

“(…)¿Puede el arte ser un freno ante el límite?

¿Acaso el arte sea capaz de ayudar ante las experiencias límite, inasimilables, experiencias como la desaparición de las experiencias, como la desaparición? Para narrar eso, ¿quién podrá coordinar alma, ojo y mano?, ¿quién podrá ser justo para encontrarse consigo mismo en ese acto de representación de la mudez radical? (...) ¿cómo [hacerlo] cuando la política se concibe como obra de arte para producir industrialmente conciencias, para construir mediáticamente realidades? (...) ¿acaso se podría inventar un procedimiento, una máquina, para hacer obra sobre el dolor, el horror, la crueldad y la violencia?, ¿cómo el arte podría hacer, podría ser una máquina que hace sentir lo no sentido?

Claudio Martyniuk

Introducción

A lo largo de este trabajo se analizará la (im)posibilidad de representar una experiencia límite. Para ello, nos centramos en la obra del artista plástico argentino Carlos Alonso y partimos de la interrelación de tres conceptos fundamentales: *Comunicación, Arte y Memoria Colectiva*.

Creemos que el arte permite problematizar la visión de una sociedad respecto del pasado desde una tensión con el presente. Así, al considerarlo como una forma de construcción de la memoria colectiva, el arte implica una voluntad de transmisión que es comunicativa en tanto produce sentidos sociales.

Nuestro lugar en el mundo está determinado por la forma en que lo vemos, y ver el mundo significa entender cómo se construyen las imágenes de maneras particulares y en tiempos particulares. No podemos ignorar que un artista siempre está atravesado por la realidad que lo circunda y, en el caso de Alonso, su trayectoria y su pintura, están signadas por una visión política de la función del artista, y por una temática que aborda la violencia y el horror.

Carlos Alonso elige militar desde su pintura y así articula su trabajo con la realidad; busca generar un espacio de reflexión y de crítica frente a una coyuntura social y política altamente conflictiva.

Y si hay una serie de Alonso que nos permite discutir el problema de la representación de las experiencias límite, ésa es “Manos Anónimas”. A partir de la historia de esta serie y sus características nos plantearemos ¿de qué da cuenta Manos Anónimas?, ¿qué situaciones de la dictadura representa?, ¿qué relatos/memorias/representaciones inaugura y potencia Alonso con su obra?

Por otro lado, aunque este artículo no dará cuenta de los avances en este sentido, en nuestra tesis de grado investigaremos también, a partir de la contextualización de “Manos Anónimas” (1983/86), si esta obra construye un relato diferente a los que circularon en cada momento histórico. ¿Qué significa la obra de Alonso en relación/respecto a otros discursos?

Memoria

¿Puede la memoria clausurar el debate?

¿Puede el olvido abrir el espacio para la reconciliación social? (1)

Para comenzar a pensar la problemática de la memoria colectiva es necesario elaborar una definición que incluya las diversas interpretaciones del pasado, partiendo de la premisa de que no existe una única memoria o visión de la historia, sino múltiples relatos entre los cuales uno es aceptado o se instala como hegemónico en un determinado contexto histórico.

Los artistas abordan desde la representación un pasado que exige ser interpelado, sus obras se inscriben y operan en el campo de la (o las) memoria/s, siempre en conflicto. La dictadura militar argentina del 76 aún genera tensiones en el interior de nuestra sociedad, ya que se trata de una experiencia traumática, un acontecimiento pasado que no es posible cerrar.

El pasado reciente es una parte central de nuestro presente donde la memoria juega un papel esencial en la inclusión y selección de ciertos hechos en una red de sentidos.

El sociólogo Paolo Jedlowsky (2), sintetiza en “La sociología y la memoria colectiva”, las tesis desarrolladas por Maurice Halbwachs: la primera de estas tesis consiste en la afirmación de que la memoria colectiva está inscrita en marcos de referencia colectivos de los cuales el principal es el *lenguaje*. La segunda tesis se basa en que la memoria conserva el pasado a través de procesos de selección e *interpretación* por lo que es, *reconstrucción*; y la tercera plantea que la memoria cumple una función para la *identidad* de un grupo social, favoreciendo su integración.

