

---

# Entre la resistencia y el exilio

Alonso y Gorriarena:  
dos experiencias vitales, dos  
proyectos estéticos durante la  
última dictadura militar

---

**Diana B. Wechsler**

*Investigadora del CONICET. Profesora de la UBA e IDAES-UNSAM. Curadora independiente. Ha publicado en libros y revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Entre sus últimos trabajos: Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 2004; Gorriarena, la pintura un espacio vital, en colaboración con M. T. Constantin, 2005.*

La pintura, cuestionada por su raíz burguesa, su restringido alcance social, por sus relaciones con el pasado y por ocupar el centro de un mercado que fue a la vez responsable del proceso de autonomización artística y cómplice del de mercantilización de la obra, sigue sosteniéndose entre las manifestaciones del arte contemporáneo como un *bajo continuo*. Más allá de los cuestionamientos vanguardistas no dejó de ser una de las alternativas desde donde seguir dando pelea y continuó siendo una opción válida dentro del repertorio material de las artes plásticas. Carlos Gorriarena y Carlos Alonso, dos artistas de la misma generación —en quienes se centrará este ensayo—, operan desde la pintura y desarrollan a partir de ella dos proyectos creadores con identidad propia, tratando de responder, uno y otro, a la compleja coyuntura nacional que signó el curso de los conflictivos años '70 y comienzo de los '80.

## I.

En el curso de los años '60, Gorriarena afirmó su identidad plástica con obras de fuerte tono polémico, en especial frente al *onganiato*, mediante un lenguaje que se debatía entre la abstracción y la figuración. La serie de trabajos realizados a partir de 1965 está gobernada por la violencia del gesto con que imponía la materia que dio como resultado una imagen compleja, igualmente violenta que conmueve la percepción del espectador ante estas imágenes fragmentadas, atravesadas por capas de chorreaduras que dejan entrever algunas formas. Esta tensión entre figuración y abstracción comenzó a ceder terreno ante la necesidad de una representación de más clara identificación. Ya en 1975, Gorriarena —en franco proceso de afirmación de una figuración intensa y expresiva, que había comenzado unos años antes cuando decidió abandonar aquellos rasgos que lo ligaban con el informalismo y el expresionismo abstracto— pintó *El infortunio*<sup>1</sup>. Una obra que exhibe sin evasivas aspectos de una realidad que cada día se hacía más violenta. De un plano oscuro emergen dos perfiles severos. Ambos flanquean y controlan al personaje central de un rostro inflamado con los ojos vendados y silenciosa expresión. De él se distinguen además las manos: un amasijo de carne y sogas. Por detrás de los tres personajes se recorta el perímetro de un parabrisas que deja entrever un camino cercado por la vegetación. Se trata claramente de un prisionero que —dentro de la parte trasera de un auto— *vive su infortunio*. Una acción sostenida lo lleva a redoblar su apuesta. Sigue pintando. *Violencia* (1977), otra obra de esta serie de imágenes para la resistencia, sintetiza —con el rigor de la proximidad del punto de vista elegido, centrado en un fragmento de vereda surcado por un sendero de sangre que deriva de un cuerpo que formalmente no está dentro de la pintura— otros aspectos de esta violencia que se entronizó como práctica sistemática desde el Estado a partir de 1976. Estas y

otras obras –entre las que aparecen *La sombra de los días* (1977), *Centímetro lineal* (1978), *Arrasados* (I, II, IV, 1979), *Fusilado* (1979), *Una antigua historia* (1980)<sup>2</sup> – que se inscriben en la misma serie fueron exhibidas con insistencia durante los años de la dictadura militar por Carlos Gorriarena, alumbrado por la convicción de que *hay cosas que se pueden decir pintando que no se pueden decir de otro modo*. Gorriarena asumía así el desafío de militar desde la pintura reconociendo en ella una serie de capacidades expresivas únicas e insustituibles que le permitían, inclusive, ejercer estas acciones de resistencia ante el poder.

