

Diana Dowek: cuerpo y memoria. Pinturas 1978-1985

MARRUBE, Silvia / Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires - smarrube@yahoo.com.ar

Eje: ponencia

» *Palabras claves: violencia, ámbito privado-público, intervenciones feministas en la Historia del arte.*

» **Resumen**

Entre 1978 y 1983 Diana Dowek realiza un conjunto de pinturas que registran la violencia de Estado desatada sobre el cuerpo femenino, y que por extensión también penetran en los objetos que habitan en su existencia cotidiana, hasta incluir la tela misma y la capacidad de creación. Desde esta perspectiva el cuerpo femenino se convierte en soporte y memoria de las políticas de exterminio que tuvieron lugar en el país durante el período señalado. Dentro de la llamada Postfiguración, por el crítico de arte Jorge Glusberg, las obras se inscriben en la vuelta a los realismos que tuvieron lugar, tanto en el plano internacional como en el nacional, que debido al clima de censura del período opera desde las mediaciones simbólicas. La exhibición, Diana Dowek. Pintado en Argentina. Obra y Testimonio. 1972-1983, que tuvo lugar en el Museo Eduardo Sívori, en el año 1985, condensó esa etapa creativa y puso en evidencia cuestiones hasta entonces invisibilizadas. Si bien el cuerpo se constituye en protagonista privilegiado tanto en su faz social como en la artística. Así las imágenes emplearon un discurso metafórico sobre él mismo permitiendo relacionar las obras con las condiciones políticas, culturales y sociales del momento estudiado. Ello se observa en especial en la construcción realizada por la autora respecto de la figura de la mujer en contextos de violencia de Estado, lo cual implicó un posicionamiento esencialmente diferente de la representación de la mujer concebida de manera tradicional por la historia del arte. La exhibición de cuerpos fragmentados en procura de una difícil unidad testimonia las marcas que sobre él mismo lo conforman como territorio político e ideológico.

» **Presentación**

En 1985 Dowek realizó en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, dependientes del Museo Sívori, la exposición Pintado en Argentina. Obra y Testimonio 1972-1985. En la misma presentó un conjunto de pinturas cuya temática giraba en torno a la protesta social que se evidenciaba fuertemente desde 1972 y a la posterior la violencia de Estado desatada a partir de 1974. Durante los años setenta la violencia definió la forma de vivir las relaciones sociales. Bajo una censura creciente y con continuos atentados perpetrados desde el propio gobierno, el miedo y la autocensura se extendieron desde lo social hacia los espacios más internos y privados de la vida cotidiana. Inmersa en este clima Dowek concibió al cuerpo como un constructo y emergente social. Así, de los pretendidos “cuerpos dóciles” que intentó imponer la dictadura argentina en 1976 a través de la política del disciplinamiento social por medio de la metodología del terror, la autora opuso la de los cuerpos de la resistencia a través de su manifestación artística.

En el arte contemporáneo el cuerpo se presenta como un tema omnipresente. Ya los estudios de Roy Porter consideraban a las fuentes visuales no sólo como pruebas o ilustraciones para el análisis histórico, sino como objetos de estudio en sí mismos. Las imágenes emplean un discurso metafórico sobre el cuerpo, producto de sus diversas concepciones que son expresiones de diferentes modalidades. (Porter, 1994: 255-286). En este sentido la figura femenina y su entorno cotidiano fueron temáticas centrales en las obras de Dowek a partir de 1978. La pérdida de poder sobre el propio cuerpo y en los aspectos de la vida diaria, en los que subsistían el silencio y la autocensura, caracterizó el período que se extendió hasta 1983. La autora tomó ese tema en su pintura, el de la vida diaria y el mundo cotidiano a partir de las tendencias realistas del momento. Los paisajes habituales, los objetos cercanos, junto al propio cuerpo de la artista asociado a la tela, constituyeron los ejes temáticos en torno a los cuales se centró la producción de Dowek para retratar los años cruentos del gobierno dictatorial.