Retomar estas tesis desde el cruce entre arte y comunicación, implica entender al arte como un *lenguaje*; un sistema de signos que nos permiten la construcción e *interpretación* de una determinada realidad.

Siguiendo a Halbwachs, al entender a la memoria colectiva siempre inscrita en un marco de referencia compartido, la consideraremos como un proceso subjetivo, siempre activo y construido socialmente en diálogo.

La memoria, según Ricardo Forster, es una política; nunca es neutral ni objetiva, así como no es sólo una mera acumulación de información. La memoria es siempre una elección, un campo de batalla (3). Y es por esto que no hay memoria que no implique olvido; porque los pueblos seleccionan qué memoria recordar y esa elección y recorte de una memoria en constante tensión, es olvido de unas y hegemonía de otras. Entonces, la memoria es, constitutivamente, una falta. No es únicamente la facultad de recordar ni la de olvidar, sino que es la dinámica de la estructura relacional constituida entre ambos actos (4).

Por eso definimos a la memoria colectiva como “el conjunto de las representaciones del pasado que un grupo produce, conserva, elabora y transmite a través de la interacción entre sus miembros”. Esa es una definición posible, pero aún incompleta; Jedlowsky prefiere entenderla como “la selección, interpretación y transmisión de ciertas representaciones del pasado producidas y conservadas específicamente desde el punto de vista de un grupo social determinado” (5).

Es decir, no hay memoria disociada del sentido que el pasado tuvo para los actores del pasado, pero tampoco, de las preguntas del presente; pues el presente siempre condiciona la recuperación del pasado traumático. Las preocupaciones del momento constituyen, entonces, un elemento de estructuración de la memoria.

Por otro lado, la memoria necesita ser corporizada en soportes, es decir, en diversos productos culturales vistos como vehículos de memoria (6), por ejemplo la pintura, pero también libros, museos, monumentos, películas, fotografías, etc. Juan E. Corradi afirma que “un pasado muy duro puede ser superado a partir de formas insospechadas y creativas y transmitir su memoria bajo la forma de una narración que sus descendientes puedan aceptar” (7).

Esta transmisión, mediatizada por el lenguaje y delimitada en un determinado marco cultural, construye “un conocimiento cultural compartido y ligado a una visión del pasado” (8). Pero este relato no es nunca una narración acabada, está cargado de ausencias e incompletitudes que se completan “en las mentes que lo heredan y cuestionan” (9).

Tanto Pilar Calveiro como Elizabeth Jelin diferencian entre quienes vivieron la experiencia del hecho traumático, como marca, y su superación, es decir, la capacidad de la memoria de trascender la vivencia única e intransferible y otorgarle sentidos que la hagan comunicable. Esto también explica los conflictos de memoria(s): al haber diversidad de experiencias, habrá también diversidad de

relatos, que pueden ser diferentes e incluso contradictorios. Por eso Calveiro plantea que la memoria no opera como un rompecabezas en el que cada pieza tiene un lugar fijo y predeterminado, sino como un *rasti* (10) ya que con las mismas piezas se pueden construir distintas figuras.

Así la construcción de la memoria como proceso comunicativo aborda las apropiaciones y disputas sobre los sentidos del pasado. Por lo tanto, lo que hace que una memoria sea colectiva es que sea producto de una interacción social, de una comunicación que elige del pasado lo que es relevante y significativo en relación con los intereses y la identidad de un grupo.

Y en esta práctica social es esencial la creatividad, porque las interpretaciones de la historia reciente no pueden ni deben ser transmitidas mecánicamente. El desafío consiste, según Jelin, en lograr evitar la repetición ritualizada de la historia sin transformación simbólica; es necesario “posibilitar la creación de nuevos sujetos y nuevos significados” (11).

Desde nuestra perspectiva, el lenguaje artístico permite visualizar la memoria de un determinado momento histórico. Así, influye en su construcción retomando algunos de los relatos que circulan socialmente, y abriendo nuevas perspectivas desde donde mirar y problematizar ese pasado.

Arte

(...) ¿Puede el arte ser un freno ante el límite? (12)

En este trabajo abordaremos el arte, pero no desde una definición precisa ni desde un inventario de enunciaciones, sino que lo haremos para considerar los alcances de la construcción humana. El Arte ha sido y es una manera de encontrarnos con el mundo y transformarlo (13).

