

La presente selección de textos se realizó gracias a la colaboración y gentileza de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero (IIAC).

-

Le recordamos que en caso de realizar un trabajo académico, de investigación o una publicación, el material debe ser citado fidedignamente, dejando constancia de su procedencia mediante la leyenda: 'Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires'.

La Biblioteca del Museo de Arte Moderno no autoriza el uso de obras que no estén bajo dominio público, ni tiene la facultad para otorgar derechos de reproducción o publicación de contenidos de terceros. En estos casos, rige lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual N° 11.723, siendo responsabilidad de los interesados gestionar los permisos con los titulares, derechohabientes o la Dirección Nacional del Derecho de Autor.

"NUDOS"

Nº 1, marzo 1978

CONVERSACIONES SOBRE REALISMO

Con esta invitación a los artistas plásticos Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, NUDOS tiene el objetivo de abrir un espacio de debate sobre una de las tendencias estéticas que más polémicas ha generado desde su aparición: el Realismo.

"Espero vivir de mi arte durante toda la vida, sin separarme un palmo de mis principios, sin haber mentido ni por un instante a mi conciencia y no habiendo hecho ni un pedacito de pintura para satisfacer a nadie. Ya no soy solamente un pintor, sino un hombre que pinta no por hacer arte por el arte, sino para conquistar mi libertad"

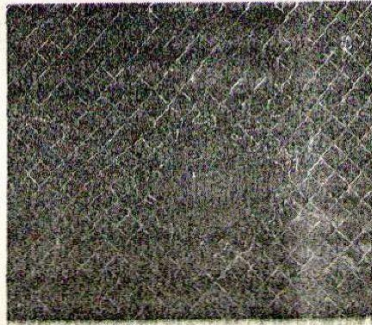
Courbet

Nudos = ¿Cómo y por qué llegan al realismo?

Renzi = Algunos de nosotros salimos del expresionismo abstracto, pasamos por la construcción de objetos y terminamos en lo conceptual. Fue todo un proceso de introspección de los mecanismos de la vanguardia; destruir lo anterior para construir algo nuevo parecía ser el presupuesto fundamental. La problemática de que el plano aparecía como única realidad del cuadro que nunca dejaba de ser virtual, llevó a dar el salto hacia el objeto, y de ahí a transformar la estructura, modificar el espacio.

Más tarde, con lo conceptual, se trabajó sobre los lenguajes mismos de la pintura y se cuestionó todo; se convertía el color en una palabra, en una idea, etc. Y cuando fue lo conceptual-político hubo que cuestionar mucho más aún. Pero cuando llegamos a este extremo ya para nosotros no había más que hacer; ni siquiera dentro de los límites de la cultura.

Pasado algún tiempo algunos retornamos porque de alguna manera nos sentíamos pintores, mas sin la pretensión de que la pintura fuera totalizadora del mundo y su realidad. Yo no cuestiono



Diana Dowek, pintura

mi cuestionamiento anterior de la pintura; simplemente vuelvo a pintar imágenes sin ninguna distorsión, nada que pareciera una investigación vanguardista.

El realismo se inscribe casi de la misma manera que las etapas de la vanguardia; es una respuesta a todo lo anterior, pero además pretende ser, en mi caso por lo menos, una respuesta contra toda la vanguardia y sus metodologías.

Suárez = Yo vuelvo a la pintura no porque quiera pintar, sino porque quiero a las cosas; entonces las represento. Después de haber hecho todas las experiencias que hice y sentirme realmente sin caminos, fui encontrándome de nuevo con las cosas. Empecé a pintar una planta en su maceta porque era lo que me rodeaba. Fue una actitud como la de Altamira: convocar una realidad y declarar la afectivamente mía por el solo hecho de pintarla.

Dowek = Mi historia es un poco más coherente. Yo no dejé de pintar. Lo más coherente en mí fue la preocupación por un espectador socialmente masivo al cual me dirigía. De ahí que lo coherente fuera también ser realista.

Mi intención fundamental es tomar parte de la realidad, la más crítica, con el fin de que, al sacarla de contexto, adquiere mayor significado y pueda ser pensada por el espectador.

Creo que siempre se elige qué elementos tomar, pero el realista toma los hechos en su dinámica contradictoria y los hace aparecer en el cuadro como realidad transformable por el otro.

Suárez = Yo no me propuse seleccionar algo que fuera más o menos dirigido a tal espectador o cual mecanismo del espectador. Pensaba que el solo hecho de enfrentarme con la realidad y producir una ficción de ella utilizando recursos plásticos formalmente claros, ya era una actitud ideológicamente válida. Si yo me guiara por un criterio exclusivamente pictórico estaría mintiendo, utilizando un código para elites.

Dowek = Entonces estás de acuerdo conmigo en cuanto a la elección...

Suárez = No, no estoy de acuerdo. Creo que hay que elegir pictóricamente algo que no distraiga hacia otros caminos al espectador. Sólo el hecho de pintar, sin pretensiones de transformar el objeto en otra cosa, sino de afirmarlo en lo que es, es válido, aunque sea visto por mí subjetividad total.

Dowek = Estás planteando una actitud ideal, purista.

Suárez = Para mí también es ideal utilizar el cuadro como si fuera un mensaje tan perfectamente legible.

