

El realismo y sus vínculos con el paisaje como género discursivo

DI LORENZO, Isabela / Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina - iddilorenzo@gmail.com

Eje: Epistemología en Ciencias del Arte - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: géneros pictóricos; censura; arte argentino; semiótica

> Resumen

El objetivo de este trabajo es el de explicitar que noción de «género discursivo» y específicamente de «pintura de paisaje» están discutiendo los textos figurativos y pictóricos de Diana Dowek producidos entre 1971 y 1981 a partir de identificar las desviaciones al canon en su intención de construir una ilusión de realidad que permita el diálogo con la lógica enunciativa de un sistema signico hegemónico. Previo a identificar corrimientos dentro del género de paisaje, intentaremos definir el concepto de «paisaje» en tanto se trata de un término que se utiliza sin una clara delimitación epistemológica producto de los diversos campos de conocimiento en que se emplea.

> Introducción

La década del setenta estuvo determinada por la producción de obras figurativas difundidas bajo la noción de «realismo» tanto a nivel nacional como internacional; categoría establecida por la crítica contemporánea a partir de una concepción de realismo clausurante. Si bien en diversas partes del mundo en la década del setenta los realismos presentan diferencias producto del contexto de «comunicación compleja» (Bachtin [1979] (1990)) en el que fueron producidos, también comparten un mismo núcleo de sentido que se mantiene inalterable y que exige estudiarlos vinculados. A los fines prácticos, podríamos dividir el *corpus* de este trabajo —conformado por los «textos» (Eco 1975, 1979a, 1979b, 1994, 1997) pictóricos de Diana Dowek producidos entre 1971 y 1981— en distintos grupos de acuerdo al tipo de espacio representado y al tipo de formas representadas (figuras humanas, figuras animales u objetos): 1) espacio exterior o abierto; 2) espacio interior o doméstico; 3) espacio ambiguo de difícil identificación en tanto no representa un lugar que pueda ser vinculado con la realidad inmediata. Asimismo, el primer grupo de textos pictóricos se puede dividir entre: a) la serie *De los espejos retrovisores*, caracterizada por un encuadre cerrado que representa el parabrisas de un automóvil (que nuestra cultura reconoce como un Ford Falcon) y un espejo retrovisor donde aparecen reflejados perseguidores o cuerpos abandonados al

costado de la ruta (1975); b) la serie de *Paisajes* que representan grandes extensiones de pastizales atravesados por figuras humanas corriendo, ya sea en situación de huida como de rastreo o persecución (1975-1976) y c) la serie de *Paisajes* de espacios abiertos interrumpidos en un primer plano por un cerco de malla de alambre (a veces violentadas y rotas) que funcionan como estilizaciones de los campos de concentración (1976-1977). El segundo grupo contiene la serie de los *Paisajes cotidianos* en la cual se representan fragmentos de figuras humanas u objetos de uso cotidiano también envueltos en malla de alambre (1978). Por último, el tercer grupo está conformado por la serie de los *Paisajes urbanos* caracterizados por parras en espacios indeterminados alimentándose de pasturas o de desechos humanos (1971-1972).