Para esta ponencia, entonces, tendremos en cuenta que “la actividad del arte consiste en descubrir e inventar de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible. El arte es una fuente inagotable de conocimiento de comunicabilidades humanas, es el producto del ejercicio de la memoria” (14).

Debido a su esencia simbólica el arte es un lenguaje capaz de hablar de lo que no hay pero podría haber, porque es en los límites de la palabra donde el artista decide crear, ubicándose en las fronteras de lo existente (15). Ni el dolor ni el placer son posibles sin el lenguaje; la construcción de un significado es una condición humana y por eso sólo el hombre puede ser sensible frente a algo que no es lo que señala, sino sólo la metáfora de otra cosa, es decir, el arte (16).

Por otra parte la realidad social, sus demandas y sus condiciones siempre están presentes en la obra artística, de modo que la imagen será entonces su testimonio. Carlos Alonso afirma que “el arte tendría que reflejar los acontecimientos de su tiempo y de su propio lugar, enraizado profundamente con las preocupaciones, con los dolores, los logros y los ideales de su propia comunidad” (17). Si el arte participa de la producción de realidad, entonces, es historia, y memoria de su tiempo.

Discusión en la que se inscribe

*¿Acaso el arte sea capaz de ayudar
ante las experiencias límite, inasimilables,
(...) como la desaparición? (18)*

Esta investigación se inscribe en una discusión que se inicia en la posguerra, cuando la humanidad se enfrenta a la atrocidad de los crímenes cometidos durante el Holocausto; entonces, los intelectuales y artistas comenzaron a preguntarse por la

(im)posibilidad de representar ese horror.

Frente a la violencia descarnada del nazismo; frente a la muerte encarnada en cada campo de concentración y exterminio, el arte enfrentó el problema de representar el horror. ¿Para qué y cómo hacerlo?, ¿admite el trauma una representación artística?, ¿cuál es el papel que juegan las obras de arte en la construcción de una memoria traumática? (19), ¿dónde está el límite ético en el lenguaje artístico?

Durante el siglo XX el arte es un campo de batalla donde se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la imagen y de la palabra, y ese combate no puede dejar de ser político.

Eduardo Grüner, en su libro "El Sitio de la mirada", se pregunta: *¿cómo representar lo irrepresentable sin caer en la trampa de lo sublime, de la estetización del espanto?* Si bien lo bello y lo feo son dos factores que siempre están presentes en el arte, ante el horror le queda la difícil tarea de hablar de lo indecible.

Lo sublime en el arte es la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, y aun más: la presentificación de lo impresentable (20). Descubrimos, muchas veces, una condición propia y bastante especial del arte: hablar bellamente sobre algo que es doloroso.

De todos modos, en las circunstancias de representar una situación experimentada por la humanidad como traumática, el artista se encuentra con el problema de la estetización de la muerte y la violencia a la que los mismos hombres fueron capaces de arribar.

Alonso también se enfrentó a este debate cuando expuso su serie "Manos Anónimas" en la Galería Palatina, y escuchó decir a dos señoras "qué maravilla, qué hermosura": "Esto me hizo repensar mucho esa contradicción que es mezclar el continente con el contenido. Supongo que ellas estaban hablando de cómo estaba hecha la obra, de la técnica y no de lo que representaba. Pero en el fondo, hay una cierta ambigüedad. Es un riesgo" (21).

El artista continúa el análisis de esta dualidad y plantea que "lo bien pintado, puede llevar a alguien a decir 'qué magnífico' o 'qué bello' sobre una escena que, en realidad, es una tortura de una embarazada" (22).

Según Adorno y Primo Levi si hay un imperativo ético para el arte, es el de no dejar de buscar esa representación, aunque prevenirse muy bien de encontrarla. Así el interés por el arte reside en esta cuestión: nunca se posee, siempre se escapa a otros territorios. La verdadera obra de arte nunca podrá ser un medio de satisfacción sino que lleva a continuar en la ruta del deseo (23).