Renzi = Lo que están discutiendo no es fundamental para cuestionarse. Si bien el planteo de a qué público se dirige acciona sobre al obra del pintor, no funciona más que después de la conclusión del trabajo. Los efectos del cuadro en el espectador no dependen exclusivamente del pintor. Por otra parte, pretender lograr mediante el cuadro algo que la sociedad no logra me parece, sí, una posición idealista. Mi pintura no va a tener un público más amplio sólo porque yo lo pretenda o haga imágenes 'entendibles'.

Suárez = Algo muy importante para mí fue descubrir que quería pintar teniendo que ver -por afecto y por otras cosas- con viejos pintores argentinos como Prilidiano Pueyrredón, Lacámara, Molina Campos, etc. Juan Pablo además

siente un cariño especial por los del lugar donde él nació: Schiavoni, Musto, etc. Además del cariño existe la pretensión de elegir a aquellos que no fueron demasiado contaminados por lo que estaba pasando en Europa en su momento, como Gómez Cornet o Gramajo Gutiérrez.

Renzi — Gómez Cornet fue un tipo que luego de sus experiencias en Europa y de haber realizado aquí una exposición futurista, se va a Santiago del Estero a hacer esa pintura que más le conocemos y que es lo mejor de él.

Suárez — La suya fue una elección heroica; como la de nuestro querido Lacámara cuando todo el martinfierrismo intentó tentarlo y él se quedó tranquilamente pintando unos huevos sobre una mesa. Nadie logró sacarlo del mundo que lo circundó. Se quedó en eso con una vocación casi de desastre, porque todos los que estuvieron cerca suyo triunfaron y a él le fue como la mona, pero con una honestidad tal que uno no puede menos que mirarlo con doble cariño.

Dowek — Está bien recuperar aquellos viejos pintores argentinos que hicieron una buena elección nacionalista; estoy por la recuperación de lo nacional; pero hay que ver qué es lo nacional para nosotros, y si partimos o no de lo que vivimos todos los días. Una cosa son ellos en su momento y otra nosotros hoy, Argentina, 1978.

Renzi — Creo que no debemos meternos en temas que nos van a hacer perder. No es que no me preocupe la realidad de afuera y quiera volver a la de la pintura; pero la realidad de la pintura es nuestro medio para expresar o criticar la de afuera.

Nudos — ¿Este retorno a la pintura y el rescate de viejos pintores argentinos, significa también rectificar la negación que de ellos hizo la generación del '60, la del Di Tella?

Suárez — La generación del '60, la nuestra, no negó a esos pintores, simplemente no se preocupó, pasó a otro nivel. En mi paso que fue larguísimo (debo reconocer, estuve desde el comienzo) todo eso estuvo al margen. Sin embargo los únicos que recuperamos a esos viejos pintores fuimos nosotros cuando volvimos a pintar. No fueron destruidos por la generación del Di Tella, sino por el martinfierrismo que los consideró las lacras de la pintura porque no estaban a la moda.

Renzi — Y estar a la moda significaba traer cubismo, abstracto, etc., todo pasado por agua.

Suárez — Lacámara pintaba situaciones que le rodeaban, se apoyaba en la realidad.

Nudos — ¿Eso es lo que rescatan?

Renzi — Esas cosas hay que aclararlas bien, porque ¿qué significa "lo que nos



Pablo Suárez, pintura



Juan Pablo Renzi, pintura

rodea"? No estoy en desacuerdo con agarrar la macetita y pintarla, pero no es ésa la única realidad. La realidad que a mí me importa, y para la cual hago una pintura que creo es crítica, es, por ejemplo, el día de mi primera comunión rodeado por toda la familia; tomo escenas del pasado y coloco objetos que son entre recordados e inventados pero que de alguna manera se van conformando como símbolos de una determinada clase, en este caso la clase media. Si estos cuadros

sobreviven a una tercera guerra mundial nuclear, una investigación arqueológica de nuestra época podrá determinar a través de ellos cómo estaba constituida esa clase.

También hay realidades que no son totalmente objetivas pero que las podés usar. Diana no tiene alambros en su departamento, pero ella los utiliza para expresar otra realidad que sí está en la casa de ella y en todos lados.

Suárez — Lo que yo temo es que tal vez nuestras afirmaciones no sean lo suficientemente contundentes como para provocar una posibilidad de diálogo estético con los que vienen inmediatamente después de nosotros. En una de esas viene Juan de los Palotes trayendo una nueva moda de París y nos pasa lo que les pasó a Laçámara y Schiavoni en su momento, que creyeron que iban a tener sucesores que partieran de sus planteos y no los hubo.

Renzi — En cuanto a los más jóvenes a mí me preocupa que puedan decir que somos conformistas porque hacemos imágenes que de alguna manera 'se entienden', que les parezca 'fácil' porque es realista. Me molesta que haya gente que no se da cuenta de que nuestra posición

pintura...

Suárez — Y muy crítica además.

Renzi — ... tiene una posición a la que puede catalogarse de purista en el sentido de que no quiere mezclarse con actitudes que no son duras o de ruptura, con actitudes frívolas y de concesión.

