their profiles are clearly cut out, growing in definition and humanization. That’s why, when Alonso’s men rise, when they are struggling to do so or even just hint at it, they reach their deepest human dimension (...)” (Viñas, David in “Blanco y Negro” Catalog, Galería Rioboo, Buenos Aires, 1960).

—Exhibition at Nice Gallery, Buenos Aires and the Museum of Modern Art of Bogotá, Colombia.

—He participates in “Art from the Americas and Spain”, an exhibition that opened in Madrid and toured Spain and different European countries; and in the exhibitions “Troisième Biennale de Paris” and “L’Art Argentin actuel” at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

**1964** —U.S. involvement in the Vietnam War.

—Lino Enea Spilimbergo dies on March 16.

—Shows at the Panama Institut of Art and the Latin Gallery of Stockholm. He participates in the exhibition “3 Painters and A Poet” at Lascaux Gallery, Buenos Aires.

**1965** —Invasion of Santo Domingo by the U.S.A.

—Travels to Cuba. Member of the Jury for the Engraving and Drawing competition in La Habana, together with Antonio Seguí and Spanish critic Moreno Galván.

—Is awarded First Merit in Drawing of the Bracque Prize, and travels to Paris supported by a six-month fellowship.

—Presents tapestries and collages at El Sol Gallery, Buenos Aires.

—Presents "Hay que comer" at Lirolay Gallery, Buenos Aires: works of 'The Slaughterhouse' series.

—He makes "Homage to Rembrandt" at Nice Gallery of Buenos Aires. Drawings and pastels on Rembrandt's Self Portrait.

—Settles in General Villegas where he studies the landscape to illustrate "Guerra al Malón" by Comandante Prado.

—He makes a series of sculptures from spare parts and pieces of agricultural machinery which he had collected in a junkyard of General Villegas.

—Show at Rioboo Gallery, Buenos Aires.

**1966** —Coup d'etat (June 28). Lt. General Juan C. Onganía takes up the government. On July 29 the National Universities are intervened. The police attack teachers and students at the University of Buenos Aires. This event is known as "Noche de los bastones largos" (Night of the long sticks).

—Show at Lirolay Gallery in Buenos Aires. Originals of "La Guerra Al Malón" (War on the Indians), at the Provincial Museum of Fine Arts "Rosa Galisteo de Rodriguez" in Santa Fé and at Foussats Gallery in New York.

—Participates in the "Salon Homenaje a Vietnam" (Homage to Vietnam Salon) at Gallery Van Riel in Buenos Aires, together with a great number of artist from different trends.

He declares "(...) This is our homage to Vietnam and to Santo Domingo, to the peasants, to the guerillas and to all people who fight against those who oppress them in the name of Western Civilization (...) ("Salón Homenaje a Vietnam", La Rosa Blindada, Buenos Aires, Buenos Aires, year II. N° 9, September 1966).

—Participates in the Palanza Prize at Gallery Witcomb in Buenos Aires.

—Esteban Echeverría's book "El Matadero" (The Slaughterhouse) is published with his drawings. The hanging cow appears as a theme already shown in *Martin Fierro*.

**1967** —Ernesto Che Guevara is murdered in Bolivia.

—Proclamation of the death of Art, supported in Argentina by Jorge Romero Brest. *"The lost protagonism of canvas, paintbrush, and color drives me to despair. I try by all means to find a new updated form for them. I don't despise at all the modern searches, the integration of objects (...) but for me, traditional easel painting without extraneous elements is a true calling".* (Carlos Alonso's words in Valenzuela, Luisa "Alonso y los juegos con el tiempo", *La Nación*, Buenos Aires, November 5, 1967)

—In the show at Art Gallery International, he presents "Variantes para un retrato de Lino Enea Spilimbergo" ("Variations on a portrait of Lino Enea Spilimbergo"), drawings on "Los suicidas y las orejas de Van Gogh" (Suicides and Van Gogh's ears) and "Monumentos" ("Monuments").

—In Spilimbergo's portraits he works on a surface of a stuck-on paper or cloth, adding density to the matter.  
"(...) When I painted Spilimbergo, I focused on his bandages. During the last years of Don Lino's life he suffered from eczema on his hands and feet. He had to wear bandages. And the bandages turned him into a kind of ghost (...) (Carlos Alonso's words in Martínez, Tomás Eloy. "Carlos Alonso. "La soledad del artista". *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, October 27, 1974. p. 4).  
"(...) Three years since Spilimbergo's death and confronting the general crisis which sprang from the argument on painting and its finality, the images of the old teacher emerged in me and I try to vindicate in them our much questioned job (...) (Carlos Alonso's words in Casanegra, Mercedes. 100 Obras Maestras. 100 Pintores Argentinos. 1810—1994, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1994). The exhibition provokes antagonistic reviews in the paper "Própositos" of Buenos Aires, directed by Leónidas Barletta.

—Exhibition of the original illustrations for the "Guerra del Malón del Comandante Prado" at the General Villegas Museum of Fine Arts.

—Series: "El juguete rabioso". In these pieces he works on movement.

—The Techint Industrial Center asks him to create a portfolio on steel. He moves to Campana and works at the steel mill, taking pictures, making drawings and recording environmental sounds. He worked them later at his studio. His interest was focused on light. He makes single copies and uses templates to recreate the machinery.

**1968** —French May and Prague's Spring revolts. Exhibit "Tucumán Arde" at the General Workers' Confederation (CGT) of Rosario and Buenos Aires. Fernando Solanas and Octavio Gettino make their documentary feature "La Hora de los Hornos" (Time of the Ovens), including footage from the "Blanco y Negro" (Black and White) show of 1963.