Por otra parte, toda representación puede ser comprendida como un proceso de negociación en el cual las selecciones contextuales juegan un papel importante. Las posibilidades interpretativas del lector de un texto —figurativo en este caso— están condicionadas por el contexto enunciativo y por su información enciclopédica (información que se actualiza en relación a las expectativas del género). En este sentido, hablamos de asociaciones y reacciones emotivas (*i.e.* efectos posibles) condicionados por los criterios de verosimilitud de una determinada cultura. Es decir que, cada cultura postula sus principios de verosimilitud que a su vez estarán condicionados por prejuicios, hábitos o supuestos ideológicos. De igual manera, los mismos determinan qué enunciados se considerarán más probables dentro de un grupo de lecturas potencialmente posibles. Dentro de cada género se advierte entonces una reiteración insistente de estrategias textuales similares para la representación de los mismos *topics*. A menudo se pueden percibir desviaciones (licencias) dentro de cada género sobre todo en la pintura de paisaje. Entonces, cuando Diana Dowek nomina a sus textos «paisajes» inevitablemente está dialogando con la tradición genérica que asocia la pintura de paisaje con una contemplación de tipo estética; *i.e.* placentera y desinteresada. Aún más, que el texto se presente con este nombre constituye una provocación en tanto el efecto que genera en sus lectores poco tiene que ver con el goce. Una de las características de este realismo es que exige una interpretación que se corre de las lecturas canónicas en el sentido que responde a decodificaciones no previstas por el «género discursivo» (Bachtin [1979] (1990)) (pero sí previstas en el «texto»). Estos corrimientos son producto de una relación perturbadora entre el texto y su lector modelo. Por lo tanto, y a fin de poder analizar estos textos, será necesario primero explicitar qué noción de «género discursivo» y específicamente de «pintura de paisaje» están discutiendo. Será también de interés comprender cómo está construida esta pintura de paisaje y cómo aparecen dispuestos y vinculados los distintos elementos que conforman la representación. Se analizará también cómo se vincula el espacio de la representación con el lector, y en los casos particulares de los paisajes de Diana Dowek, analizar cómo se construye el «punto de vista».

› **La pintura de paisaje: el nacimiento de un género**

Previo a identificar las desviaciones o corrimientos dentro del género de paisaje, se debe definir el concepto de «paisaje» en tanto se trata de un término moderno que se utiliza sin una clara delimitación epistemológica producto de los diversos campos de conocimiento en los que se emplea. La aparición de una pintura de paisaje como género de pintura autónomo fue posterior al desarrollo de un concepto de «paisaje» como categoría teórica. Si bien Oriente dispuso primero de un término específico para referirse a la idea de paisaje (*shanshui*) las primeras representaciones pictóricas como «fondos» o «lejos», es decir, como aquellos espacios que se perciben entre las figuras; las encontramos en Italia en los frescos que realizara Giotto para la Basílica de San Francisco en Asís a finales del siglo XIII¹ (Maderuelo 2005, 2013:13). Recién en el siglo XVI comenzarán a aparecer «fondos» que ya no serán ni producto de la invención ni de la memoria ni esquemas de manual sino que implicarán una observación minuciosa del entorno. No obstante, estas representaciones de paisajes aún son dibujos o bocetos preparatorios que se configurarán como fondos de cuadros o grabados. El paisaje como género autónomo recién surgirá en el siglo XIX cuando estos «fondos» empiecen a despertar un interés particular que los justifique en sí mismos «sin necesidad de acompañar ningún tipo de historia» y cuando sean objeto de una planificación que tendrá como consecuencia la diferenciación de ese fondo en planos sucesivos para poder conseguir la sensación de profundidad (2005, 2013:208, 214).

Así, la aparición del paisaje como género pictórico será consecuencia de la acumulación de experiencias y de nuevas bases perceptivas y técnicas que permitieron dotar de verosimilitud a las escenas representadas (*i.e.* realismo). El empleo de la perspectiva y un nuevo tratamiento de la luz —producto de la observación de la incidencia de la luz natural sobre los objetos— favorecieron la diferenciación de planos creando una profundidad que rompe con la sensación de telón de fondo que hasta ese momento tenían los paisajes. En otros términos, el desarrollo del paisaje está vinculado a la aparición de valores estéticos y cualidades perceptivas asociadas a una nueva sensibilidad sustentada en la contemplación estética del mundo. Este tipo de contemplación permitió apreciar fenómenos de la naturaleza tales como las variaciones de luz a lo largo del día o las diversidades cromáticas consecuencia de los cambios estacionales. Así, la nueva mirada liberada de la moral religiosa, despertó otras formas de representación basadas en la descripción de los distintos elementos que conforman un paisaje pero con un interés ya no simbólico (alegórico, metafórico) sino científico. Ahora bien, la distancia temporal que se puede percibir entre la aparición de los primeros fondos paisajísticos y el advenimiento de una pintura de paisaje como género autónomo se debe a varios factores. Por un lado, debemos considerar que los años de dominación de la teoría del arte del humanismo renacentista