Carlos Alonso, un artista necesario

*¿Quién podrá coordinar alma ojo y mano?,
¿quién podrá ser justo para encontrarse consigo mismo
en ese acto de representación de la mudez radical? (24)*

Carlos Alonso es uno de los más notables artistas plásticos argentinos; grabador, pintor e ilustrador consagrado, nació en el año 1929 en Tunuyán, Mendoza. Cursó sus estudios de arte en la Universidad Nacional de Cuyo con Gómez Cornet y, en la de Tucumán, con Spilimbergo, sus grandes maestros. Ya desde sus primeros trabajos se puede observar su compromiso social y la agudeza de su mirada sobre la realidad.

Carlos Alonso afirma que "uno puede elegir ser un pintor de éxito, de vanguardia, de investigación, de ensayos (...) un hombre que está a la moda, o elegir ser un pintor necesario". Roxana Olivieri, la principal curadora de su obra, sostiene que esa elección

es la que marca el destino de un pintor y esa elección es la que signó el destino de Carlos Alonso. Él eligió ser un pintor necesario y por eso sus imágenes son memoria y voz de nuestra historia (25).

De esta manera, la producción de Alonso se ubica en un lugar de fuerte intervención crítica desde las imágenes, en una relación constante, tensa, con la historia argentina reciente (26).

En los 70 sus pinturas preanunciaron el Terrorismo de Estado, con sus series de cuadros dedicados a la carne (“Hay que comer”, “Carne de Primera” y “Estancieros”) en las que despliega imágenes de personajes opulentos y siniestros superpuestas con trozos sanguinolentos de animales desollados (27).

Su primera exposición en este sentido es “El Ganado y lo Perdido” en Art Gallery Internacional. Pero esa no fue su única serie donde se denunciaba la violencia existente y se advertía lo terrible de la violencia que vendría, “Mal de amores y otros males”; compuesta de dibujos realizados entre los años 1970 y 1976, también se puede leer en clave premonitoria.

En 1976, a partir del establecimiento del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, Alonso debió definir su exilio; Italia primero y España después fueron sus residencias alternativas.

Ésto era también parte del costo de ser un artista militante, su obra ofrecía una mirada crítica y movilizadora sobre la historia del país y sobre todo, en relación con el presente, y sus observaciones sobre el poder político y económico hacían que Alonso fuera un personaje conflictivo y candidato a ser una víctima más del Proceso.

La tragedia social, el terrorismo y la violencia que, como se describió anteriormente, atraviesan la obra de Alonso también signaron su vida, no sólo a partir del exilio, sino con la desaparición en 1977 de su hija Paloma, militante de la JotaPé (Juventud Peronista).

Este quiebre en su historia personal lo llevó, a su regreso al país en 1981 a abandonar la representación de la figura humana: “Empecé a hacer paisajes, tenía tan desconectada mi relación con las personas, sentía verdaderamente que se me había quebrado el mundo en relación con la imagen” (28). Recién en los años 1983/86, volvió con toda su fuerza en la serie “Manos Anónimas”.

Manos Anónimas

*¿(...) cómo lograr que no deje de ser una pesadilla,
sino que permita que el yo despierte? (29)*

Esta obra “en lo histórico y explícito representa la violencia, el odio, la inseguridad, la muerte probable, terribles demonios de nuestra Argentina, presentes desde su nacimiento” (30). La serie está dedicada a fijar imágenes para una memoria de la represión, (...) y marca además su intervención desde la imagen plástica en la discusión de los hechos ocurridos durante la dictadura (31).

Sus orígenes se remontan al mes de abril de 1976, cuando Alonso realizó una instalación escultórica en papel maché para participar de la muestra “Imagen del hombre actual”, programada por el Museo Nacional de Bellas Artes. La obra era de neto corte político con alusiones a la muerte y a la “carnicería”. En esta instalación, como en parte de su obra de los 60, la carne humana y vacuna se volvía intercambiable como víctima de similares carnicerías. Pero con la llegada del Golpe la exposición finalmente no se llevó a cabo, y esa obra de Alonso fue prohibida quedando en el taller del artista y destruyéndose con el paso del tiempo (32).