El abordaje de este trabajo se hace desde la perspectiva de las intervenciones feministas en la historia del arte. Desde este enfoque los artículos de Griselda Pollock son esenciales a tener en cuenta para el examen de este conjunto de piezas. Ella plantea el análisis de las producciones de artistas mujeres a partir de los elementos específicos que denotan la presencia de creadoras mujeres. La autora concibe las prácticas culturales, entre ellas la de representación, como sitios de producción de significados y posiciones desde las cuales esos significados deben ser consumidos, siendo además significativas en la articulación de sentidos para comprender el mundo y en la producción de sujetos sociales. Así, la historia del arte, debe ser considerada entonces como discurso ideológico, entendida como una serie de prácticas de representación que producen definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. Desde este enfoque Pollock va a proponer vía de análisis específicas, como ella llama un cambio de paradigma, que consiste, no en hacer historia del arte feminista, sino de intervenciones feministas en la historia del arte. Si como sostiene la historiadora, la

pintura no es un documento sino un sitio para la inscripción de la diferencia sexual, cabe preguntarse cómo se manifiesta en el plano de lo pictórico esta diferencia. Según Pollock esto sucede a través de la propia especificidad de la práctica y de los procesos de representación. Ella los designa como ejes, los cuales articulan de una manera diferente la ejecución, la mirada y la recepción de la obra, otorgándole a la misma un significado ideológicamente interpretado como espacio de la feminidad. (Pollock, 2013: 28-50) Cómo inciden estas intervenciones feministas en el abordaje de esta cuestión es destacar cómo la experiencia de género actúa sobre la concepción de las producciones del período. Es allí donde se pueden ver, desde las diferencias en los puntos de vista, temáticas, formas y técnicas de representación, todos ellos elementos que son pensados para expresar problemáticas propias que subviertan las posturas canónicas. En el caso particular de la selección de pinturas de Diana Dowek, la artista se posiciona para su reflexión sobre las formas en las cuales incidió la violencia de Estado, desde su propio cotidiano, que incluye su propia imagen y su praxis artística. Así, la experiencia personal, la propia subjetividad fueron los puntos de partida desde los cuales se abordó este tópico a través de cinco obras representativas de la pintora.

> ***La muñeca***

Dowek representa la violencia que gobernaba al país en ese momento y que se filtraba en la vida cotidiana. El recurso empleado por la artista consiste en registrar la consecuencia de esa violencia sobre los objetos más pequeños y triviales de uso diario. Para ello trabaja con la mínima cantidad de elementos que integran su mundo personal e íntimo, de allí que su propuesta artística sea sumamente concisa para lograr de esta forma diferenciar los contenidos que pretende destacar. Se define como una pintora realista pero que opera con un recorte de la realidad, destacando aquellos aspectos de la misma que le resultan más significativos y desechando aquellos que son superfluos. La pintora va a recuperar entonces, un recurso plástico ya utilizado por ella con anterioridad: el alambrado. La asociación de su presencia en los campos de concentración de la Alemania nazi es inevitable, constituyéndose en metáfora que opera por sí misma y cuya interpretación es inequívoca. Pero este objeto también es tomado de su realidad cotidiana. Es una imagen común de ver en el campo argentino y también era una presencia habitual cada vez que acompañaba a su hija a la plaza, pero al extraerlo de su contexto usual adquiere otra significación invadiendo de pronto toda su realidad compositiva. El mismo va a comenzar a encerrar sin salida a todos los demás objetos y personas, incluso a la propia autora y a la posibilidad de la creación artística misma, como sucede al alambrear la tela en Argentina 1978 o al suturarla, cual una herida lacerante en el cuerpo como en Pintar la Pintura, de 1981. La tela adquiere entonces, una cualidad simbiótica, es la propia Dowek. La laceración entonces, es doble, personal y artística. Si bien la representación de los personajes

y objetos que transitan sus telas son realistas, existe algo en ellos, en sus gestos y actitudes que crean situaciones de contrastes. Una de las obras que remite a estas condiciones y que se emparenta con ese mundo de la infancia. En la obra *La Muñeca* de 1978. (Fig. 1)

Dowek no es una autora que trabaja desde un abordaje específico de género, sin embargo, es posible acercarse a algunas de sus obras desde este enfoque que no elude las diferencias entre sexos. Simone de Beauvoir ya planteaba en *El segundo sexo*, el trato de muñeca viviente que se le otorga a la mujer, su transformación en objeto en aras de su función de agrandar con la consiguiente pérdida de libertad y autonomía. En la actualidad Rosa Cobo Badía propone las identidades genéricas construidas desde la ocupación del espacio, el juego, los juguetes, base para la reproducción desigual de los sexos. (Cobo Badia, 1995: 17)

