

Una antropología pictórica en torno a los presidios y a la libertad

“La premeditación de la muerte es predeterminación de la libertad”

Michel de Montaigne, *Ensayos*

Parte I – 1972-1976

La pintura de Diana Dowek suele contener una meditación en imágenes del encierro, de la prisión y, quizá debido al principio de los contrastes emocionales implícitos a los que se refirió Aby Warburg, de la libertad. Claro que ese discurrir de nuestra mente a través de lo figurativo está lleno de sobresaltos y paradojas. Dado que nuestra artista aplica con frecuencia una construcción muy sabia y sutil del espacio, gobernada por la ciencia de la perspectiva, es posible que muchas de las ambivalencias de sus representaciones procedan de las aporías de la percepción que nunca deja de plantear el uso de aquel método proyectivo que inventaron Brunelleschi y Alberti en Florencia entre 1417 y 1435. En este punto, una convergencia del temple anímico que suscita la observación de sus obras con los aguafuertes de las cárceles de Giovanni Battista Piranesi se ve reforzado, porque precisamente el grabador veneto basó buena parte de los efectos de extrañamiento y horror de sus vistas de prisiones en un empleo, complejo y repleto de trampas ópticas, de la perspectiva. No obstante, digamos desde ahora que hay un factor decisivo que distancia los laberintos de Dowek de los espacios claustrofóbicos de Piranesi. Me refiero a la ya mentada presencia fantasmática de la libertad pues, mientras Giovanni Battista la hizo colapsar, Diana ha conseguido provocarla, y no solo como resultado de las emociones implícitas por oposición sino como un producto de las contradicciones entre lo abierto y lo cerrado, las fugas visuales y el juego entre la posibilidad y la imposibilidad de los escapes que ellas plantean. Trataré de explicarme mejor y desanudar este ovillo de mis primeras impresiones.

Comienzo por los *Paisajes* que Dowek pintó de 1972 a 1976, la serie llamada *De los espejos retrovisores*. En el parabrisas de un automóvil que nos deja ver el campo, a veces el horizonte o el cielo, se introduce merced al espejo un espacio invertido donde descubrimos el mundo que hemos dejado atrás y, en la imagen refleja, un perseguidor o un cadáver abandonado. Perspectiva doble, entonces, suscitada por la inclusión del espejo pequeño en el

espacio visual, hacia adelante y hacia atrás, un ir y venir que se despliega en la línea recta, el laberinto simple y abrumador de *La muerte y la brújula*. La paradoja óptica se convierte en contraficción entre la inmensidad del paisaje al frente y el encierro sugerido por el detalle que descubrimos detrás nuestro, la vida abierta y la muerte inesperada, absurda, que el crimen ha depositado a la vera del camino. Estos cuadros nos sitúan en el espacio abierto, pero el ejercicio completo de la mirada ha estrechado nuestra visión, la ha encerrado en una suerte de abismo perspectivo.

Parte II – 1976-1983

Atrapados con salida, realizados de 1976 a 1981, también basan su construcción en el empleo de las especulaciones ópticas y espaciales. Se han invertido los términos del conjunto anterior de los *Paisajes*, es decir, el espacio inmediato por delante de los ojos está interrumpido por un plano hecho de rejas y de alambres. La secuencia de los agujeros de esa superficie o bien un agujero más grande que rompe el tejido permiten que la visión vaya más allá del cerco. Lo mismo da que nosotros seamos los espectadores dentro del ámbito cerrado como que observemos al prisionero, por ejemplo la muñeca envuelta en el alambre, o contemplemos las prisiones y fantaseemos acerca del modo en que nos ven sus habitantes. El par espacios abiertos-encierros visuales en las escenas de los retrovisores ha sido reemplazado por el par espacios cerrados-escapes visuales. Más tarde, Diana Dowek ha desplazado esta oposición a una suerte de meta-arte, es decir, a una práctica artística que se piensa y se hace a sí misma. La serie *Pintar la pintura* desarrolló metafóricamente, de 1981 a 1983, la experiencia desgarrada del encierro y la huida al representar un cuadro como un objeto cuya finalidad de representar ha sido obturada (imagen de la prisión) mediante el recurso de exhibirlo envuelto y del revés. Pero, simultáneamente, por el hecho de generar una nueva ilusión cuyo tema es el acontecimiento asombroso de una obra oculta de la pintura, cada pieza del ciclo instala también una virtualidad que simboliza la fuerza exploradora de la visión, su potencia para abrir el horizonte de nuestra sensibilidad y transformarse en vector de la libertad.