Entre 1983 y 1986, una vez de regreso en el país y apenas restaurada la democracia, Alonso recuperó aquellas “Manos Anónimas” en una serie de treinta dibujos y pinturas; se trata de trabajos en tinta, pastel y pastel-óleo sobre papel, además de

bocetos y dibujos en lápiz. Es una obra que posee, además de su valor plástico indiscutible, uno aun más sustancial: "el testimonial".

Roxana Oliveri afirma que "las imágenes de esta serie representan una 'humanidad' que soporta sin defensa la brutalidad y la intolerancia de un sistema que él mismo sintió como amenaza y del que pudo medir sus consecuencias" (33).

A partir de esas imágenes, además, el artista instala ciertos temas que no son tratados en la época que fueron realizados. Alonso denuncia en el territorio de los cuerpos femeninos y en las imágenes de los niños, la violencia ejercida hacia los más débiles. Pinta mujeres embarazadas en sesiones de tortura; acompaña sus cuadros con huellas digitales; pinta bebés y niños desesperados después del secuestro; la violencia desatada contra los hogares (ver Anexo).

Alonso pinta aquello que no se puede mostrar, y sus obras hablan de lo que no se dice; y así se diferencia del "show del horror" desplegado por los medios en la inmediata pos dictadura. Alonso está hablando de la identidad robada, desde su pintura está denunciando las apropiaciones.

Otro detalle a tener en cuenta es que la misma cara de lentes oscuros aparece en distintos cuadros para apropiarse de los cuerpos; los golpea, los tortura, los obliga a mirar, los sentencia a no ver. Los rostros, tanto de las víctimas como de los victimarios, son difíciles de distinguir; en el primer caso porque intentan ser borrados, las víctimas son despojadas de su identidad, tabicadas, encapuchadas, desfiguradas por esas *manos anónimas*. Los victimarios, en cambio, se ocultan con sombreros, lentes oscuros, sobretodos, se esconden en las sombras, se encubren.

Éstos, son detalles que se repiten, como otros, no sólo a lo largo de esta serie, sino de toda la obra del artista. Seriar determinados elementos a lo largo de sus producciones es una característica de la obra de Alonso; en el caso de "Manos Anónimas" podemos encontrar, por ejemplo, que la mayoría de los cuerpos secuestrados y torturados, tienen los brazos atados hacia atrás, no se les ven, y en ese sentido nos las reses de otras pinturas de Alonso, son cuerpos que cuelgan.

Por otro lado, aparecen en varios cuadros la superposición de objetos, el desorden y en medio de ese caos claras referencias a elementos de la Historia del Arte, como la silla de Van Gogh en la serie del bebé. También las vendas que cubren el cuerpo de una mujer torturada, tal vez su propia hija, nos remiten a otros trabajos de Alonso como la serie de su maestro Lino Enea Spilimbergo.

Contemporáneamente, los hechos que Alonso denunciaba comenzaban a hacerse públicos con la restauración de la democracia y estaban siendo revelados por los medios gráficos a través de testimonios de testigos, actores y sobrevivientes. Junto con esto, el trabajo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y posteriormente el Juicio a las Juntas Militares, en 1985, proporcionaron un relato crudo y real que se sobreimpresió en las obras de Alonso y sus sucesivas exhibiciones posteriores.

En lo que englobamos como una última etapa de "Manos Anónimas", la serie fue exhibida en forma completa por primera vez en septiembre de 2001, en el Teatro Argentino, en el marco del II Encuentro Internacional sobre la Construcción de la Memoria Colectiva, organizado por la Comisión de la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (34).

A modo de conclusión

Históricamente el arte ha servido para constituir una memoria de la especie, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y, por supuesto, ideológicos. La imagen, y en particular la pictórica, ha sido un aparato visual de constitución de la subjetividad colectiva y el

imaginario social- histórico (35).

A partir de la articulación de esta hipótesis de Eduardo Grüner, y las tesis de Maurice Halbwachs respecto de la constitución de la memoria colectiva, podemos entender que la obra de Carlos Alonso, y en particular la serie “Manos Anónimas”, se sitúa en el campo de las disputas de la memoria(s), siempre en conflicto.

La pintura de Alonso “concentra no sólo la intolerancia social del mundo, sino que deja entrever la intolerancia del mundo hacia el sentimiento del dolor. (...) Y esta es su mayor denuncia: aquello de lo que siempre será capaz el hombre, porque ya lo hizo antes, mucho antes. Y ahora. Y podrá mañana, otra vez hacer del “matadero” su centro de operaciones” (36).