Dowek — De ruptura con una realidad impuesta tiene que ser, ahora, lo que yo honestamente debo criticarles a ustedes es la falta de drama. El realismo tiene drama porque la realidad es dramática, y no creo que sea una postura subjetiva más para ver la realidad. Es dramática porque en ella subsisten los contrarios en lucha. Los cambios, la transformación, eso es lo que inquieta y angustia.

Renzi — Por la posición estética que yo tengo (el distanciamiento y demás),

Suárez — Yo me niego de forma rotunda a dar intencionalmente un tono dramático al cuadro. Si siento la necesidad de cargar al objeto con todo lo afectivo, lo vivido, pero esta carga no tiene por qué ser necesariamente dramática.

Renzi — En un objeto cualquiera uno puede simbolizar determinados modos de vida. Los objetos se cargan con los diferentes usos, y cuando vos los pintás los recargás de significado. O sea, vos encuadrás dentro de un sistema de lenguaje particular, un elemento que ya está cargado, dentro del ámbito social, por una simbología dada por el uso.

Dowek — Pero insisto; a menudo yo por dentro siento mucha bronca, y pienso que aquello que nos mantiene en el límite entre la esquizofrenia y la salud es que nos logremos expresar y, en parte, sublimar o descargar esa bronca que proviene de la realidad que vivimos.

Renzi — Esa bronca tiene muchos caminos para expresarse; formas metafóricas, directas, o, como es mi caso, por medio de documentar mi historia.

Cuando te remontás al pasado personal encontrás los elementos que te han formado y que también han participado de la conformación de nuestro país.

Dowek — Si es así, ¿por qué tenés miedo a que los jóvenes te vayan a tachar de conformista?

Renzi — Porque me pueden tomar por académico.

Dowek — ¡Pero la academia es otra cosa!

Renzi — ¡Por favor, ya lo sé! La academia siempre está en la superficie, no conoce el oficio, habla de la cocina.

Suárez — Van Gogh era lo menos académico del mundo, pero se inventó la técnica que necesitaba. Esa es la verdadera técnica.

Una obra de arte es realmente algo en carne viva. Algo que puede llegar a movilizarte y en alguna medida retrata lo que está pasando en cada época.

Todos conocemos la cocina, y teniendo tantas recetas tendríamos que pintar un cuadro cada 15 minutos, y sin embargo no es así. Un cuadro es un problema.

Lo principal es que se esté pintando algo que trate de incidir en el medio.

Dowek — Y que tenga que ver realmente con lo que está sucediendo aquí. El hiperrealismo es realismo norteamericano puro; lo pretendés pintar acá y pierde todo el sentido.

Renzi — Estoy totalmente de acuerdo.

Suárez — Esa pintura es la introspección total, es mirar hacia adentro a muerte, y hace muchos años que ellos están mirando hacia adentro.

Dowek — Sus cuadros son inconfundiblemente Estados Unidos: esa actitud es

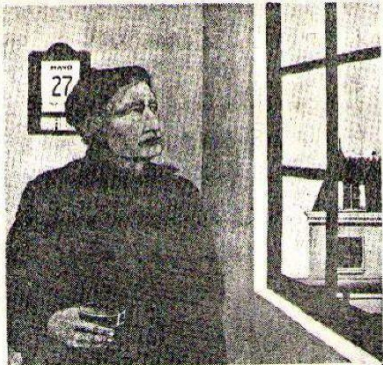


Diana Dowek, pintura

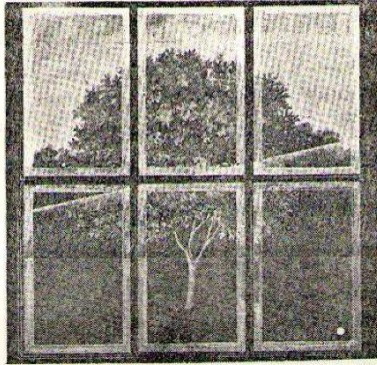
es 'dura', que nuestros cuadros están resueltos de punta a punta, pero no desde el punto de vista del virtuosismo, sino resueltos de color, de composición, y no de la composición que te enseñaban en las escuelas de Bellas Artes los pintores de las generaciones intermedias: la balancita, sino verdadera composición, toda la semiótica de la composición. Nuestra pintura es vigorosa en cuanto al planteo del espacio, de las imágenes; es rigurosa en su planteo respecto a toda la otra

me niego a ser expresionista. Yo el drama lo congelé, pero está. Mi pintura tiene 'carga'.

Dowek — No estoy hablando de un drama de tipo expresionista, hablo del drama como objetivamente lo percibo. En cuanto al distanciamiento lo entiendo en el sentido de no meterte en el tema a tal punto que se confunda lo subjetivo con lo objetivo, sino meter lo objetivo ahí para que vos (y el espectador) lo veas críticamente.



Pablo Suárez, pintura.



Juan Pablo Renzi, pintura

la que nosotros debemos asumir como pintura nacional.

Pero yo insisto en ver qué es lo que nos une a nosotros. Pienso que es la preocupación de una generación que vive un momento muy particular y que no está para la introspección. No le doy a la palabra el buen sentido que le daba Pablo recién refiriéndose a los norteamericanos; me refiero a la introspección subjetivista, nostálgica, que es un escapismo terrible.

Nudos — ¿A un arte realista corresponde una actitud de vida también realista?