—Travels to Florence (6 months) to work on the illustrations of Dante Alighieri's Divine Comedy. Angel Batistessa makes the translation. The book is never published. *"I intended to make it somehow more contemporary (...) So the result is a book full of photographs, collages, of a more modern graphic language. I worked freely (...) I don't see myself as an illustrator but rather someone who does something out of a classic fundamental for culture, trying to refresh it, to find common points with our times.* [He contextualizes hell placing it in Vietnam, in Santo Domingo, in poorest shanty towns, showing undernourished children, torture] (...) There is more of my character, my painting and what is interesting for me in art there. (...) So I made a great number of illustrations (...) When I reached Heaven, I found an entirely different world (...) Unknown (...) (Carlos Alonso's words in Cinquagrana, Andrés, "Algo más que infierno", Artetiempo, Buenos Aires, year I, n°3, December 19, 1968)

—Ernesto Sabato's opinion : "(...) An artist as great as Alonso (...) does not make illustrations but interpretations, art pieces which have an artistic value of their own. I don't mean they are autonomous,

*because in one way or another they must relate to the literary piece. But it's an affectionate relation, a highly imaginative one (...)”* (Ernesto Sabato. “Un libro con Sabato” Clarín, Buenos Aires, November 1, 1979, p. 5).

—Member of the Board of the Argentine Society of Artists and Painters (SAAP). Concerned about artistic and political issues.

—Organizes the exhibition “*El Che vive*” (*Che Lives On*) together with Ricardo Carpani, Juan Carlos Castagnino and Julio Martínez Howard at the SAAP. Che Guevara’s figure and the outline of advancing figures repeat themselves forming a continuous frieze of canvases around the whole room. It is closed down shortly after the opening. The exhibit is sent to La Havana, Cuba.

—Presents tapestries at Del Sol Gallery.

**1969** —Presents his drawings for the “*Divina comedia*” at Art Gallery International. The exhibition is organized as a labyrinth leading through Purgatory, Hell and finally Heaven, a space without images, only music and the figure of Dante, flying.

—He makes the bronze “*La Divina Comedia*” where the figures of Dante and the book struggle to get free. He makes the bronze with Antonio Pujía.

—Together with Alberto Alonso, E. Bute, R. Carpani, M. Erlich, A. Martínez Howard, . Pereyra, A. Plank, J. M. Sánchez, C. Cessano and Franco Venturi makes the mural “*Hambre basta*” (*Stop hunger*) exhibited at the SAAP.

*(...) At the SAAP, two big canvas panels were set up and we formed two teams by a raffle and we painted simultaneously (...) adding interventions of the different authors to the same pictures (...) in the multiple participation panel (...) (Interview with Carlos Alonso, March 3, 1997).*

—Participates in the exhibition “*Villa Quinteros tambien es América*” (*Villa Quinteros is also America*) organized also by the SAAP. It refers to the appalling police repression of April 9 in Tucumán. The repression was unleashed when the people from Villa Quinteros tried to block

the road through which the Governor of Tucumán was to pass, to protest against the permanent closure of the sugar mill there.

—Takes part in “*Malvenido Rockefeller*” (*Unwelcome Rockefeller*), a show at the SAAP in response to Nelson Rockefeller’s repudiated visit “(...) was perceived by some artists as a series of events linked to colonialism (...)” (Carlos Alonso’s words in Taffetani, Oscar, “*La memoria como apuesta*”, *La Razón*, Buenos Aires, September 29, 1985, p. 6–7).

—He starts the series “*The Lesson of Anatomy*”. Taking Rembrandt Van Rijn’s work “*Professor Tulp’s Anatomy Lesson*” as a point of departure, he works on the theme of Che Guevara’s death. To develop this project, he studies the real characters who had participated in the death of Che. Uses collage techniques.

—Designs the Cover of Astor Piazzolla and Horacio Ferrer’s record “*Balada para un loco*”

—Participates in “*Overview of Argentine Painting II*” organized by the Lorenzutti Foundation.

He must take away his work on “*The Anatomy Lesson*” due to the censorship of the National Undersecretary of Culture. Ten other artists withdraw their works from the exhibition as a consequence.

—He makes his paradigmatic work “*La Censura*” (“*Censorship*”).

**1970** —His drawings on “*The Lesson of Anatomy*” are presented at Expo-Show-Buenos Aires.

—He participates in “*Pintura Argentina - International Promotion*” at the Museum of Fine Arts in Buenos Aires, and in “*Latin American Paintings and Drawings from the collection of John and Barbara Duncan*” at the Center for American Relations of New York.

**1971** —Presents his drawings “*The Lesson of Anatomy*” at Esmeralda Gallery, Buenos Aires.

—He travels to Italy. He shows his drawings for “*The Divine Comedy*” at Galleria Giulia in Rome and at Eldos in Milan.

—Mario de Michelis writes: “(...) Alonso’s language might seem eclectic and excessive (...) but his personal seal is never absent, his sign is always active, granting coherence and cohesion, making the image quick and sharp, (...) and efficiently meaningful. (...) The energy of Alonso’s work, in his rejection of esthetic neutrality, its stormy sequencing, fails to display the true measure of this Argentine artist who we recognize as involved with the very substance of our concerns”. (De Michelis, Mario. “*Carlos Alonso*”, Eldos Catalog; Galleria d’Arte, Milán, 1971).

—He adheres to the New Italian Realism. Befriends critics Mario de Michelis, Duilio Morosini, Dario Micacchi, Antonio del Guercio and artists Tinonell, Tornaboni, and Attardi among others.

*(...) New Realism is a political art—form. Its direct and honest premises call sometimes for a simultaneity where different times and situations mix together around an idea or an intention.”* (Carlos Alonso’s words in Monzón, Hugo “*Carlos Alonso adhiró en Italia al movimiento del Nuevo realismo*”, *La Opinión*, Buenos Aires, July 13 of 1972, p. 21) “(...) The departure point and the main concern we share is to rebuild the image in painting (...) We all agree we must start off by becoming aware of objective reality (...)” (Carlos Alonso’s words in “*La Actualidad en el Arte*”, Buenos Aires, August 1997, p. 26–27)

—He starts the series “*Espacio Vital*”

—Meets Teresa Echeverría, his present wife and mother of his son Pablo.

**1972** —He travels to Italy again. Individual exhibition at Galleria Giulia in Rome and at Serra and Galatea Galleries in Buenos Aires.

—Participates in the show *Grafica d’Oggi* at the XXXVI Venice Biennal, with Antonio Berni, Hugo Demarco, Julio le Parc, Rómulo Macció and Mario Pucciarelli.