—centrada en el hombre y no en su entorno— impulsaron el florecimiento de otros géneros pictóricos como el retrato. Por otro lado, cabe recordar que las representaciones artísticas de los años posteriores estuvieron reguladas por los preceptos de la Contrarreforma² que, entre otras cosas, proscribía la atención en los elementos que tradicionalmente conformaban los paisajes. Esto significó un retroceso en el desarrollo de la pintura de paisaje que debió olvidarse de las conquistas manieristas que habían destacado su valor narrativo. Una descripción detallada del paisaje podía contribuir a aumentar la eficacia comunicativa de un texto pictórico (*i.e.* facilitar o aclarar determinados aspectos del relato). Aún así, en aquellos países donde las restricciones en materia de representación no fueron tan severas, el paisaje siguió teniendo una utilización funcional pero siempre en beneficio de la eficacia piadosa; *i.e.* restringido a valores religiosos y morales. En otros países como España, los paisajes que oficiaban de «fondos» directamente desaparecieron dando lugar a los fondos negros. Las representaciones se despojaron de cualquier tipo de ambientación y el foco de atención estuvo puesto casi exclusivamente en las figuras piadosas.

Con todo, otra fue la suerte de Venecia y del norte de Europa. En la ciudad de Venecia la Santa Inquisición no ejerció un poder efectivo en tanto los principales comitentes eran laicos; hecho por el cual gozó de mayores libertades al momento de determinar los contenidos temáticos que podían ser representados y cómo debían ser tratados. Es menester destacar que a diferencia del resto de Italia, Venecia desarrolló un sistema plástico vinculado a las prácticas artísticas de origen bizantino y flamenco. Esta singularidad sumada a que posee condiciones geográficas y atmosféricas únicas, provocó un uso sin precedentes del color y de la luz; dos factores cuyo dominio, como ya ha sido señalado, fue decisivo para el advenimiento del paisaje como género pictórico. Por otra parte, el norte de Europa, que en ese momento se encontraba bajo el dominio de la Corona Española, no estaba afectado por el idealismo neoplatónico —que sí condicionaba a las producciones textuales italianas— ni tampoco estaba sujeto a las exigencias de un clientelismo religioso católico. La prohibición del protestantismo en Flandes había provocado la diáspora de profesionales, artistas y artesanos que acabaron refugiándose en las provincias del norte; y Holanda se rebelaba constituyéndose como la cuna del movimiento reformista calvinista. Estos hechos incidieron fuertemente en el surgimiento de comitentes civiles que demandaron otro tipo de textos pictóricos. En consecuencia, aparecerán otras técnicas y contenidos temáticos (laicos) relacionados con la observación meticulosa de la naturaleza (*i.e.* de lo reconocible), tales como vistas topográficas o del territorio ya no necesariamente con el propósito científico de documentar o de utilidad técnica que sí tuvieron las primeras cartografías. Esta relación particular con la naturaleza se expresó en representaciones panorámicas que no jerarquizaron ningún elemento de la composición. Tanto las figuras centrales como los componentes marginales del relato recibieron la misma atención, el mismo grado de

detalle. Un sistema de representación que exige al lector que centre su atención en elementos del paisaje considerados marginales contribuirá sin dudas a la formación de nuevos géneros como la pintura de bodegón y de paisaje (2005, 2013:272).