Renzi — La pintura es la parte de arriba (visible) de un iceberg; nosotros somos el resto. Lo visible no aparecería si no estuviera todo lo de abajo. Esto sucede en realistas y no realistas. La pintura refleja siempre el pensamiento del que pinta.

Si nuestra posición como corriente aplica un compromiso es porque de alguna manera lo hemos asumido, lo cual no quiere decir que algunos tengan una "actitud realista" en la vida práctica. La práctica de mis ideas en este momento es mi pintura. Por otra parte no sé qué sería exactamente una "actitud realista".

Dowek — Hay quienes se llaman realistas y retratan críticos famosos (por dar un ejemplo) para halagarlos y entrar más cómodamente en el mercado. Esa no es una actitud realista.

Suárez — No entiendo por qué, Diana, consideras que la actitud ética frente a la vida pueda importar tanto en lo que se pinta. Para mí un tipo puede perfectamente ser una mala persona y a la vez ser un gran realista.

Renzi — Esa es una mala actitud, si querés, pero no se puede decir que el realismo no pueda hacerse deshonesto. No se puede afirmar que el realismo es "bueno" en sí mismo. Desapruebo el hecho de que un pintor ande retratando a su mecenas particular, me parece una venta personal, pero eso no indica obli-

gadamente que una vez hecho el cuadro esté mal pintado.

Dowek — Me parece que tenemos distintas concepciones acerca de lo que es el realismo.

Renzi — Independientemente de lo que entendamos por realismo —que puede dar lugar a un prolongado y profundo debate— están las reglas del trabajo. Pintar bien significa manejar intelectualmente bien la pintura. Eso puede verse en un cuadro pintado con un fin éticamente condenable.

Dowek — ¡No! Lo que puede verse allí es la cocina, lo puramente formal. Lo importante es la actitud frente a la realidad, entender la realidad para transformarla.

Renzi — De ningún modo me refería a la cocina, que es lo que oculta al lenguaje. El lenguaje es saber poner un color al lado de otro, componer bien...

Dowek — ¿Pero al servicio de qué?

Renzi — Al servicio de la pintura misma.

Dowek — No existe un "al servicio" de la pintura misma. Eso contradice los fundamentos del realismo.

Renzi — Es que precisamente allí empieza el realismo: saber que la pintura, como toda expresión artística, se cierra en sí misma.

Nudos — ¿De dónde se nutre la pintura, de dónde absorbe su imagen estética?

Renzi — Es una manifestación de la sociedad.

Dowek — Todas son manifestaciones de la sociedad, pero ¿por qué unos somos realistas, otros geométricos, abstractos, etc.?

Renzi — Por una concepción ideológica del pintor, pero eso no quiere decir que la pintura no se cierre en sí misma. Simplemente alguien como yo, dentro de la historia del arte, le responde a esas corrientes con el realismo; pero le responde a la pintura, no a la realidad.

Dowek — La pintura es parte de la realidad y es ideología.

Renzi — ¡Pero no vale como ideología, vale como pintura!

Dowek — ¡Cómo no va a valer! Entonces no entenderíamos la historia del arte.

Suárez — Vale dentro del código de la pintura, que es un código que se automantiene.

Dowek — Un arte posee leyes que le son propias, pero no es totalmente autónomo, es relativamente autónomo. No sirve sólo a sí mismo, es expresión de una época y como tal ayuda a comprenderla.

Renzi — Una respuesta realista no lo es a cosas que no son la pintura; es una respuesta a las cosas no realistas de la pintura.

Nudos — ¿Pero en relación a qué se sostiene esa discusión con los no realistas?

Dowek — En relación a una visión global de la realidad que no tiene que ver sólo con la pintura. Nuestros intereses e intenciones son diferentes.

Suárez — Un pintor, por el solo hecho de dar su respuesta posible, no necesariamente analizando lo que sucede a su alrededor y tratando de sacar conclusiones para volcarlas en su trabajo, está incluyéndose en la historia del arte, independientemente, desde un punto de vista ético, de sus buenas o malas intenciones.

Nudos — Sin embargo vos decías que partís de pintar tus malvones. No partís de retratar a un crítico para halagarlo.

Suárez — Es que realmente sí soy un ser con una mínima ética.

Dowek — ¿Eso no define tu actitud realista?