—He starts a series of works with beef as a subject. “(...) he puts forward a portrait of the Argentine cattle—breeding and mercantile

*oligarchy, an analysis of their behavior, shows what that power looks like (...)"*  
("Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta", *La Opinión*, Buenos Aires, January 26, 1974, p. 19).

**1973** —Call for general elections. Dr. Hector J. Cámpora from Frente Justicialista de Liberación wins. Juan Domingo Perón returns on June 20. The Ezeiza massacre takes place that day. Cámpora resigns. Provisional Government of R. Lastiri. The Perón—Perón ticket wins the presidential elections.

—Shows at Galleria Giulia in Rome; at Eidos in Milan and at Bedford Gallery in London.

—He works at Antonio Segui's studio in Arcueil, in the suburbs of Paris.

**1974** —Presents works on Vincent Van Gogh—"Paintings 1964—1974"—at Art Gallery International.

—Collective exhibitions in Florence, Rome, and Bologna.

—Creates "*El sillón azul*"

**1975** —Show at Eidos Galleria d'Arte, Milan and at Galleria Goethe, Bolzano.

—He shares his studio in Rome with Antonio Berni.

**1976** —On March 24 a coup d'état overthrows the constitutional government. Lt. General Jorge R. Videla is appointed President by the Military Junta. The National Reorganization Process has begun. State terrorism breaks out: murders, kidnappings, torture and forced disappearance of people.

—Exhibition "*El Ganado y Lo Perdido*" at Art Gallery International. The show is a premonition of what was to come during the dictatorship. "... That show collected a some of the violence symptoms we were living through (...) on one hand, prints of a peasant family (...) where some members gradually were missing, replaced by white outlines and signs of dismemberment. On the other, cattle, a description of cattle raising and its permanent presence in certain behaviors of Argentine society (...)" (Carlos Alonso's words in: Taffetani, Oscar,

"La memoria como apuesta", *La Razón*, Buenos Aires, September 29, 1985, p. 7) [Cattle] "... I have tried to think out these characters, a world related to economy which is also a cultural form. From the Sociedad Rural to the butcher's counters, reducing spaces, mixing them with the slaughterhouses (...) where human anatomy and cow's anatomy, cows's blood and man's blood appear sometimes at the same level of price and market (...)" (Carlos Alonso's words in Zito Lema, Vicente. "Defensa de la identidad" *Clarín*, Buenos Aires, November 20, 1975, p. 3). Bomb threat and eviction from the gallery.

—Installation "*Manos Anónimas*", a set of life-size figures and cows made in papier mache painted with acrylics. It was never displayed. (Today it's destroyed).

—His son Pablo is born.

—He goes into exile to Rome with his son and his wife Teresa. [Exile] "... We may save our own lives but we are left without a home, without our sources. I remember I became so disconnected with reality in those days that I started to paint things from the museums, to review history through its painters because I was uprooted (...)" (Carlos Alonso words in Farina, Fernando. "Carlos Alonso", Espacio de Arte, Rosario, I, #2, 1993).

—Participates in the International Exhibition of Basel.

**1977** —His daughter Paloma disappears in the month of July.

—Show "*Visita Guiada*" at Imagen Art Gallery, Buenos Aires. Reference to famous artworks such as Michelangelo's "Victory" or Velázquez' portrait of "Pope Innocence X", among others.

"(...) It will be (I hope) a way of revitalizing my own language and also an exploration of masterpieces from the past in search of clues which could make sense for the future (...)" (Carlos Alonso and Alberto Serebrinsky, letter, January 15, 1977). Catalog Exhibition "*Visita Guiada*".

—Exhibition at Galleria Giulia in Rome and at Del Buen Ayre Gallery in Buenos Aires.

—Participates in the *V Exposición Décima Cuadrienal Nacional de Arte* in Rome; in *Arte Fiera 77* in Bologna and in "Realismos en la Argentina" at Fundación Crédito Rural Argentino in Buenos Aires.

—In "*El Palco*" where "(...) Executioners and victims appear together (...) Over the 'respectable' alignment of those in charge (...) what hangs there now, instead of the slaughtered beef, are broken up bodies of the victims of repression, of the savagery of a lawless power (...)" (De Michele, Mario. "I responsabilità sul palco". Catalog Galleria Giulia, Roma, 1977).

**1978** —Show 'The world of Kafka' at Contemporánea Gallery in Buenos Aires.

**1979** —Moves to Madrid with his family.

"(...) The move from Rome to Spain was partly driven by very close friends that I had in Madrid as Luis Politti, Oscar Mara (...) it was a bit like trying to return." (Interview with Carlos Alonso, March 3, 1997).

—Presents works made between 1976 and 79 at Juana Mordo Gallery, Madrid and Palatina Gallery, Buenos Aires. These paintings bring back "*El viejo pintor*" and "*La mesa de Couber*". Reflections on painting "... What I like best in Renoir is his human attitude, his stubbornness to keep going (...) the immovable solidity of his vocation (...)" (Carlos Alonso's words in: "Carlos Alonso", Actualidad en el Arte, Buenos Aires, August 1979, p. 28—29).

—Participates in the exhibition "*El taller de Spilimbergo*" at the Eduardo Sívori Museum of Buenos Aires. The works were done by artists who worked or had been trained at the Instituto Superior de Artes de Tucumán.

—He also takes part in "Portraits", at the Museum of Modern Art, and "Argentine Contemporary Art" at the Museum of Fine Arts of Buenos Aires.

**1980** —Shows at Centro Cultural Siringa in Bahía Blanca, Gutierrez y Aguad Gallery and Domingo Bifarella Gallery in Córdoba.

—Participates in the exhibition "Argentine Contemporary Art" at the XIII International Art Exhibition in Japan.