En “Manos Anónimas” Alonso, desde el *lenguaje* pictórico, selecciona ciertos hechos de un pasado traumático que implicó un quiebre en la historia nacional (y personal). Por eso elige pintar la violencia militar contra las embarazadas, el secuestro, el saqueo y la destrucción del hogar, la familia, y la apropiación de la identidad, entre otros motivos. De esta manera *interpreta y reconstruye* una parte de nuestra historia; y desde su obra, trae el pasado al presente, para aportar una perspectiva y posibilidad desde donde construirnos hacia el futuro.

Así, partiendo de un determinado hecho artístico, se potencia la reflexión sobre procesos sociales y políticos complejos pero indispensables para comprender cómo la sociedad argentina fue capaz de engendrar el horror de la dictadura, y cómo el sentido sobre esos hechos fue transformándose a través de la historia, interpelando a los sujetos de distintas formas.

Podemos concluir que el arte opera como una herramienta para poner en crisis una memoria habitual, rutinaria, carente de reflexión y análisis. Y en el caso particular de “Manos Anónimas” podemos enmarcar esta serie en lo que Michael Pollak propone como *memorias subterráneas* o *clandestinas*. Es decir, aquellas que realizan un trabajo de subversión en el silencio y afloran en momentos de crisis invadiendo el espacio público, a través de sobresaltos y a partir de ahí la memoria entra en disputa (37).

Notas

(1) Huysen, Andreas, *Nexo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2001.

(2) Jedlowsky, Paolo, *La sociología y la memoria colectiva*, cap. IV, Memoria colectiva e identidad Nacional, Editado por A. Rosa, G. Bellelli y D. Bakhurst.

(3) Forster, Ricardo, *La memoria como campo de Batalla*, en Revista Puentes, año 2 nº 8, noviembre de 2002.

(4) Zátanyi, Marta, *Arte y creación. Los caminos de la estética*, cap. III, colección Claves para todos, Capital Intelectual, Bs. As. 2007.

(5) *Ibidem* (2).

(6) Jelin, Elizabeth, *Memorias en conflicto*, en Revista Puentes, agosto 2000.

(7) Corradi, Juan Eugenio, *La Memoria como bien público global*, Revista Puentes, año 1, número 3, marzo 2001, pág. 39.

(8) *Ibidem* (6), pág. 9.

(9) Guelerman, Sergio J. (compilador), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, “Escuela, juventud y genocidio”, Grupo Editorial Norma, pág. 43.

(10) Calveiro, Pilar, *Puentes de la memoria: terrorismo de estado sociedad y militancia*, UTPBA, Bs. As. 2004, www.lamarcaeditora.com/memoriaenconstruccion

(11) Jelin, Elizabeth, *La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina*, A modo de conclusión, pág. 143.

(12) Maryinuk, Claudio, *Esma, fenomenología de la desaparición* Buenos Aires, Ediciones Prometeo, 2004.

(13) *Ibidem* (4).

(14) Cátedra de Análisis y Crítica de Medios de la F.P.yC.S (UNLP), Programa de investigación de Comunicación y Arte, Seminario organizado por Centro Cultural Islas Malvinas, Municipalidad de La Plata, 12, 13 y 14 de noviembre de 2003.