El género paisaje y el realismo argentino

Retomando lo expuesto en el apartado anterior, será de interés realizar una lectura que vincule el género paisaje con el realismo pictórico. El alejamiento de una pintura simbólica asociada a los convencionalismos de un arte religioso permitió el desarrollo de un género basado en la representación de formas naturalistas y ligado a la observación de la naturaleza y a la apreciación del entorno. Cabe recordar que el realismo pictórico fue definido como un movimiento estilístico —y por lo tanto histórico— que estableció un nuevo vínculo con la realidad contemporánea a partir de una representación verídica (*i.e.* verosímil) consecuencia de un tipo de observación específica que se distinguió por ser directa, objetiva, meticulosa, imparcial y librada de toda convención (académica) existente. En otras palabras, tanto el desarrollo de una pintura de paisaje como del realismo pictórico³ parten de un mismo interés: de un afán naturalista que provocó un cambio de actitud —reitero, novedosa, por estar librada de valoraciones subjetivas, morales o metafísicas— que permitió la construcción de textos que vincularan el hecho histórico (fáctico) con el hecho experimentado (vivenciado). Esta exigencia de contemporaneidad, de captación del tiempo presente pero también de representación de hechos y fenómenos reales (*i.e.* visibles, tangibles), implicó también la aparición de nuevas temáticas.

Ahora bien, una definición extendida de «paisaje» lo comprende como una construcción cultural y que por lo tanto, variaría de una cultura paisajista a otra. Javier Maderuelo, quien realiza un intento de aproximación al fenómeno del paisaje desde la historia del arte, sostiene que

el paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje, con una letra más que paraje, reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad (2005, 2013: 38).

En consecuencia, y siguiendo a este autor, podemos argumentar que el concepto de paisaje no se encontraría tanto en el objeto que se contempla como sí en la mirada (adiestrada) de quien lo recepciona (*i.e.* del lector). Esto es, sólo hay paisaje en un proceso interpretativo. Además, todo proceso comunicativo-receptivo se lleva a cabo desde tipos relativamente estables de enunciados denominados «géneros discursivos» (Bachtin [1979] (1990)). Dicho de otra manera, todo género (pictórico en este caso) está orientado hacia alguien, postula un «lector modelo» (Eco 1975, 1979a, 1979b, 1994, 1997). Desde esta afirmación es

posible analizar cómo se construye el «punto de vista» entendido como la posición espacio-temporal del lector que decodifica el texto (el punto donde se encuentran las líneas que van desde el ojo al plano de proyección). Los textos pictóricos de Diana Dowek no solo son de gran tamaño —de un formato que involucra directamente el cuerpo del lector— sino que también representan escenas construidas a partir de encuadres cerrados, de planos generalmente rebatidos y del empleo de una perspectiva con un punto de fuga central que coloca al lector en una posición particular. Giorgio Agamben precisa que «en un campo, una de las razones que pueden impulsar a un deportado a sobrevivir es convertirse en un testigo» (1999 (2002:15)). Así, a partir del uso de una serie de recursos pictóricos, el lector de estos textos se convierte en cómplice (en testigo del crimen o de la posibilidad o imposibilidad del escape). Ya sea que fuese colocado frente a una malla de alambre violentada (*Atrapado con salida*) o entre pastizales (serie *Paisajes*) o como conductor de un automóvil persecutor (*Paisaje con retrovisor* o la serie *De los Retrovisores*), la perspectiva lo ubica siempre como el testigo ocular privilegiado de los hechos representados. Por otra parte, testigo también es el superviviente obligado a recordar, es aquel que debe prestar testimonio de lo sucedido así como «aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes» (1999 (2002:17)). Siendo el caso, los géneros discursivos implican una respuesta de acción; esto es, un lector activo y cooperativo que en este proceso receptivo de «comunicación compleja» se sitúa potencialmente como un narrador de los hechos que encuentra representados; es decir, como un testigo. A su vez, los objetos representados también se configuran como testigos de los hechos. En la serie de los *Paisajes cotidianos* (1978) se representan en primeros planos objetos de uso cotidiano (muñecas, sillones, vajilla con restos de alimentos, etcétera) envueltos en alambres de pua. Los textos realistas dan protagonismo a los objetos, son los objetos los que tienen la capacidad de reconstruir lo sucedido. Podemos argumentar que la redundancia en la representación de objetos visibiliza las complejidades asociadas al testimonio del sujeto como único testigo válido (*i.e.* como único testimonio verdadero). Ahora se construye una narrativa que se pone del lado de los objetos para poner en crisis lugar (rol) de los sujetos. Es decir, hay un interés por destacar la capacidad comunicativa de los objetos; por señalar las cadenas de asociaciones y conexiones que se pueden llegar a establecer entre estos y los sujetos que los significan (Keenan 2015). Por otra parte, dijimos que la singularidad de estos paisajes depende también de cómo aparecen dispuestas y vinculadas los distintos tipo de formas (figuras humanas, figuras animales u objetos) que conforman la representación. Para empezar, las figuras reciben un tratamiento pictórico diferenciado del entorno (paisaje). Las mismas se construyen a partir de una pincelada más abierta y un dibujo menos definido lo cual pone en crisis el principio representativo de que los componentes esenciales para la comprensión del relato reclaman una mayor definición —más detalles, formas definidas, un dibujo de contornos nítidos, de una pincelada cerrada— para poder ser identificados de manera inequívoca.