- Shared exhibition with Pujía and Carlos Cañas at the Quilmes Municipal Museum of Visual Arts.
- 1981** —Return to Argentina. He settles in Buenos Aires. “(...) I started painting landscapes. My relationships were so disconnected, that I truly thought my world had broken down in relation to image.” (Carlos Alonso’s words in Farina, Fernando. “Carlos Alonso”, Espacio de Arte, Rosario, 1, #2, p. 22–25, 1993).
- Shows at Solla Art Gallery in Mar del Plata; Gutiérrez y Aguad and Domingo Biffarella Galleries in Córdoba and Krass Gallery, Rosario.
- 1982** —Moves and settles in Unquillo, Córdoba. He paints landscapes.
- Show at Austral Gallery in La Plata: inks on Eurípides’ “Medea”; a set of drawings made for the program of actress Inda Ledesma’s performance of the play.
- He makes the mural “El río” for the Hotel Panamericano in Corrientes, a work that had previously been assigned to Antonio Berni. Studies the landscape.
- Receives the Konex Platinum Prize for Drawing.
- 1983** —Presidential elections on October 30. Dr. Raúl Alfonsín from the *Unión Cívica Radical* wins the elections. The inauguration is on December 10. Five days later he signs a decree creating the National Commission to Investigate the Disappearance of People.
- He presents three series of works at Palatina Gallery, Buenos Aires: “Vida de pintor”, “Unquillo” and “Manos anónimas”.
- Exhibition of engravings made in 1953-1983 at Fundación San Telmo in Buenos Aires.
- Designs the advertising poster and sets for the play “Vincent y los cuervos” (“Vincent and the crows”) by Pacho O’Donnell.
- 1984** —Presents the series “Las Tertulias” at Gutierrez y Aguad and Domingo Bifanella Galleries in Córdoba. The works evoke his meetings with Antonio Berni, Castagnino and Lea Lublin in Rio Hondo in the 1950’s.
- Receives the Orozco-Rivera-Siqueiros Award at the I Biennal of La Habana, Cuba. Show of his series “Manos anónimas”.
- Participates in the exhibition “Realismo Tres Vertientes” at the Museum of the Americas in Madrid, and at *Maison de l’Amérique Latine* in Paris.
- 1985** —Public Trial of the Military Juntas that ruled between 1976-83 starts on April 22.
- Participates in the exhibition “Retratos y Autoretratos” at Wildenstein Gallery in Buenos Aires.
- 1986** —Guest of Honor at the Sixth Biennal “100 Years of Argentine Humor & Comics” at the Dr. Genaro Pertes Museum in Córdoba.
- Show at Palatina Gallery where the book about his life written by David Viñas, Ernesto Sabato and Domingo Bifardella among others is presented.
- 1987** —Exhibition of his works as an illustrator at the Centro Cultural de Buenos Aires.
- Shows at Gutierrez y Aguad and Domingo Bifanella Galleries in Córdoba, at the ‘Timoteo de Navarro’ Museum in Tucumán, and at the ‘Juan Carlos Castagnino’ Museum in Rosario.
- Participates in Arte Argentina dalla Indipendenza ad Oggi 1810-1987. in Rome.
- Guest of Honor at the Salón de Dibujo y Grabado, Buenos Aires.
- 1988** —Present ‘Retratos’ (1972-1988) at the Sociedad de Distribuidores de Diarios de la República Argentina in Buenos Aires
- Show “Retrotestimonios” at Lo Bue Gallery in Córdoba.
- Participates in the opening exhibition at the Center for Contemporary Art of Córdoba.
- 1989** —Presidential elections. Carlos Saúl Menem from the Justicialista Party takes office.
- Exhibition at Palatina Gallery, Buenos Aires and at the ‘Natalia Zacarias’ Gallery in Mexico.
- Presents the murals for the High Court of Justice de Córdoba: “La verdad desnuda”. They are 9 canvases showing variations on the nude figure of a woman surrounded by old men. It was never set up.
- Participates in the exhibition “Cinque Incisori Argentini” at the Centro Internazionale Della Gráfica, Venice.
- 1990** —Exhibition at the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires: “El pintor caminante”. These works are an introduction to the world of Vincent Van Gogh made in 1970-74 and 1990. [Van Gogh] “A model friend (...) Exemplary for his strong vocation, Vincent was a worker (...) Made between 1960–1974. Lately I got the fever once more (...) the first painting was born (...) making a collage. I was working on the bandaged legs in a picture on my dear teacher Spilimbergo (...) while I was sticking bandages, an association was produced with Van Gogh’s head bandages after he cut off his ear. Those bandages were a kind of bridge between Spilimbergo and Vincent (...) (Carlos Alonso’s words in “El pintor que más conoce a Van Gogh”, Para Tí, Buenos Aires, September 24, 1990). [Alonso’s opinion] “When painting becomes complaisant to power and the ill habits that attempt to curtail the subversive nature of art, a guy like Van Gogh is capable of shaking conformism and re-establishing liberty by his heroic way of exercising painting as a form of passion” (Carlos Alonso’s words in Angel, Raquel, “Una viga en el ojo del poder”, Nuevo Sur, Buenos Aires, July 27 1990, p. 24).
- “El pintor caminante” is also shown at the Provincial Museum of Fine Arts in Mendoza and at the Contemporary Art Center in Córdoba.
- Representative of Argentina at the Italian Latin-American Institute Pavilion in the XLIX Venice Biennal.