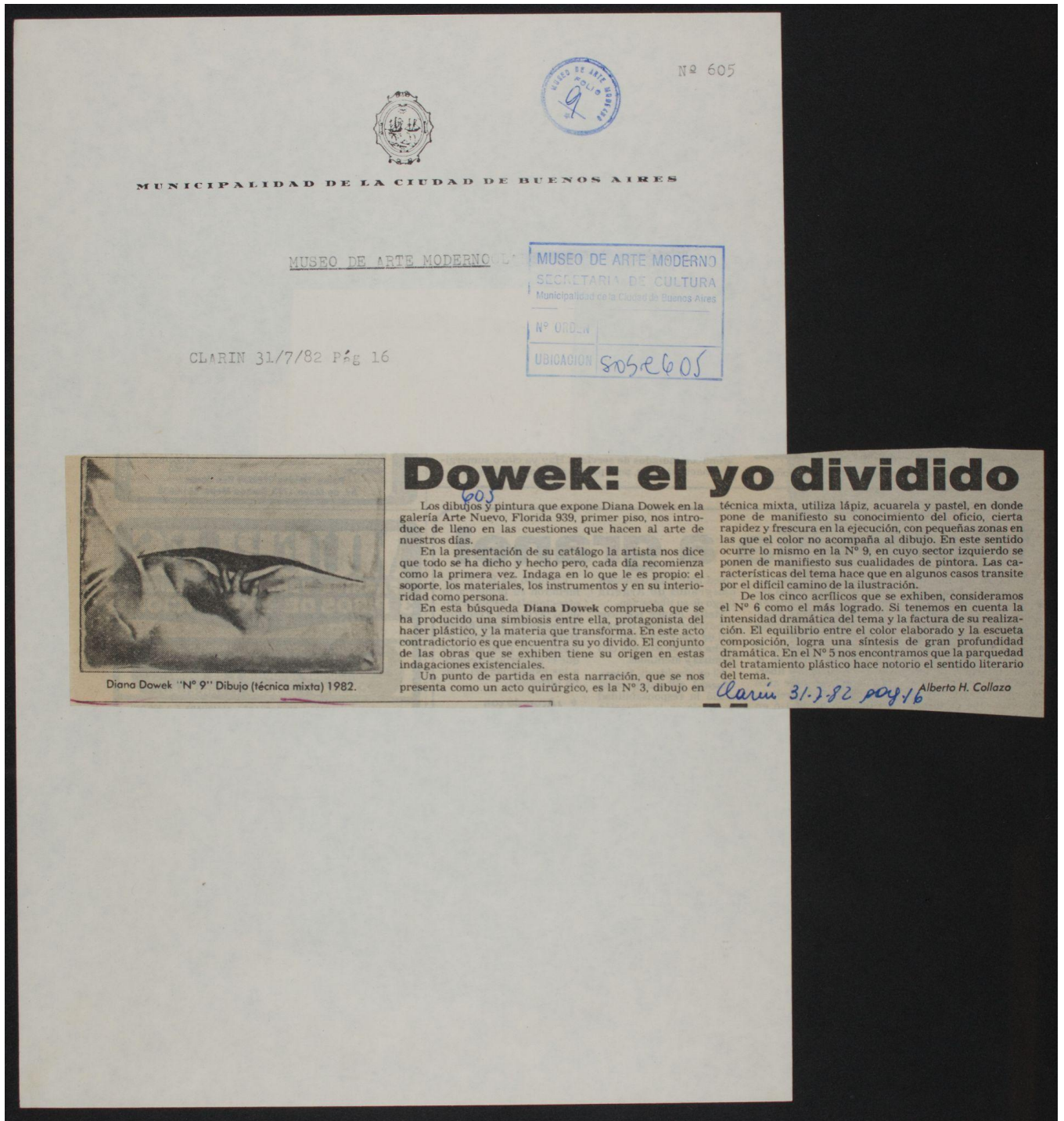
Suárez — No, no la define. Además no sé qué es una "actitud realista". ¡Esto es una cosa horrible! Por favor, no hablemos más de actitudes realistas. Todas las respuestas están dentro de la realidad.

Dowek — Sí, pero no obligadamente son realistas. Creo que deberíamos ponernos de acuerdo acerca de lo que entendemos por realismo. Para mí se define en tomar la realidad en función de modificarla. ☆