En la introducción nos referimos a un grupo de textos que se caracterizan por la representación de piasas en un espacio ambiguo; esto es, en un espacio construido que no podemos identificar con certeza al no estar representando un espacio coherente (se advierte una relación no del todo clara entre lo que podríamos reconocer como exterior o interior). En estos textos nominados *Paisajes urbanos* (1971-1972), el punto de vista central que se adopta para construir la perspectiva ubica al lector en la posición de espectador de una representación teatral. Es decir, las piasas que protagonizan estas representaciones se ubican en un espacio que se asemeja una caja escenográfica. La proyección de la perspectiva simula el espacio envolvente de una sala teatral incluyendo al lector también como testigo ocular. Se construye un espacio con un punto de fuga único, central, que paraliza al lector que ahora debe quedarse ubicado en un punto exacto sin moverse. Esta forma de construir un paisaje es distintiva de la cultura del renacimiento italiano⁴. Es decir, tal como sucede en la representación de paisajes en la pintura italiana, en la mayoría de los textos de Diana Dowek no hay representación de lugares concretos o conocidos: asistimos a la representación de un paisaje conceptual, de una idea. Si bien el Renacimiento italiano no buscaba el reconocimiento exacto de los espacios representados, sí exigía la representación de elementos convencionales que remitieran a un lugar determinado (natural o urbano). Aún así, la diferencia entre los textos italianos —que inventaron construcciones visuales para una mayor eficacia en el proceso interpretativo— y los paisajes de Diana Dowek, radica en que estos últimos representan espacios ambiguos justamente para entorpecer este proceso. Si la perspectiva tiene por objeto ayudarnos a medir el espacio frente a nuestros ojos, es decir, a comprender la distancia que separa los objetos entre sí y a nosotros de los objetos para otorgar claridad compositiva; en los paisajes de Diana Dowek —y más precisamente en la serie de *Paisajes cotidianos* (1978)— percibimos un uso especial del espacio perspectivo, no armónico, no amable. Estos textos que son representaciones de un espacio interior o doméstico compuesto principalmente por objetos de uso cotidiano envueltos en alambres se construyen a partir de la redundancia de fondos de planos neutros, de encuadres dislocados y de alterar las coordenadas espacio-temporales para quebrar los principios de la perspectiva. En otras palabras, no se respetan las leyes de la perspectiva que exigen una relación de contigüidad entre la distancia —más o menos cerca— de los objetos o figuras representadas y la definición del dibujo —más o menos nítido—; así como tampoco un tratamiento diferenciado del color y de la luz. En definitiva, los recursos textuales que se relacionan con el realismo pictórico, en tanto dotan de verosimilitud a la escenas, se utilizan de forma desviada. Nos cuesta situarnos en tiempo y espacio porque los conocimientos sobre proporción, perspectiva o iluminación no están puestos al servicio de una mayor eficacia para comprender el relato. Por ejemplo, estos paisajes tienen una iluminación de tipo convencional. Todo el texto

recibe la misma luz, no se consideran los efectos ambientales o simbólicos, por lo cual no se constituye como un recurso narrativo determinante como sí lo es en la pintura de paisaje en general.