- 1991**—He has an accident in Santiago de Chile.
- Participates in "Homage to Rembrandt" at the Forum Hall of Patio Bullrich, Buenos Aires and in "120 years of Painting in Córdoba" at the Caraffa Museum, Córdoba.
- Shows Retratos since 1970 to 1991 in the Centro Municipal de Exposiciones of Cordoba.
- 1992**—Makes "Anthology" panels for the Book Fair of Buenos Aires, using enlarged versions of his works as illustrator, a panel on Borges' creation and other panels on the "Café de los Inmortales" which include authors J. Gelman, R. Guiraldes, E. Martínez Estrada, J. Cortázar, E. Sabato, H. Conti, R. Arlt.
- Exhibitions at Krass Rosario, at 'Eugenio Virla' Cultural Center in Tucumán, at Hoy en la Cultura Gallery, and Palatina Gallery in Buenos Aires.
- Participates in the exhibition "Social and Political engravings in XX century Argentina" at the Museum of Modern Art in Buenos Aires.
- Obtains the Platinum Konex prize.
- 1993**—Exhibition of recent works at the Via Marguta Gallery in Córdoba.
- He participates in "Expressions of Argentine Contemporary Painting" at the Museum of Modern Art in Buenos Aires
- 1994**—Makes the mural "Con los pies en la tierra" for the dome of Galerías Pacífico.
- Retrospective exhibition at the National Museum of Colombia.
- He participates in the "Trabucco Award" and in "100 Masterpieces —100 Argentine Artists 1810—1994", both at the National Museum of Fine Arts.
- 1995**—Exhibition at Palatina Gallery in Buenos Aires.
- 1996**—Show of pastels and drawings from the period 1966-1996 at Palatina Gallery.
- Participates in the exhibition "Variante de la Figuración en la Argentina" at the José Luis Cuevas Museum in Mexico and at the Fundación Banco Patricios in Buenos Aires.
- He participates in the exhibition "Muestra de las Abuelas de Plaza de Mayo" and in the "Homenaje a Miguel Briante" at the Recoleta Cultural Center; in "Panorama of Argentine Contemporary Engraving" and in "Panorama of Argentine Contemporary Drawing" at the Borges Cultural Center in Buenos Aires.
- 1998**—Participates in Art Galleries Fair Arte BA 1998 – RO Art Gallery, series: "Las muñecas de Redon". (this series relates with what is playful in art) (...) If children have their own dolls and play with them, why painters can't have our own (explanations of C. Alonso to the public in the fair of Arte BA, May 1998)
- 1999**—Exhibition at Principium Gallery "Collection Works"
- He participates in Arte BA 1999, RO Art Gallery: "Recent paintings". A series of nudes alternating with images of the "Old Painter" for example, *Cataratas I, II and III* where Renoir's figure appears in every single one of the paintings.
- 2000**—Participates in Arte BA 2000, RO Art Gallery: series "Casa Tomada". [This series] "... was triggered by a letter from Van Gogh to his brother that I had read. He was confident that that particular painting would endure. He falls in love so many times that he makes several versions. (...) and at the end of the letter says: 'I was tempted to include a child in a cradle and a naked woman in the bed', but afterwards he changes his mind. I thought it was a message, so I said to myself: I am going to put the cradle and the naked woman in the bed" (words by C. Alonso, Revista Estímulo, "Nuestro último refugio es la cultura" interview Rotemberg, Alberto; p. 28-31, June 2000, Buenos Aires)
- 2001**—May - Show "Mal de amores y otros males" (drawings made between 1970 and 1976), Cronopios Hall at Recoleta Cultural Center, Buenos Aires. "... many of these drawings look like as if it were the reconstruction of the tragic decade of the seventies in Argentina (...) [These works were not made] as a posteriori reflection. (...) But rather the enlightening nature of these works is their anticipatory power. (...) that's why their not testimonies (...) you can't bear witness to something that hasn't happened. And yet, these works were a premonition, witness of the future". (Lebenglik, Fabián, "El Alonso de los años setenta 'Las Penas son de Nosotros', Catalog Carlos Alonso "Mal de Amores y otros Males" p.7.
- The "Mal de Amores y otros Males" Show moves to Municipal Museum of Fine Arts "Dr. Urbano Poggi", Rafaela, Santa Fe.
- August – the same at Provincial Museum of Fine Arts "Emilio Caraffa", Córdoba.
- Participates in Arte BA 2001, RO Art Gallery: series *Manos anónimas* (made between 1984-86). Works unique in their value and plasticity, with great testimonial power.  
 (...) they belong to part of our own history, something one can't (...) give up, because some things (...) leave their mark forever.  
 When you lose a daughter you get marked forever. Particularly if you lose her in such abhorrent and cruel circumstances (...) It breaks the most basic rules, and naturally you develop misgivings about all human behavior. Sartre used to say 'when you foretell something for yourself, you are foretelling for others too' (...) Genocide isn't something that happens only to the Jews; (...) it happens to everyone (...), even to people who haven't gone through it personally, they are also victims of the same cruelty and murderous violence." (words by C. Alonso, Revista Estímulo, "Nuestro último refugio es la cultura" interview Rotemberg, Alberto; p. 28-31, June 2000, Buenos Aires).
- Manos Anónimas was also shown at the Argentine Theatre of La Plata in August and in December organized by the Comisión Provincial por la Memoria Militante, in the Cultural Center of Necochea.
- 2002**—Participates in Arte BA 2002, once more with RO Art Gallery: *Desnudos y paisajes*, large oil paintings among which *Casa del pintor*, *El monte de enfrente* and *Paseando al perro* are particularly worth mentioning.. There also, he presents a

CD ROM on his life and works containing personal photographs, critical and biographical texts, a chronology and more than 500 works organized by series, title and/or technique.

—In December participates in RO Art Gallery with 85 of his works gathered in 12 series: *Crónicas de un mal sueño I* and *II*, *De lo Sagrado y de lo Profano*, *Serie del Hambre*, *Lo Cura*, *Mano a mano*, *Estudios para un retrato* (dedicated to Van Gogh), *Retratos I* and *II*, *Serie de autorretratos*, *Serie del Rapto* and *Inauguración* that gives the name to the exhibition. "I choose to exhibit drawings and not paintings, the master said, because drawing is connected with the artist's intimacy. These drawings are for me like intimate works, bedroom works, made between daytime and sleep."

**2003** —In March he presents *Pasteles y Carbones* [Pastels and Charcoals] at RO Galería de Arte, and in July, in the same space, exhibits with Pat Andrea in the show *Pat Alonso*, an homage to Dutch painting, in which some of his works relate to those of Rembrandt.

—In June, at ArteBa he exhibits his mural *Inauguración*, a frieze painting 2 meters high and 6.30 meters wide, begun in 1978, during his exile in Madrid, and finished in 1995, in Unquillo, Córdoba. In November he exhibits it at the Museo Nacional de Bellas Artes. It is a work divided horizontally by an inauguration ribbon: in the upper register, a group of figures flaunt luxury and frivolity, while in the lower scene, in somber colors, chaos reigns.

—In this year two major books come out that have Alonso as their protagonist. On the one hand, *Carlos Alonso. (Auto)biografía*, coordinated by Jacobo Fiterman. And on the other hand, the Fundación Mundo Nuevo publishes *Dante*, a selection, by Mario Bani, of poems by Dante Alighieri in their original language, with the illustrations Alonso made in Florence, Italy, in 1968.