En esta línea de pensamiento, Gorriarena articula su trabajo con la realidad diciendo: *el pintor trabaja desde el centro mismo de los acontecimientos personales y circundantes. Lo que hago puede tener un carácter social, sin embargo creo que la pintura no incide en las situaciones de tipo social o político. Si el pintor tiene necesidad de tener un objeto político, lo puede hacer, pero con la plena conciencia de que su obra no modifica nada*. Sin embargo, y a pesar de esta convicción, su mirada perseverante asumió el riesgo y se exhibió una y otra vez buscando crear un espacio de reflexión crítica en un tiempo en el que la censura quiso permear todos los terrenos y colonizar todas las cabezas. Bajo el proceso, como suele decir Gorriarena, eligió pintar y exhibir imágenes del recientemente derrocado peronismo. También durante aquellos tiempos, sus trabajos fueron construyendo una iconografía de los poderosos junto a una iconografía de la violencia, esa misma violencia que se ejercía en los cuerpos, en las calles, en las fábricas, en las escuelas, en las universidades, en las conciencias.

## II.

*No creo que el arte pueda resolver ninguno de los problemas del mundo, afirma* por su parte Carlos Alonso<sup>3</sup> en una posición próxima a la de Gorriarena. Como él opta una y otra vez por la pintura obteniendo diferentes respuestas. En 1969 había tenido que descolgar su versión de *La lección de anatomía* en donde el lugar del cadáver aparece ocupado por la imagen del Che Guevara muerto. A este le siguieron otros hechos, como la amenaza de bomba recibida en Art Gallery ante la exposición de *El ganado y lo perdido* (1976), sumado a la prohibición de exponer su instalación *Manos Anónimas* (1976) prevista para comienzos de ese mismo año. Estos incidentes empujaron a Alonso a elegir el exilio. Vivió fuera de la Argentina durante los primeros cinco años del terrorismo de Estado. En Italia, un tiempo y en España, luego. Durante este período, en julio de 1977 secuestraron a su hija Paloma, militante de la Jotape, quien se convirtió en uno de los 30.000 desaparecidos.

Las obras censuradas ofrecían agudas observaciones sobre el poder político y económico de nuestro país. Sus miradas crudas tanto sobre la historia cercana como

sobre el presente, hicieron de Alonso un personaje conflictivo. A pesar de estos hechos, logró mantener de algún modo su presencia en el país con muestras en Buenos Aires como *El mundo de Kafka* (1978), obras de la serie *El viejo pintor* y *La mesa de Courbet en la Galería Palatina* (1979) y en el interior del país, en Bahía Blanca y Córdoba (ambas en 1980) y en Mar del Plata, Rosario y Córdoba, a partir de 1981 cuando regresó del exilio. Estas obras mantuvieron la imagen de Alonso entre el público, pero escamotearon su perspectiva crítica sobre la realidad contemporánea.

*El cambio que produce la pérdida de las raíces y el exilio es grande –recuerda Alonso– porque cuando uno está trabajando con una materia que es la realidad, al perder el contacto (...) se produce (...) una falta de referencia. Lo que me quedaba a mí era la pintura pura, conservar esa temperatura del trabajo a toda costa, pero también eso se cuestiona. Dejar ciertas temáticas es parte de la derrota, de la constatación de la fragilidad y la pérdida de vigencia de ciertas ideas.*

En una entrevista del año 2000, Alonso evaluaba el exilio como derrota, como pérdida de referencias, como una fractura en la propia historia. También, por supuesto, como un quiebre dentro de su proyecto creador. No abandonó la pintura, pero son otras preocupaciones las que ocupan sus obras, más ligadas a la interioridad del artista, al paso del tiempo, al oficio.

A su regreso a la Argentina, en 1981, la conflictividad interna continúa. El quiebre con la propia historia lo llevó a abandonar la representación de la figura humana; fue entonces cuando se entronizó el paisaje en su pintura<sup>4</sup>. Años más tarde, la presentación de la serie *Manos Anónimas*, un conjunto de obras realizado en su mayor parte entre el '84 y el '86 que está dedicado a fijar imágenes para una memoria de la represión, representa la reentrada del Alonso militante y con este gesto marca su intervención en la discusión, desde la imagen plástica, de los hechos ocurridos durante la dictadura.