> **Conclusión**

Reconocemos un género a partir de identificar cómo está compuesto o estructurado. Esto es, distinguimos un núcleo problemático común (tipos temáticos, composicionales, estilísticos) que se mantiene constante a fin de contribuir a la estabilidad del sistema signico pero que a su vez, presenta una estructura expuesta a variaciones determinadas; por ejemplo, por las condiciones específicas de una esfera comunicativa-receptiva dada (Bachtin [1979] (1990:248-293)). Asimismo, todo género requiere de ciertas formas estandarizadas para garantizar una comunicación eficaz. Ahora bien, ¿cómo está compuesto el núcleo común de la pintura de paisaje?, ¿qué rasgos definen a una pintura de paisaje?. En primer lugar, la ausencia de un tema narrativo. La pintura de paisaje está compuesta por elementos naturales o contruidos que tienen valor en sí mismos; es decir, tienen autonomía en el sentido de no estar acompañando ningún tipo de historia. Asimismo, estos elementos se configuran como hitos reconocibles que reducen la ambigüedad en tanto tienen por objetivo la identificación de un espacio (ya sea real o inventado). Si aparecen figuras (figuras humanas, animales u objetos), su escala será siempre menor y su ubicación quedará relegada a los espacios marginales del texto. En el plano formal, la pintura de paisaje se caracteriza por un dibujo que se basa en la descripción de la realidad visual y una composición panorámica con una proyección del espacio preferentemente frontal y un punto de vista bajo. Por otra parte, los textos que componen este género se distinguen por la profusión de detalles que tienen como fin la identificación inequívoca de los elementos (reales o fantásticos) que la conforman a fin de contribuir con la claridad narrativa. También, en este tipo de textos todos los recursos plásticos —el color, la iluminación, la perspectiva— están puestos al servicio de la proyección de estados emocionales; generalmente vinculados al placer y el deleite. En cuanto al proceso comunicativo-receptivo, los distintos elementos que componen la pintura de paisaje deberían provocar una lectura placentera. Considerar dentro del género paisaje textos que presentan a la figura humana en distintas situaciones de peligro y asechanza que nuestra cultura identifica como estilizaciones de la persecución y violencia estatal característica de la década del setenta; está más próximo a relacionarse con la fórmula retórica de «*locus horridus*»⁵. Esto es, a una idea de paisaje conformado por elementos de cualidades negativas en tanto desconocidos y potencialmente amenazantes.

Entonces, ¿qué sucede con los paisajes de Diana Dowek?. Las convenciones que caracterizan a la pintura de paisaje no se respetan del todo. Más aún, sus paisajes apenas se asemejan a los textos pictóricos comprendidos dentro del género. Advertimos que tanto las formas que aparecen representadas como el entorno que las rodea no tienen un tratamiento diferenciado que determine una jerarquía. Llamar «paisaje» a un texto que tuerce los principios que caracterizan al género no deja de ser una provocación para su lector modelo. Por consiguiente, y siguiendo los postulados bachtinianos sobre los «géneros discursivos», podemos arriesgar que estos textos responden a una normatividad genérica más libre (*i.e.* hay un uso más libre del género). Estos corrimientos o desviaciones que advertimos producen una renovación del género paisaje. Diremos entonces que los textos que integran el *corpus* analizado están conformados por elementos que tienden a buscar la estabilidad compositiva pero también contienen otros elementos que desestabilizan el género. Si cada «género discursivo» postula su «lector modelo» estos paisajes tienen la particularidad de no responder al horizonte de expectativas propias del género; *i.e.* no responden a los hábitos de decodificación canonizados o naturalizados (Mancuso 2005). Los recursos narrativos no están puestos al servicio de la claridad de la acción. El «lector modelo» espera claridad y los paisajes de Dowek, contrariamente a lo esperado, no son amables con su lector. Estos textos se muestran en un primer acercamiento como de fácil lectura pero en el momento de ingresar en ellos la combinación de elementos, de unidades y de figuras fragmentadas inquieta y entorpece la comprensión del relato. La anomalía de estos «textos» resulta de una combinación de elementos no prevista por el «género discursivo» (pero sí previstas en el «texto») que activa hábitos receptivos que provocan interpretaciones que se corren de las lecturas canónicas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1999) *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz (el archivo y el testigo)*, Madrid: Nacional, 2002.
- Bachtin, Mijail M. [1979] *Estetika slovesnogot vorchestva*, Moscow: Iskustvo (tr. esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1990).
- Dowek, Diana (2013) *La pintura es un campo de batalla*, Buenos Aires:Asunto Impreso.
- Eco, Umberto (1975) *Trattato di semiótica generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 2005).
- Eco, Umberto (1979^a) *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa neitestinarrativi*, Milano: Bompiani;(tr. esp.: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Buenos aires: Sudamericana, 2013).
- Eco, Umberto (1979^b) «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Criterios* (en línea), La Habana, 2007, 25-28:221-233 (citado el 21/09/2014), disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/ecoperspectivassemiotica.pdf>
- Eco, Umberto (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani;(tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
- Eco, Umberto (1997) *Kant y el ornitorrinco*, Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Keenan, Thomas (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil.
- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2013.
- Mancuso, Hugo R. (2005) *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michael M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- Nochlin, Linda (1971) *El realismo*, Madrid: Alianza, 1991.