La farola
de la Boca

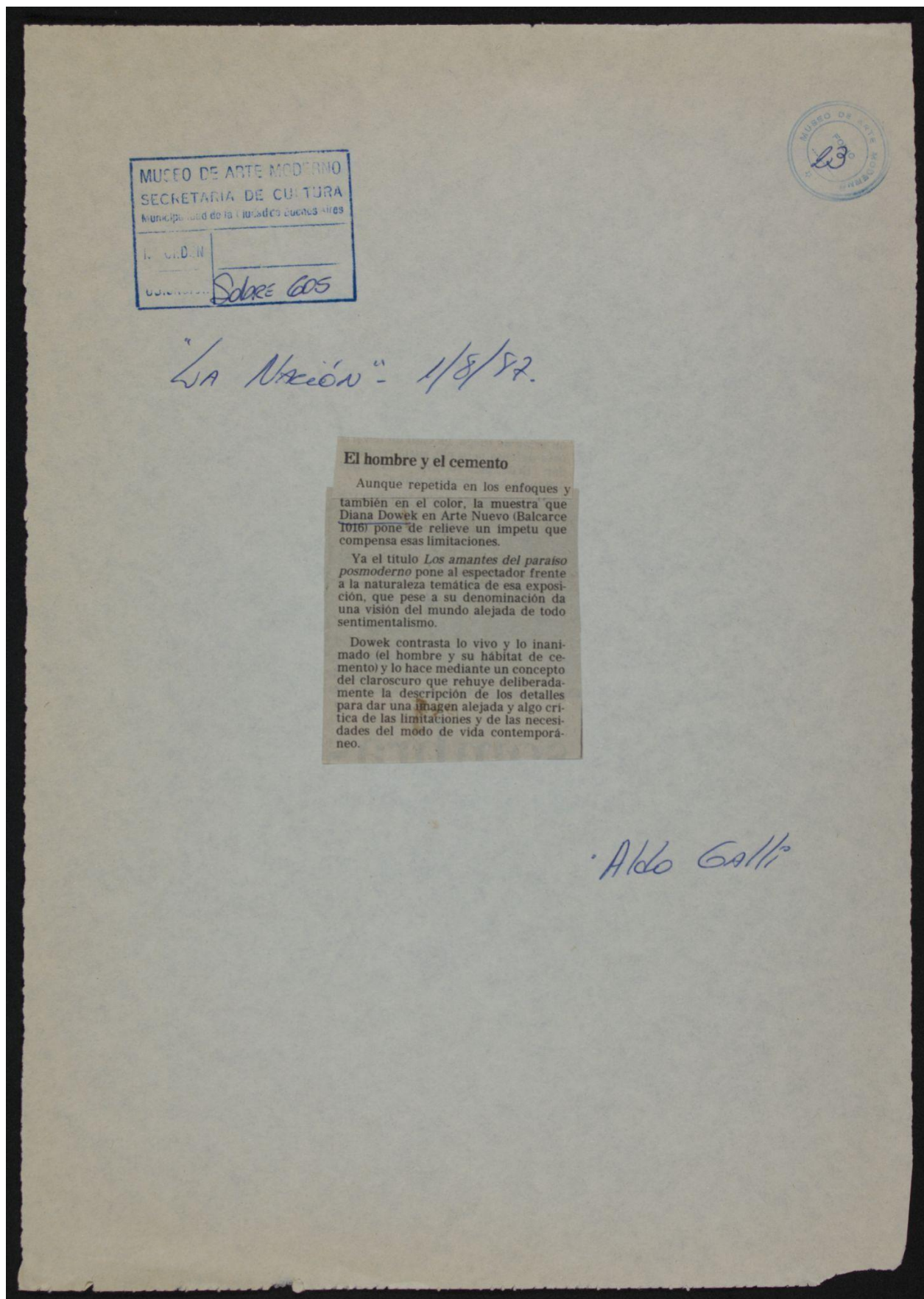


CASA DE ARTE
OLAVARRIA 640/52. 28-2042



Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 18.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>



Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 46.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>

“LA CIUDAD Y LOS AMANTES”

DIANA DOWEK

PINTURAS 1987/1988

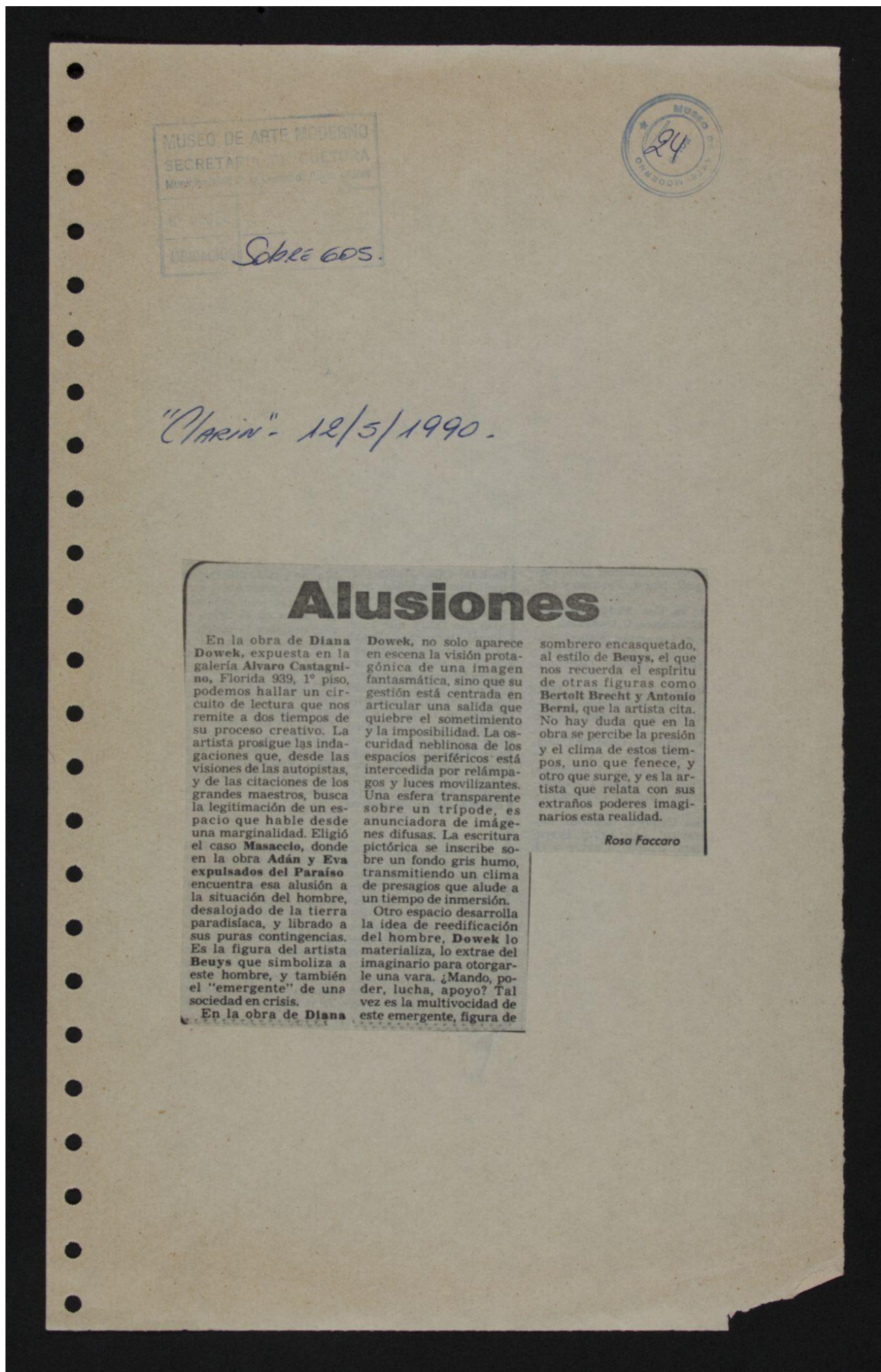
Dowek es una artista que ha mantenido siempre un ineludible compromiso social y una reconocida capacidad para que éste se tradujera en lenguaje plástico coherente, en expansión artística genuina.