- (15) *Ibíd*em (4), cap. I.
- (16) *Ibíd*em (4), cap. V.
- (17) Entrevista a Carlos Alonso, Un diálogo con Carlos Alonso: *'Me siento libre cuando pinto'*.
- (18) *Ibíd*em (12).
- (19) *Ibíd*em (2).
- (20) Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Primera Parte: "El fetichismo de la memoria", Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002, pág. 24.
- (21) Falco, Federico, Entrevista con Carlos Alonso: *'Perdí aquellos ojos para los que pintaba'*, Diario Perfil.
- (22) Berlanga, Ángel, *Pinta tu Aldea*, Entrevista a Carlos Alonso, Suplemento Radar, Página/12, 6/05/2007.
- (23) *Ibíd*em (20), pág. 23.
- (24) *Ibíd*em (12).
- (25) Olivieri, Roxana, *Alonso, un pintor necesario*. <http://arte.epson.com.ar/ASP/Pintores/Alonso/Epoca.asp?Pintor=Alonso>
- (26) Malosetti, Costa Laura, *Carlos Alonso. La Pintura y La Política*, Revista Todavía N° 5 agosto 2003.
- (27) *Ídem* (26).
- (28) Farina Fernando, *Carlos Alonso*, Espacio de Arte, Rosario, Año I, N° 2, pág. 22-25, 1993.
- (29) *Ibíd*em (12).
- (30) *Ibíd*em (26).
- (31) Weschler, Diana B., *Entre la resistencia y el exilio. Alonso y Gorriarena: dos experiencias vitales, dos proyectos estéticos durante la última dictadura militar*.
- (32) www.comisionporlamemoria.org
- (33) Olivieri, Roxana, *Presentación Serie "Manos Anónimas"*, Universidad de Bologna.
- (34) *Ibíd*em (20), páginas 17-18.
- (35) La Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires es un organismo público extrapoderes, cuyo principal objetivo es "Contribuir a mantener viva la historia reciente de nuestro país, analizar sus causas, desarrollo y consecuencias y transmitir las lecciones y legados dejados por la represión y el terrorismo de Estado" (En: www.comisionporlamemoria.org).
- (36) Revista Debate.
- (37) Pollak, Michael, *Memoria, olvido Silencio. La Producción Social de Identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, La Plata, agosto de 2006.

Anexo

Bibliografía

Libros

- Brodsky, Marcelo (convocatoria), *Memoria en Construcción*, La Marca Editora, Colección La vista gorda, Bs. As, 2005.
- Battiti, Florencia, "Arte para deshabituarse la Memoria".
- Calveiro Pilar, "Puentes de la memoria: terrorismo de Estado sociedad y militancia", UTPBA, Bs. As. 2004.
- Huyssen Andreas, *Nexo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2001.

- Maryinuk Claudio, *Esma, fenomenología de la desaparición* Buenos Aires, Ediciones Prometeo, 2004
- Cavallaro, Vago- Hughes, *Historia del arte para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires 2002.
- Farina, Fernando, *Carlos Alonso*, Espacio de Arte, Rosario, Año I, N° 2, pág. 22-25, 1993.
- Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002.
- Guelerman, Sergio J. (compilador), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, "Escuela, juventud y genocidio", Grupo Editorial Norma, pág 43.
- Jedlowsky, Paolo, *La sociología y la memoria colectiva*, cap. IV, "Memoria colectiva e identidad Nacional", Editado por A. Rosa, G. Bellelli y D. Bakhurst.
- Pollak, Michael, *Memoria, olvido Silencio. La Producción Social de Identidades frente a situaciones límite*, Ediciones Al Margen, La Plata, agosto de 2006.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI Editores, 2002.
- Zátonyi, Marta, *Arte y creación. Los caminos de la estética*, cap. III, colección Claves para todos, Capital Intelectual, Bs. As. 2007.

Medios Gráficos

- Berlanga, Ángel, *Pinta tu Aldea*, Entrevista a Carlos Alonso, Suplemento Radar, Página/12, 6/05/2007.
- Corradi, Juan Eugenio, *La Memoria como bien público global*, Revista Puentes, año 1, Número 3, Marzo 2001, pág. 39.
- Falco, Federico, *'Perdí aquellos ojos para los que pintaba'*, Entrevista con Carlos Alonso, Diario "Perfil".
- Forster, Ricardo, *La memoria como campo de batalla*, en Revista Puentes, año 2 nº 8, noviembre de 2002.
- Jelin, Elizabeth, *La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina*.
- Jelin, Elizabeth, *Memorias en conflicto*, en Revista Puentes, Agosto 2000.
- Malosetti, Costa Laura, *Carlos Alonso. La Pintura y La Política*, Revista Todavía nº 5, agosto 2003.
- Revista Debate.

Web

- Roxana, Olivieri, *Alonso, un pintor necesario*, <http://arte.epson.com.ar/ASP/Pintores/Alonso/Epoca.asp?Pintor=Alonso>
www.comisionporlamemoria.org