### III.

La dictadura no dejaba alternativas para la disidencia. Ante ella los diferentes actores sociales fueron ensayando las respuestas que encontraron posibles. Entre todas, las de Gorriarena y Alonso son la muestra de dos de las posiciones que asumieron numerosos artistas e intelectuales durante el período: mientras el primero decidió permanecer en la Argentina para llevar a cabo una acción de resistencia desde su trabajo tratando de abrir con él una fisura en el silencio monolítico que buscó imponer la dictadura, el segundo se vio obligado a exiliarse por lo que recuperará el hilo con la propia historia en los años de la vuelta de la democracia.

Sin embargo, en uno y otro pintor, se presenta la misma disyuntiva acerca de cómo convivir con el desarrollo de una labor como la del artista con la certeza de que

las obras, en definitiva, no modifican nada, no tienen incidencia en la vida de la sociedad de la que saca sus materiales y a la que pretendería idealmente conmovir o al menos tener como destinataria.

*Pinto porque lo necesito*, repite Gorriarena en cada entrevista, pero el escepticismo no lo abandona. Emerge sin embargo de esta tensión entre praxis artística y praxis política una resolución simbólica fundada en la convicción de que a pesar de todo, y para decirlo ahora con palabras de Alonso, *el arte fija las heridas de la realidad*. El arte aparece entonces en el derrotero de estos artistas como un material capaz de construir o contribuir en la construcción de una memoria. Se ha señalado que las producciones estéticas son capaces de desplegar un tipo singular de energía, la *energía social* –en términos de Stephen Greenblatt<sup>5</sup>– capaz de producir y organizar las experiencias colectivas, tanto emocionales como intelectuales. En este sentido, las artes visuales son espacios privilegiados en donde observar las diferentes formas de producción de memoria, y los dos autores elegidos para contrastar en este breve ensayo proveen –como se vio– dos alternativas diferentes ante una misma coyuntura: la resistencia y el exilio. A partir de estas dos situaciones es posible observar la impronta de esos años de la dictadura militar: por las presencias, en las obras de Gorriarena; por los silencios, en las de Alonso.

Justamente, no se trata aquí de – como ha dicho Andreas Huyssens<sup>6</sup>– “memorializar” el pasado a partir de estos objetos y en ese proceso cristalizarlo, sino de identificar las formas que asumieron y señalar cómo su exhibición y análisis representa hoy algún tipo de reparación histórica, partiendo de la idea de que su recuperación contribuye a trazar los hilos de una memoria de la represión. En este sentido, creo que los dos proyectos estéticos elegidos permiten recuperar diferentes dimensiones de las experiencias vividas en aquellos años, tanto desde la perspectiva de estos actores sociales singulares que son los artistas –en este caso Gorriarena y Alonso–, como en términos de lo que significó la traumática experiencia colectiva de la dictadura militar. ■

<sup>1</sup> Sobre éste y otros temas relativos a este artista ver: Diana B. Wechsler y María Teresa Constantin, *Gorriarena, La pintura un espacio vital*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

<sup>2</sup> Estas y otras obras de la serie fueron analizadas por María Teresa Constantin en *Gorriarena... op. cit.*

<sup>3</sup> Sobre Alonso ver: AAVV, *Carlos Alonso. Autobiografía en imágenes*, Buenos Aires, RO, 2003.

<sup>4</sup> Sobre este aspecto particular ver el texto de Roxana Olivieri en *Carlos Alonso... op. cit.*

<sup>5</sup> Stephen Greenblatt, “O novo historicismo: resonancias e encantamento” en *Estudios históricos*, Río de Janeiro, vol. 4 N°8, 1991, pp. 244-261.

<sup>6</sup> Andreas Huyssens, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2001.