Alejada de la postura esteticista, tanto como de la panfletaria, Dowek expresa dentro del realismo una de las posturas mejor resueltas entre el contexto político como materia inspiradora y la elaboración de un lenguaje fundante de dimensiones y contenidos simbólicos. El paisaje, la oposición de contrarios, la alusión a una “historia”, el sentido de encuadre fotográfico, potenciado por una materia que actúa como película por sobre las cosas, no como parte de ellas; el rescate de espacio como escenario y su ambigüedad de clima metafísico, surreal o, simplemente emotivo; la penumbra, el anonimato, la soledad, el agobio, son constantes significativas y operantes, en su universo pictórico. Medida en sus recursos, mantiene el registro de suspenso y drama, sin recurrir a las descargas matéricas del expresionismo o los recursos formales de la exaltación figurativa. En la trama pictórica de Dowek, se aproximan diversas realidades antagónicas que parecen alcanzar su mejor definición expresiva, ante la presencia de su oponente.

Las laceraciones de la vida y los engendros de la razón se parecen como materia prima de una historia que, escrita por hombres, será leída y descartada por un robot. Por si fuera poco, un robot fascista.

Horacio Safons

Extracto reproducido de la revista Artinf 66/67 Primavera 1987



Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 48.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>

LA NACIÓN - 8/4/2001 -



Por Aldo Galli

Para LA NACION

Los obras de Diana Dowek suelen ser pesimistas, aunque a veces dejen una puerta de escape para situaciones que parecen insostenibles. Hay en ellas una confrontación con las estructuras socioeconómicas y políticas. Se diría que su vigor proviene básicamente de dos fuentes, las que la sustentan ideológicamente y las que se relacionan con la composición. A menudo, la fuerza de las imágenes proviene de buscar el punto de equilibrio entre lo físicamente estable y lo que resulta perceptualmente móvil. Para encontrarlo, diversos recursos, desde el recortado de las imágenes hasta el ensamblaje de materiales que se superponen para darles a aquellas una dinámica tridimensional. A mediados de los setenta ya manifestaba esa tendencia a representar movidamente las escenas, sobre todo en los "paisajes" que mostraban por el espejo retrovisor de un automóvil varios muertos amontonados en el camino. Después aquietó su visión, como si la presión de los acontecimientos atara las imágenes. Aparecieron los alambrados que envolvían en su red desde una muñeca o la mole urbana y desolada de las Arquitecturas fantásticas, hasta un campo del que alguien escapó por una rotura de la malla que lo había transformado en una gigantesca trampa verde. El título "Atrapado con salida" marca el carácter esperanzado de ese acrílico, pero tal vez la pieza más notable y sugestiva de ese tenor sea Argentina 78. Allí, como si fuese el revés de la obra anterior, un bastidor muestra las ataduras de alambre que cierran la tela desde atrás. Curiosamente, ese acrílico está fechado en 1977, lo que hace sospechar que el título apareció después.

A partir de ese año las imágenes se volvieron menos panorámicas y más hieráticas en proporción con el acortamiento de la distancia en los enfoques. En la factura de varias obras inmediatamente posteriores, lo conceptual sostuvo un impulso que la realización arrastró

trabajosamente. Algunas de esas piezas subrayan los aspectos más inquietantes y perversos de los excesos de la dictadura militar mediante la representación directa de heridas abiertas o mal cosidas. En esa serie, el tema conmueve, pero no porque revele un nivel artístico superior, sino por la repercusión mecánica de la imagen.

Posteriormente, se vuelve a ampliar el panorama. A fines de los ochenta aparece la serie "La ciudad y los amantes", donde la frialdad de las grandes autopistas sirve de marco a misteriosas cuestiones sentimentales.

El dramatismo que caracteriza a Dowek acentúa la línea "dura" de su pensamiento, en general, sin descuidar las cuestiones formales, pero en los últimos quince años fortaleció el dominio de sus medios.