Fuentes

DOWEK, Diana

1971a *¿Dónde está M.E.M.?*, acrílico sobre tela 130 x 110 cm., colección de la artista

1971b *Paisaje urbano*, acrílico sobre tela 130 x 110 cm., colección de la artista

1971c *Paisaje/ Piaras I*, acrílico sobre tela 70 x 50 cm., colección de la artista

1971d *Paisaje/ Piaras II*, acrílico sobre tela 70 x 50 cm., colección de la artista

1972 *Hombres vs. Piaras*, acrílico sobre tela 70 x 50 cm., colección de la artista

1973a *Ezeiza*, acrílico sobre tela 130 x 120 cm., colección de la artista.

1973b *Sin título*, acrílico sobre tela 80.5 x 90 cm., colección Gabriel Levinas.

1975a *Paisaje con retrovisor*, acrílico sobre tela, 60 x 70 cm., colección de la artista.

1975b *Paisaje con retrovisor II*, acrílico sobre tela, 90 x 100 cm., colección José y Jacqueline Abadi.

- 1975c *Paisaje*, de la serie *De los Retrovisores*, acrílico sobre tela, 110 x 120 cm., Colección de la artista.
- 1975d *Paisaje*, de la serie *De los Retrovisores*, acrílico sobre tela, 50 x 60 cm., colección privada.
- 1975e *Paisaje IV*, acrílico sobre tela, 80 x 90 cm., colección del artista (cortesía de la galería Jacques Martinez).
- 1976a *Paisaje*, de la serie *De los Retrovisores*, acrílico sobre tela, 120 x 150 cm., colección de la artista.
- 1976b *Paisaje (tríptico)*, de la serie *De los Retrovisores*, acrílico sobre tela, 200 x 500 cm., colección de la artista.
- 1976-77 *Atrapado con salida II*, acrílico sobre tela, 160 x 170 cm., colección Ricardo Pérez Taboada.
- 1977a *Paisaje cotidiano III*, acrílico sobre tela, 130 x 140 cm., colección de la artista.
- 1978a *Paisajes cotidianos*, acrílico sobre tela, 160 x 140 cm., colección de la artista.
- 1978b *La muñeca*, de la serie *Paisajes Cotidianos*, acrílico sobre tela, 110 x 120 cm., colección particular.
- 1978c *Paisajes cotidianos*, acrílico sobre tela, 110 x 120 cm., colección particular.
- 1978d *Autorretrato*, de la serie *Paisajes Cotidianos*, acrílico sobre tela, 130 x 140 cm., colección Jacques Martinez.
- 1981a *Alambrado rojo*, de la serie *Atrapados con salida*, acrílico sobre tela, 150 x 150 cm, colección Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- 1981b *El hambre*, acrílico sobre tela, colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.