Mara Lesbegueris, especialista en psicomotricidad ha estudiado la acción de jugar como una compleja praxis de corporización generizada, donde los juegos no son neutrales respecto a las relaciones de poder, siendo los mensajes dirigidos a las niñas, performativos, diversos y contradictorios. Juegos, maneras de hacer que reproducen relaciones jerarquizadas entre los géneros, una matriz asimétrica que va deconstruyéndose conforme avanzan los movimientos políticos feministas y las transformaciones sociales, culturales y económicas que llaman a otras posiciones femeninas en la esfera pública y de producción. Pero también el juego existe como posibilidad para la construcción de la autonomía, de las rupturas y revueltas que permitan otras disposiciones y enunciaciones corporales. En el caso de las niñas, Lesbegueris establece la relación entre inhibición psicomotriz y mandatos de género que se manifiesta por medio de una hipokinesia. Así, las niñas se presentan quietas y obedientes, como queriendo pasar desapercibidas, ocultas, ante la mirada del otro, la cual posee una carga importante de significación, esperable en los mandatos de sumisión y dependencia ante el varón. (Lesbegueris, 2014: 32-39). La autora sostiene que estos estereotipos de género se ven representados en las muñecas y en las princesas, las cuales manifiestan una estética corporal y atributos y conductas esperables como ingenuidad, sumisión, delicadeza. Privadas de deseo y pensamiento propio transcriben el ideal de reproducción y domesticidad del sistema patriarcal que se evidencia en movimientos restringidos, en la vestimenta siendo representadas como niñas/asexuadas, que nunca alcanzarán su mayoría de edad. (Lesbequeris, 2014: 126-127) En la obra de Dowek la muñeca-mujer alambrada resulta pequeña e indefensa frente al campo pictórico del sillón, de características muy masculinas, que ocupa toda la superficie compositiva. La mujer resulta así, empequeñecida frente al poder del varón. Ella se encuentra sentada en un sillón y es atada con los típicos alambres utilizados por Dowek, que hacen juego con el tipo de tapizado del sillón estilo capitonné. La muñeca parecería cobrar vida, ya que la posición en que se la ubica y el estar maniatada, le atribuyen un carácter vital, haciéndose imperiosa su necesidad de liberarse. Ver una muñeca en esas condiciones es un hecho de denuncia doble: no sólo como forma de vivir durante los años del

terror, sino también lo específico de su condición de mujer. La composición hace un uso potencial donde denuncia y denuncia a la vez, en actitud francamente subversiva, en especial si se recuerda el año de su ejecución: 1978. Mujer reducida a un espacio, que adquiere un carácter claustrofóbico, ya que todo el plano donde se ubica la muñeca es el cuerpo del sillón, que refuerza y recuerda el lugar de encierro: el ámbito familiar, doméstico y maternal, único destino reservado a ella, que refuerza el mandato patriarcal de pasividad y quietud: los tiempos de espera. De allí, que jugar a las muñecas, no es inocente, el mismo refuerza el carácter performativo y reproductor de estereotipos vinculados al género.

Autorretrato

En *Autorretrato* de 1982 Fig. 2, Dowek deja testimonio de pertenencia a una comunidad en un determinado momento histórico y en un contexto específico. Frente a las situaciones dramáticas que se desarrollaban en el país y donde el miedo transitaba diariamente la existencia cotidiana, el alambrado termina alcanzando a la pintora misma, quien ya no puede ni verse y tampoco reconocerse. Curiosamente su imagen aparece de espaldas al espectador y su reflejo emerge borrosamente del espejo. Actitudes que contradicen los objetivos del retrato: reconocer al sujeto de la pintura, su propia especificidad. En este caso, Dowek ha destacado la situación, ha revalorizado la sensación que vive frente a su propia imagen, la cual no puede reconocer, destacando a su vez, la condición de encierro, de prisión y de rehén de ese contexto histórico. Para transmitir esta situación angustiante la pintora utiliza dos estrategias. La primera de ellas consiste en la cancelación de la mirada. Según Le Breton, la mirada es hoy la figura hegemónica de la vida social urbana que implica la imposibilidad del propio conocimiento y el de los otros. El encuentro entre personas y su primera forma de conocimiento dependen del intercambio de miradas. A través de la mirada se percibe el rostro del otro, rasgo esencial de su identidad. No reconocerse implica también la pérdida de la propia identidad. (Le Breton, 1994: 100-102). Mirada, poder simbólico de cuya eficacia depende desde el lugar de quien lo mire. La segunda estrategia es el empleo de lo que Pollock llama espacios de feminidad, proponiendo un espacio de carácter fenomenológico - experiencial. Para la historiadora del arte significa encontrar un tipo de homología entre la comprensión del espacio pictórico y el confinamiento social de las mujeres dentro de los límites prescriptos por los códigos burgueses de la feminidad. Para ello propone desarticular la perspectiva central y representar el espacio mediante otras convenciones, un espacio fenomenológico, que dé cuenta de otras sensaciones y relaciones de cuerpos y objetos en el mundo vivido. Un espacio experiencial, pasible de recibir inflexiones ideológicas, históricas y también puramente contingentes, subjetivas (Pollock, 2013: 125-127). De esta manera se relacionan espacios y procesos sociales. Estos espacios son el producto de un sentido vivido de localización, movilidad y visibilidad social, dentro de las relaciones sociales de ver y ser vista. Modelados dentro de las políticas sexuales del acto del mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí

misma trabaja para asegurar un orden social particular de la diferencia sexual. (Pollock, 2013: 128) La historiadora plantea en el caso de estas producciones como las artistas agudizar e análisis para advertir cómo ellas han desarticulado el orden perspectívico tradicional, para optar por un espacio de carácter fenomenológico. El mismo se caracteriza porque no está organizado únicamente por la vista, sino que mediante de pistas visuales evidencia otras sensaciones y relaciones de cuerpos y objetos en el mundo vivido. En Autorretrato, como también en Muñeca, se observa un espacio clausurado, que no fuga hacia un punto, sino que se cierra por el plano de la pared que ocupa todo el cuadro, como también lo hacía el entramado del sillón, configurando todo el plano pictórico sin posibilidades de evasión que puedan plantear otras alternativas de escape o evasión.

Las heridas del proceso

Como se ha visto la producción de Dowek, se centró a partir de 1978 en la representación del sufrimiento que la represión más dura instalaba en el país, en la sensación de imposibilidad de toda salida pero también en la capacidad posibilidad de resistencia. En esa época emerge un nuevo recurso iconográfico que refleja la situación de encierro: el alambrado. Él mismo se había enroscado, insertado en los objetos cotidianos, aquellos que pueblan la existencia habitual, incluso con su propia persona y en su dificultad de auto-reconocimiento. Pero al mismo tiempo la autora establece esa relación de imposibilidad de la praxis pictórica y genéricamente, de la capacidad de creación. Esta línea de trabajo fue desarrollada y adquirió la particularidad de centrarse en la relación tela-cuerpo, que da origen a la serie Pintar la pintura, exhibida en Arte Nuevo bajo el título Dibujos/Pinturas. 1982. Por primera vez esta nueva donde la temática gira en torno a la concepción de la tela como cuerpo femenino herido y lacerado aparece en Pintar la Pintura, de 1981. La tela, adquiere entonces, una cualidad simbiótica, es el propio cuerpo de la pintora. La laceración, por lo tanto, es doble, personal y artística. Metáfora potente la del alambre que transita un recorrido a lo largo de la producción de la artista y que finaliza en serie Las heridas del Proceso, de 1983, presentada en Galería Tema. En esa exposición el motivo ya estaba en forma explícita centrado en la violencia ejercida específicamente contra el cuerpo. El alambre se encarniza en la figura herida de la mujer para finalmente terminar saturándolo. Este ciclo se cierra con la muestra “Pintado en Argentina 1972-1983. Obra y testimonio”, realizada en las salas del Centro Cultural Recoleta, dependientes del museo “Eduardo Sívori en 1985, cerrando así el período sobre los años de mayor violencia vividos en el país.

Dentro de este nuevo contexto de producción de Dowek cabría reflexionar sobre la condición diferente que adquiere la representación del cuerpo en el arte contemporáneo. En “Cuerpo Doliente”, José Luis Barrios Lara sostiene la teoría de una dimensión estética del dolor que sobrepasa la belleza, entendida ésta en el sentido clásico de lo armónico. Si ella se relaciona con alguna cualidad estética, es con la forma de

lo siniestro o de lo horroroso. La estética del dolor tiene que ver con tumbar el cuerpo y cancelar su equilibrio, con la descomposición, con la pérdida del equilibrio vital y moral. La fragmentación del cuerpo es un ícono de nuestra época y representa una violencia ejercida a la carnalidad. Es la antítesis de la unidad, del yo como unidad indestructible. (Barrios Lara, 1998: 161-172). En ella además, se basó el ideal de belleza occidental. La fragmentación en cambio, corresponde a una estética de la barbarie y evidencia la usurpación del cuerpo por parte de la violencia. La vulnerabilidad del cuerpo se expresa a través de la fragmentación y la mutilación. El dolor deviene denuncia social. (Barrios Lara, 1998: 173-182).