—In April he exhibits *Carlos Alonso. Hay que comer* [CA: You've Got to Eat], curated by Alberto Giudici, at the Universidad Nacional Tres de Febrero, with drawings, prints, and paintings on the theme of meat.

—In December he receives the *Premio a la Trayectoria* [Lifetime Achievement Prize] of the National Arts Foundation [Fondo Nacional de las Artes] and exhibits *Inauguración*, the mural he presented the previous year, at the Salón de los Pasos Perdidos de la Honorable Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, in La Plata.

—He does the cover illustration for Manuel Mujica Láinez's book *Luminosa Espiritualidad*.

**2005** —He exhibits *Carlos Alonso, Retratos del exilio* [CA, Portraits from Exile] at RO, Galería de Arte, drawings he did in Rome, Madrid, and Buenos Aires between 1976 and 1981, about his exiled Argentine friends.

—In September he presents, at the Museo Genaro Pérez de Córdoba, *Carlos Alonso en el infierno*, a selection from the exhibition held the previous year at the Centro Cultural Recoleta.

—A section of another exhibition from the previous year, *Hay que comer*, curated by Alberto Giudici, is shown at the *Institut Valencia d'Art Modern* (IVAM) in Spain, as part of the program organized by Consuelo Císcar, director of the IVAM, for the sixth edition of *Diálogos Iberoamericanos* [Ibero-American Dialogues].

—The series *Manos Anónimas* [Anonymous Hands], begun in 1981, is acquired by the province of Córdoba, to enter the collection of the Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. It consists of 37 works, most of them drawings in pencil and oil pastel, done between 1981 and 1991. The name of the work comes from an installation of his from 1976, never exhibited, on human and livestock figures in *papier mâché*.

—He exhibits his illustrations for *Guerra al malón* in the foyer of the City Hall of General Villegas, along with the catalogue the municipality published the year before. This is a travelling exhibition organized to raise funds to restore the local art museum.

—He presents the show *Don Quijote, 400 años* [Don Quixote at 400], at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, a set

of lithographs and India ink drawings that belong to the museum of drawing and illustration.

**2006** —A new edition appears of Esteban Echeverría's *El Matadero* (2006), with the illustrations Alonso made for it in 1965 and in the '70s. The preface is by Alberto Giudici, and it is published by the Fundación Alon para las Artes [Alon Foundation for the Arts].

—*Carlos Alonso en el infierno*, a selection from the 2004 show at the Centro Cultural Recoleta, is held in July at the Centro Cultural Nordeste, in Resistencia, Chaco.

Along with Guillermo Roux, Remo Bianchedi, and Jorge Demirjian, he takes part in the show *Nudos y desnudos* [Knots and Nudes], at RO Galería de Arte.

**2007** —The book *El Matadero* published the previous year is presented together with an exhibition of drawings with the works illustrating them, at the Fundación Alon para las Artes.

—The Centro Cultural Borges presents his original illustrations for the book *La guerra al malón*, by Major Manuel Prado, works belonging to the Museo de Bellas Artes de General Villegas.

—This year the Museo Superior de Bellas Artes, Evita-Palacio Ferreyra is opened, with a room designated exclusively to show his series *Manos Anónimas*, hitherto exhibited in the Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

—Publication of the book *Carlos Alonso Ilustrador* [CA as Illustrator], coordinated by Alberto Giudici.

**2008** —The show *Carlos Alonso Ilustrador* is held in March at the Centro Cultural Recoleta, with his drawings for the books *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Martín Fierro*, *La guerra al malón*, *El matadero* and *The Divine Comedy*, among others. In addition, the book is presented with the same title as the show, as published the year before. In June the show begins its tour at the Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, later at the Teatro Auditorium of Mar del Plata, and in December, at the Museo

del Diario La Capital [Museum of the newspaper La Capital], in Rosario.

**2009** —November sees the republication of *Bajo la lluvia ajena* [In Alien Rain], poems written in exile by Juan Gelman, which Alonso illustrates with twelve prints, also created in exile, at the same moment that Gelman was writing his poems.

—In April he exhibits paintings at the Museo de Arte Tigre, and in May *Carlos Alonso. Ilustrador de novelas y romances* [CA, Illustrator of Novels and Romances] is presented at the Museo de Arte Español Enrique Larreta; the same month, at the Centro Cultural Marcó del Pont, he shows *El matadero*, with his illustrations for the text by Esteban Echeverría.

—He exhibits *Hay que comer* at the Museo Oscar Niemeyer in the city Curitiba, in the State of Paraná, Brazil.

—The book *Carlos Alonso* is published, on the artist's life, with a presentation by Ignacio Gutiérrez Zaldívar.

**2010** —In June he presents *El Dante de Carlos Alonso*, at the Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, in Rosario, in commemoration of the 100th Anniversary of the Asociación Cultural Dante Alighieri. The following month, in Buenos Aires, in the gallery *Hoy en el arte*, a show opens with drawings in mixed media.

—This year sees the publication of *Los Rivero*, an unpublished four-page manuscript of Jorge Luis Borges, discovered at the University of Texas at Austin, by the Peruvian writer Julio Ortega, for which Alonso creates two portraits of its characters, and one of the writer. The book is presented in commemoration of the bicentennial of the May Revolution, in conjunction with the Centro Editores and the International Jorge Luis Borges Foundation.

**2012** —In April the Centro Cultural de la Cooperación, holds the exhibition *Paloma Alonso*, on the artist's daughter, with unpublished photographs of Paloma taken by the photographer Anatole Saderman, the *Retrato de Paloma* [Portrait of Paloma] of Carlos Alonso and others by Ivonne Fauvety, curated by Juan Pablo Pérez, Sabrina Díaz,

and Alberto Giudici. In parallel, her sister Mercedes Alonso pays homage to her in a poetical—theatrical piece.

—In December he exhibits *Aniversario* [Anniversary], fifty historic and recent works, at RO Galería de Arte, celebrating the ten years this space has been open. It brings together 505 works, some historic, other recent: pastels, watercolors, and mixed media.