Parte III – El camino arduo de la libertad

En esta instancia, al calor de una recuperación política de los derechos constitucionales en la Argentina, el conflicto entre las cárceles y las libertades debía dar lugar a representaciones en las que el tema se plantease en los nuevos términos de una emancipación aparente y de un encierro social, tal vez más profundo que la prisión explícita de la tiranía. Diana Dowek exploró los peligros y dolores de los escapes posibles en la serie de *Los topos*, realizada de 1990 a 1992, y en el primer cuadro del grupo *Desde el fondo de la tierra*, pintado en 1994. *Los topos* retratan a seres solitarios, oscuros, transidos de temor, quienes logran salirse del subsuelo para regresar a un mundo incierto o devastado, mientras que los homrecitos que suben desde las entrañas del mundo están por alcanzar la salida hacia un espacio exiguo y estrecho. Es que, en rigor de verdad, o bien la persistencia de una memoria del dolor y del sufrimiento corporal hace imposibles los escapes, según declaran las laceraciones de *Las heridas del Proceso*, obras hechas entre 1983 y 1985, y de *Lo que no cicatriza ni sutura*, de 1992. O bien la soledad angustiosa de las escenas nocturnas alrededor de las autopistas en *La ciudad y los amantes*, cuadros pintados de 1987 a 1989, tornan ilusorias las huidas. O por fin aparecen como actos absurdos en las escaleras que salen del mar hacia lo alto en *Luchar, fracasar, luchar* de 1994 y, más tarde, en la otra escalera que lleva a la nada del *Centro de permanencia temporaria*, una fotografía intervenida de 2009.

Tanta es entonces la imposibilidad de la fuga del encierro que la soledad no puede sino desvelar su fracaso en las visiones catastróficas de los edificios donde residen y funcionan sus instituciones. La secuencia *El poder vulnerable*, llevada a cabo entre 1994 y 2001, desenvuelve ante nuestros ojos un Congreso que se desmorona ante los embates de una inundación, un Congreso que se resquebraja como si lo hubiera afectado un terremoto, y lo mismo sucede con los edificios históricos de la Plaza de Mayo, los bancos de Catalinas Norte, el propio Ministerio de Educación. El derrumbe de la política ha producido los desastres sociales que Diana Dowek retrata en sus transposiciones fotográficas de *Los olvidados*, obras de 2006 en las que los atados vuelven a recordarnos las prisiones de alambre tejido, representadas en los años de la dictadura, como si treinta años después regresaran aquellos tiempos de plomo. Pero nuestra artista no permanece clausurada en el pesimismo. La primera década del siglo fue testigo de los horizontes y los procedimientos que Diana ha descubierto

para dar cuenta del camino arduo de la libertad, para revelarnos la esperanza de que tal vez nos liberemos de nuestras cárceles del cuerpo y del espíritu.

Parte IV – De vocaciones imaginarias de lo contradictorio

Los pasos del ascenso incluyen, por supuesto, las convulsiones de *Días de furia*, telas con transposiciones fotográficas realizadas en 2008, y las descripciones visuales de la fatiga de los pobres, cuya protesta por sus derechos se trasluce, otra vez mediante la paradoja de las evocaciones imaginarias de lo contradictorio, en la serie *La larga marcha*, pintada en los años 2001 a 2005. El mismo cansancio campea en los *Retratos cercanos* de 2005, pero el primer plano de la fotografía transpuesta con el acrílico sobre la tela revela el transcurrir de una vida interior intensa, de un sueño, del destello de una paz verdadera. Es un *tour de force* que nos sorprende y conmueve. Basta para ello comparar estas caras con las de la *Mona Lisa*. Leonardo puso de manifiesto en su retrato famoso el mundo íntimo del personaje mediante el destello de la mirada y la levedad de la sonrisa. Diana Dowek ha logrado lo mismo en rostros con los ojos cerrados: lo hizo gracias a las rayas paralelas de sombra que entreabren los párpados y las bocas. Las tres telas de *Un día en la vida de María Rosario, una mujer trabajadora*, compuestas en 2006 y 2007, recuperan las visiones de perspectivas complejas y, con ello, la idea de una lejanía donde campea la luz. Y sabemos, porque aquella antigua construcción del arte renacentista tenía el objeto primordial de ayudarnos a medir el espacio frente a nuestros ojos, sabemos que la distancia que nos separa del fondo iluminado es recorrible. Podemos calcular incluso los pasos que nos harán falta para conseguirlo. María Rosario trabaja y combate con esperanzas firmes. Ya no está prisionera, es una mujer libre. El conjunto de los *Astilleros* de 2009 reinstala en toda su riqueza y significado el espacio perspectivo como una extensión armónica de la medida del ser humano, muy lejos de las ambigüedades que traía a colación el *rebus* de la simultaneidad del adelante y del atrás en los *Paisajes*. Tanto la figura de los trabajadores –en cualquiera de sus posturas, erguidos en el descanso, acurrucados en la tarea-, cuanto los objetos monumentales que ellos fabrican, despliegan la majestad que existe siempre en la obra de las manos y de la inteligencia de la humanidad. Los personajes que se agachan no se doblegan, estudian y perfeccionan con delicadeza el producto de su empeño, y en el espacio vacío de la *Fundición* no circula el aire

enrarecido de las *Cárceles* de Piranesi sino una corriente libre que fluye hacia las ventanas iluminadas del fondo. La antropología de los presidios se ha transfigurado en la antropología de la libertad.

José Emilio Burucúa
Doctor en Filosofía y Letras