En la serie Pintar la Pintura Dowek trabaja con la relación superficie de la tela/superficie corporal. El conjunto de estas composiciones habla de esa relación especial e íntima que se establece, donde Dowek actúa como pintora-cirujana de un cuerpo herido y donde la tela trasmuta convirtiéndose en su propio cuerpo dañado. Las obras en principio remitían a una imposibilidad del acto creativo. La pintora se vio sin salida, sin embargo, esto no implicó el abandono de sus realizaciones. Por el contrario, a partir de allí surgieron nuevas series. En Pintar la Pintura aparecían las primeras suturas. Ellas estaban realizadas con el mismo alambre que había cercenado toda experiencia vital. Éste irá transformándose paulatinamente en sutura para finalmente desaparecer. Las producciones de esta época aparecen siempre mostrando el reverso de la tela, para poder desocultar lo que permaneció oculto y corporizarlo.

La obra Torso, 1983 Fig. 3, el cuerpo femenino deviene como resto desgarrado se convierte en la banda que cubre, sutura y sana. Débora D'Antonio sostiene que uno de los objetivos de las Juntas Interdisciplinarias fue el quebrar a las presas políticas por medio de diferentes prédicas psicológicas, en especial por medio de aquellas actividades que se consideraban exclusivamente femeninas. (D'Antonio, 2011: 171). La totalidad de ese cuerpo quebrado debe ser reconstruida a partir de los fragmentos que la violencia dejó. Dowek utilizaba la costura, acción asociada a lo femenino, como elemento reparador que sutura y sana. Sin embargo la cicatriz deja su marca a mitad del cuerpo femenino. La experiencia dictatorial quebró en dos la unidad de la persona. Las cicatrices siempre quedarán como evidencias de la violencia contra el cuerpo, tanto en su faz individual y social. La unidad ya no será una totalidad y la integridad del individuo resultará de la reconstrucción de sus fragmentos. Con ellos se sigue hacia adelante, pero conservan en la memoria corporal las huellas-cicatrices de la dominación y la opresión. Impacto de las experiencias exteriores al sujeto.

Según Rosa Cobo Badía, la violencia de género forma parte del núcleo estructural del patriarcado (Cobo Badía, 1995: 15). De la serie Las heridas del Proceso dos obras resultan significativas en esta perspectiva de género que relaciona el cuerpo y los modos de la violencia en el período citado. Ellas son Desnudo en Orletti y Las heridas del Proceso, de 1985. Ambas actúan como verdaderas imágenes postraumáticas que han permitido de alguna forma reelaborar el trauma que la violencia había instalado.

Las dos composiciones representan un género clásico dentro de la historia del arte, el desnudo. Él mismo estuvo en función de innovaciones estéticas como de apertura a nuevos contenidos ideológicos. Pero el desnudo no es inocente en tanto vehiculiza mensajes y que desde los años sesenta ha contribuido a dar sentido a toda la historia contemporánea a través de nuevas formas de representación. Elena Sachetti establece una relación entre el cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Para la autora el cuerpo actúa como frontera permeable entre lo interior y lo exterior del sujeto. En tanto sujeto físico ese cuerpo de mujer se ve sometido a violaciones, a un ideal de belleza rígido, o a una femineidad establecida por la sociedad de consumo. (Sachetti, 2010: 38).

Por medio de diferentes estrategias compositivas ambas pinturas denuncian el tratamiento padecido por el cuerpo femenino durante los años del Proceso. Citando nuevamente a D'Antonio, ella destaca la relación entre el exhibir y el ocultar que marcó el vínculo entre dictadura y encierro. Visibilizó el castigo en las presas políticas a la vez que desaparecía una porción significativa de mujeres. Para la autora hubo una subversión del género a través, de entre otras tecnologías, la desmaterialización y la desobjetivación. Un control tanto corporal como de lo moral, humillación del cuerpo físico, degradación política y desobjetivación de género. (D'Antonio, 2011: 164-171). Una desobjetivación que se hace evidente a través del desarrollo de las técnicas de humillación. Así, aparece la posición que presenta el gesto de vencimiento, o la humillación a través del anonimato, un cuerpo que no puede contar su propia experiencia identitaria ya que figuran con la cabeza gacha o la cara tapada, ambas figuras expuestas en su desnudez total al voyerismo de la mirada ajena. Esta desobjetivación se enuncia por medio de una desmaterialización que en el caso de las dos composiciones se manifiestan por medio de una pincelada rápida, gestual y de poca carga matérica que dan cuenta de esos cuerpos vulnerables. También los espacios están apenas definidos como contribuyendo a ese carácter anónimo de la desaparición y tortura. Nuevamente el recurso de los planos que cierran los espacios como en las obras anteriormente analizadas clausuran las posibles líneas de fuga.