**2014** —In April he exhibits, in San Juan province's Museo Franklin Rawson, *Carlos Alonso y los círculos dantescos* [CA and Dante's Circles], with illustrations for the *Divine Comedy*, as well as for *Don Quixote* [*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*], and *El Matadero*, among other works, on the basis of a selection made by Jacobo Fiterman. Also included are assembled works in wood and papier mâché, never before presented, inspired by the work of Dante Alighieri, and also six unpublished sculpture pieces.

**2016** —He holds the exhibition *Carlos Alonso ilustrador*, at the Fundación OSDE in Córdoba, with illustrations for eight literary works, among them, *The Divine Comedy* by Dante Alighieri and *El matadero* by Esteban Echeverría.

**2017** —In December the new building of the Museo Municipal de Bellas Artes "Carlos Alonso" is opened in the city of General Villegas, and in its collection it includes the illustrations for *La guerra al malón*, which are conserved in the City Hall. Alonso attends the inauguration.

**2018** —In August, the Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat exhibits *Vida de pintor* [A Painter's Life], a show gathering together a hundred paintings and drawings, from the '70s to the present, with outstanding works dedicated to various artists, such as Courbet, van Gogh, Schiele, and Spilimbergo, and series such as *Mal de amores* [Lovesick]. Half of these works had never before been exhibited.

**2019** —In April Carlos Alonso. Pintura y memoria [CA: Painting and Memory] was held at the Museo Nacional de Bellas Artes.

This chronology, created by Fernando Lorenzo and Roxana E. Olivieri, is taken from AA. VV., *Carlos Alonso (auto) biografía en imágenes* [CA: (auto) biography in images], Buenos Aires, RO Ediciones, 2003, pp. 241-255. The information on the artist's life and work since 2003 to the present was gathered and compiled by Paola Melgarejo, a member of the research team of the Museo Nacional de Bellas Artes.

## Agradecimientos

Mercedes Alonso  
Gloria Argelez  
Germán Barraza  
Andrés Buhar  
Ana María Cao  
Jacob Fiterman  
Natalia Grobocopatel  
Eduardo Grossman  
Ezequiel Martínez  
Pacho O'Donnell  
Agustina O'Donnell  
Roxana Olivieri  
Norma Quarrato  
María Teresa Constantín  
  
Biblioteca Nacional  
Biblioteca del Congreso  
de la Nación  
Colección Carlos Alonso  
Espacio de Arte - Fundación Osde  
Fundación Carlos Alonso  
Fundación Amalia Lacroze  
de Fortabat  
Fundación Alon  
Galería Palatina  
Galería Revolver  
Museo Provincial de Bellas Artes  
"Timoteo E. Navarro", Tucumán  
Museo Municipal de Bellas Artes  
"Dr. Genaro Pérez", Córdoba  
Museo Provincial de Bellas Artes  
"Emilio Caraffa", Córdoba  
Palacio Ferreyra - Museo Superior  
de Bellas Artes Evita

## Exposición

Carlos Alonso. Pintura y memoria  
12 de abril al 14 de julio de 2019  
Muestra producida y organizada por el  
Museo Nacional de Bellas Artes  
  
Curadores  
María Florencia Galesio  
Pablo De Monte  
  
Coordinador y asesor artístico de la  
Colección Carlos Alonso  
Pablo Alonso  
  
Realización audiovisual  
Vicky Saavedra Sánchez  
  
Instalación *Manos anónimas*  
1976-2019  
Realización y producción  
Luis Maresca  
Moldería y realización general  
Victoria Miyares y Marcus Wahren  
Modelados y realización general  
Antonio Ramírez  
Pigmentos y pintura final  
Carlos Baragli  
Ajustes de moldería y laminado  
Raúl Moreno  
Agradecimientos  
Eugenio Ramírez, Alberto Comesatti  
Daniel Lozano, Micaela Muller

## Catálogo

Edición  
Museo Nacional de Bellas Artes  
  
Textos  
Pablo De Monte  
Andrés Duprat  
María Florencia Galesio  
Fernando Lorenzo  
Mariana Marchesi  
Paola Melgarejo  
Roxana Olivieri  
Silvana Varela  
  
Coordinación Editorial  
Ezequiel Grimson  
  
Proyecto gráfico  
Alejandro de Ilzarbe  
  
Corrección  
María Verna  
  
Gestión documental  
Trinidad Massone  
Victoria Gaeta  
  
Traducción al inglés  
Guillermina Rosenkrantz / David Jacobson  
  
Posproducción de imágenes  
Guillermo Frontalini / Francisco Frontalini  
  
Créditos fotográficos  
Eduardo Grossman / Págs. 6-7  
Carlos Alonso, Buenos Aires, 1980  
Págs. 56-57 Taller de Unquillo, 2001  
Anselmo Pérez / Pág. 14  
Matías Iesari / Págs. 37, 77, 88-89, 127, 128  
Magdalena Audap-Soubie / Págs. 19,  
21, 25, 51, 53, 54, 63, 71, 75, 76, 78,  
81, 93, 94, 95, 97, 98, 104, 105,  
106, 107, 108, 109  
Gustavo Cantoni / Págs. 28-29,  
30-31, 39, 72  
Pablo Messil / Págs. 20, 27, 35, 36,  
41, 44, 49, 50, 55, 70, 79, 82, 83, 85,  
86, 87, 90-91, 99, 100-101, 102, 103  
José Cristelli / Pág. 65

El Museo Nacional de Bellas Artes agradece la colaboración del Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo E. Navarro" (Tucumán), del Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba), del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba) y de la Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, que facilitaron imágenes reproducidas en este catálogo.

## MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Ministro de Educación, Cultura,  
Ciencia y Tecnología  
Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura  
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural  
Marcelo Panozzo

Dirección Ejecutiva  
Andrés Duprat

Dirección Artística  
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica  
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva  
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini  
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Documentación y Registro  
Paula Casajús  
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino,  
Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez,  
Dora Isabel Brucas, Laura González,  
Ana Inés Vivarés, Matías Iesari,  
Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones  
Mercedes de las Carreras  
Jimena Velasco, Natalia Novaro,  
Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo,  
Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet,  
Constanza Di Leo

Investigación  
María Florencia Galesio  
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,  
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese,  
Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni,  
Alfonsina Leranoz, Natalia Pineau

Museografía  
Silvina Echave  
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,  
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,  
Fabián Belmonte, Cristina Mazza,  
Lucio O'Donnell, Pedro Osorio,  
Franco Pullol, Leonardo Teruggi

Contabilidad y presupuesto  
Gustavo Gramis  
Gabriela Raña

Administración  
María Biaiñ

Relaciones Institucionales  
Soledad Obeid

Relaciones públicas  
Ana Ruvira

Comunicación  
Natalia Bellotto  
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales  
Ana Quiroga  
Bettina Barbieri, Diego Jara

Publicaciones  
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe,  
María Verna

Educación  
Mabel Mayol  
Silvana Varela, Gisela Witten,  
Pablo Hofman, Roxana Pruzan,  
Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,  
María Inés Alvarado, Ana Lobeto,  
Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,  
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli,  
Gabriela Canteros, Candela Gomez

Biblioteca  
Alejandra Grinberg  
Agustina Grinberg, Marcelino Medina,  
Carolina Moreno, Mónica Alem,  
Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio,  
Sara Espina

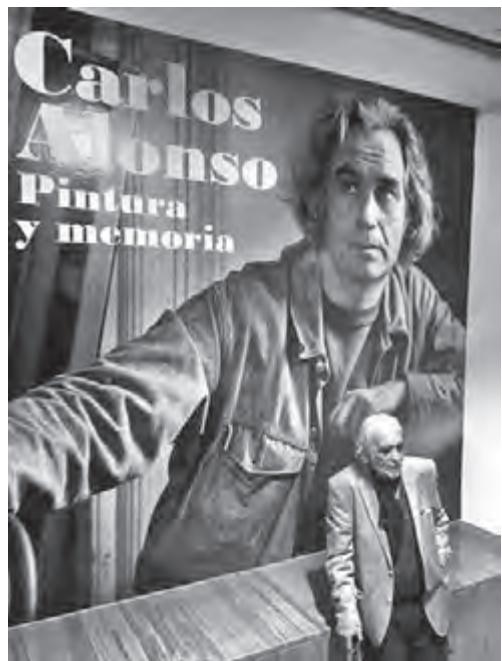
Asesoría museológica  
Gustavo Vázquez Ocampo

Asistencia de Dirección Ejecutiva  
Maru Venanzi  
Eugenio Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística  
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,  
Trinidad Massone

## AMIGOS DEL BELLAS ARTES

<b>Administrador Gubernamental</b> Daniel Campione	<b>Comisión Directiva</b> <b>Presidente Honoraria</b> Nelly Arrieta de Blaquier	<b>Dirección</b> <b>Directora Ejecutiva</b> Fiona Christophersen White
<b>Recursos Humanos</b> María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscasio, Agustín Martínez	<b>Presidente</b> Julio César Crivelli	<b>Educación</b> <b>Directora de la Carrera Corta</b> de Historia del Arte y Cursos Susana Smulevici
<b>Capacitación</b> Lucía Buchar	<b>Vicepresidente 1ro.</b> Eduardo C. Grüneisen	<b>Coordinador Operativo</b> de Educación y Extensión Cultural Mariano Gilmore
<b>Gestión y estudio de visitantes</b> Natalia Chagra	<b>Vicepresidente 2do.</b> Juan Ernesto Cambiasso	<b>Literatura</b> Mariana Sandez
<b>Producción</b> Samira Raed Úrsula Gómez, Facundo Schedan	<b>Secretaría</b> María Irene Herrero	<b>Niños</b> Sol Abango
<b>Ciclo de Cine Bellas Artes</b> Leonardo D'Espósito	<b>Secretaría de Relaciones</b> Institucionales e Internacionales Josefina María Carlés de Blaquier	<b>Auditorio</b> Daniel Caccia, Juan José Peralta
<b>Infraestructura</b> Daniel Larrea Augusto Monroy, Matías Román	<b>Prosecretaria</b> Ximena de Elizalde de Lechère	<b>Socios</b> Elena Bruchez, Marlene Binder Meli
<b>Sistemas</b> Pablo Grassigna, Walter D. Pirola	<b>Tesorero</b> Ángel Schindel	<b>Comunicación</b> Coordinación Institucional y Digital Ailin Staicos y Rubén Mira para Fantasy Comunicación
<b>Intendencia</b> Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne	<b>Protesorera</b> Sofía Weil de Speroni	<b>Prensa</b> Carmen María Ramos
<b>Supervisión de salas</b> Omar Guateck, Karina Mansilla Rita Díaz	<b>Vocales</b> Susana María T. de Bary Pereda Adriana Batan de Rocca Claudia Caraballo de Quentín Eduardo José Escasany Magdalena Grüneisen María Inés Justo Nuria Kehayoglu Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Cecilia Remiro Valcárcel Alfredo Pablo Roemmers Verónica Zoani de Nutting	<b>Diseño gráfico y digital</b> Pablo H. Barbieri
<b>Asistentes de sala</b> Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Humberto Rodríguez, Santa Vargas	<b>Revisores de Cuentas</b> Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz	<b>Administración</b> Jorge Mastromarino
<b>Atención al público</b> Lorena Gorosito Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Diego González, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Martín Vergara		<b>Administración y RR. HH.</b> Nadia Kettmayer
		<b>Asistente de Administración</b> Itatí Puigdengolas
		<b>Pago a Proveedores</b> Carolina Mastromarino
		<b>Recepción e Informes</b> Federico Braum, Mora María Colombo, Laura Mastromarino
		<b>Tienda</b> Marcelo Arzamendia, Clara María España, Gustavo Merino, Belén Schenfeld
		<b>Mantenimiento</b> Ramón Álvarez, Héctor Monzón, Oscar Rindel



Se imprimió en Casano Gráfica S.A.  
Buenos Aires, Argentina, en abril de 2019.

Carlos Alonso. Pintura y memoria Florencia Galesio ... [et al.]. - 1a edición  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.  
Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2019.  
156 p. ; 30 × 25 cm.

ISBN 978-950-9864-13-9  
1. Arte Contemporáneo Argentino. I. Galesio, Florencia.  
CDD 759.82

Fundación  
**Medifé**

**Galicia** ÉMINENT

**Tersuave**





Amigos del Bellas Artes

ISBN 978-987-1428-45-8

9 789871 428458