› ***A modo de cierre***

El miedo y la desesperación habían entrado no sólo en el seno del hogar, también se hacían carne en el propio cuerpo. Sin embargo, Diana Dowek, como tantos artistas del período, opuso su práctica artística como un discurso compensatorio frente al desasosiego. Fue una forma de solidaridad y también de subsistencia frente al terror generalizado. Si bien, como observamos en estas pinturas, el miedo traspasó como a una delicada piel, el límite entre el exterior y lo íntimo, la pintora supo oponérsele a través de la práctica de la pintura como resistencia. En esta serie de obras se percibe la soledad frente a la propia

existencia y a las decisiones vitales, pero nunca la derrota. En este sentido ellas funcionan como verdaderos discursos de la resistencia frente al poder omnipresente del terror.

Bibliografía

- Barrios Lara, J. L., (1998). "El cuerpo doliente". En AA.VV., El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, Siglos XVI-XX, pp. 161-172, Museo Nacional de Arte, México, D: R., Instituto Nacional de Bellas Artes.
- , (1998). "Cuerpo fragmentado". En AA.VV., El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, Siglos XVI-XX, pp. 173-182, Museo Nacional de Arte, México, D: R., Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cobo Badía, R., (1995). "Género". En AA.VV., 10 palabras claves sobre mujer, pp. 1-23, España, Verbo Divino.
- D'Antonio, D., (2011). "Políticas de desarticulación de la subjetividad sexual y de género practicadas en la cárcel de Villa Devoto durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)". En Estudios, N° 25, 159-174.
- Le Breton, D., (1994). Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lesbegueris, M., (2014). ¡Niñas jugando! Ni tan quietas ni tan activas, Buenos Aires, Biblos.
- Pollock, G., (2013). "Intervenciones feministas en la historia del arte". En Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historia del arte, pp. 20-51, Buenos Aires, Fiordo.
- "Modernidad y espacios de feminidad". En Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historia del arte, pp. 111-164, Buenos Aires, Fiordo.
- Porter, R., (1994). "Historia del cuerpo". En Burke, M., Formas de hacer Historia, Madrid, Alianza.
- Sachetti, E., (2010). "El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces." En Revista de Antropología Experimental, N° 10, Texto 3, 35-53.

Imágenes



Figura 1

Muñeca (Paisajes cotidianos), 1978. Acrílico sobre tela, 110 x 120 cm



Figura 2

Autorretrato (Paisajes cotidianos), 1982. Acrílico sobre tela, 140 x 120 cm

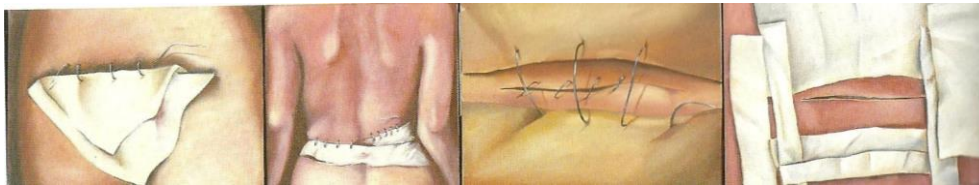


Figura 3

Torso, 1983. Acrílico sobre tela. Políptico, 30 x 120 cm

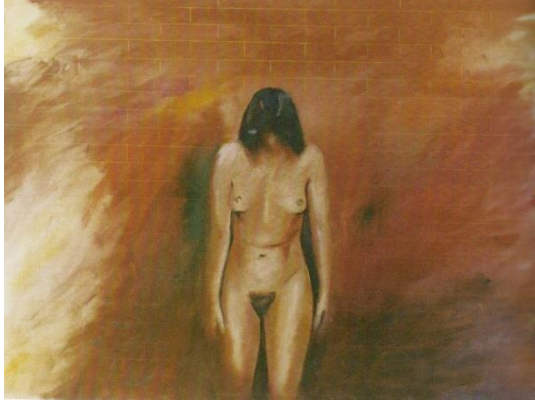


Figura 4

Desnudo en Orletti, 1985. Acrílico sobre tela, 150 x 200 cm