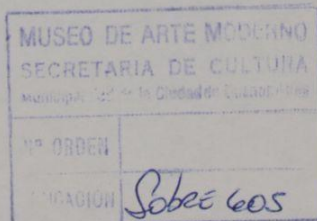
Algunas de las piezas de Dowek subrayan los aspectos inquietantes y perversos de la dictadura militar, mediante la representación directa de heridas abiertas

Mantuvo la visión frontal propia de la pintura aunque, a veces, prolongó las formas fuera de los cuadros para acentuar su tensión interior. En ciertos casos, la colocación de escaleras reales transformó las pinturas en instalaciones. Tales escaleras vacías, a veces mal apoyadas o caídas, contrastan por su corporeidad con la virtualidad de las

representadas en la pintura, en las que los hombres trepan angustiadamente. Responden así, simbólicamente, a la idea de un espíritu ascensional que en algunos casos excede la altura de las obras, como si el mundo de las ideas sobrepasase la posibilidad de concretarlas.

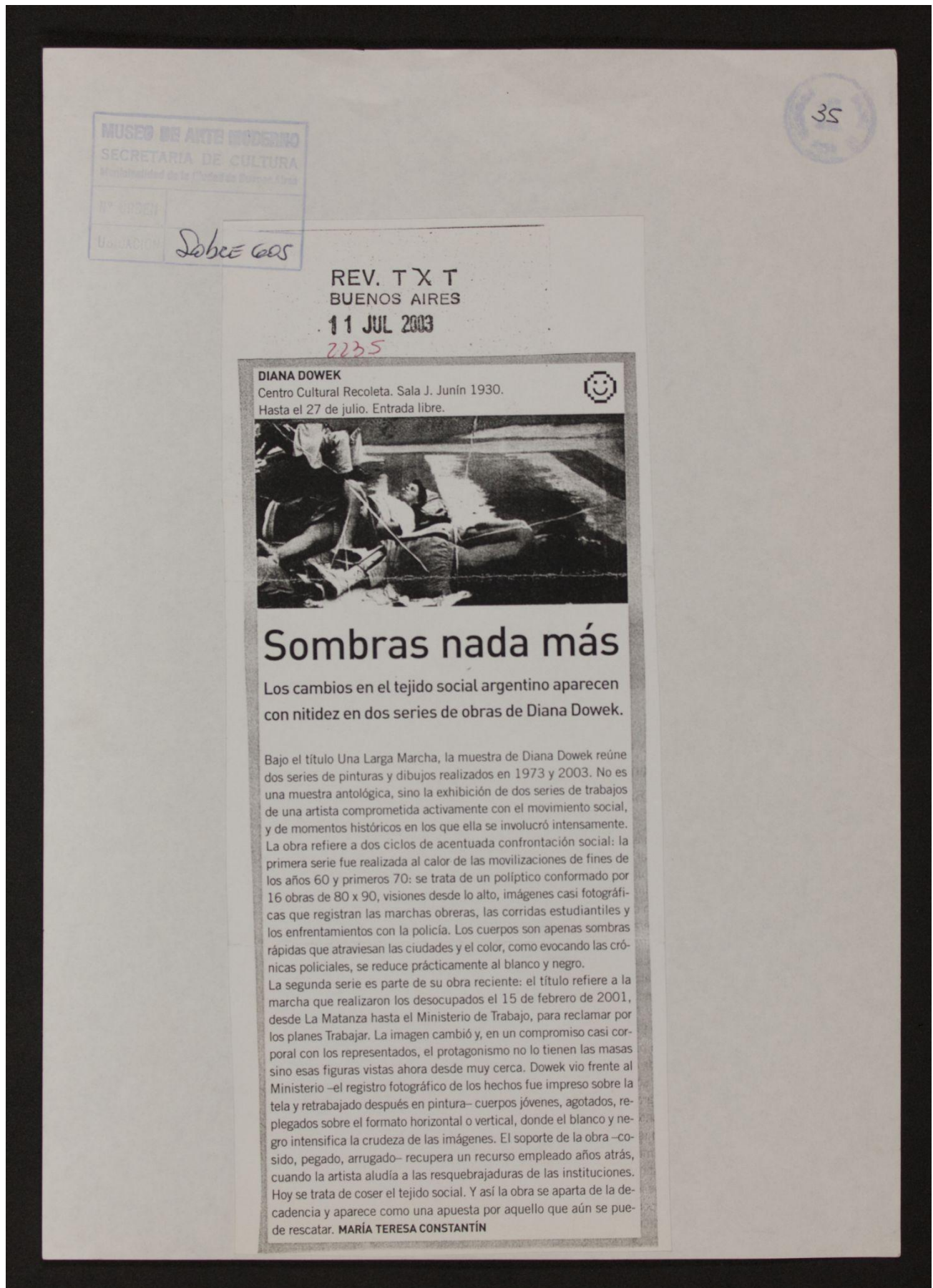
Los "interiores", de fines de la década pasada, continúan la línea estética y el sentido de la muestra anterior, cuyo título "Zona de catástrofe o poder vulnerable" adelantaba el fin de la obra más reciente, en la que las estructuras edilicias están compuestas por fragmentos.

Una actitud combinatoria induce a Dowek a mezclar la realidad y la fantasía para enfatizar el contenido social de su discurso. Crítica rabiamente la inestabilidad de las instituciones nacionales, la injusticia y la opresión; en ese sentido, usa la pintura como un arma contra el esteticismo, que busca la belleza como un valor en sí. En el Museo Nacional de Bellas Artes, (Libertador 1473). Sin fecha de cierre.



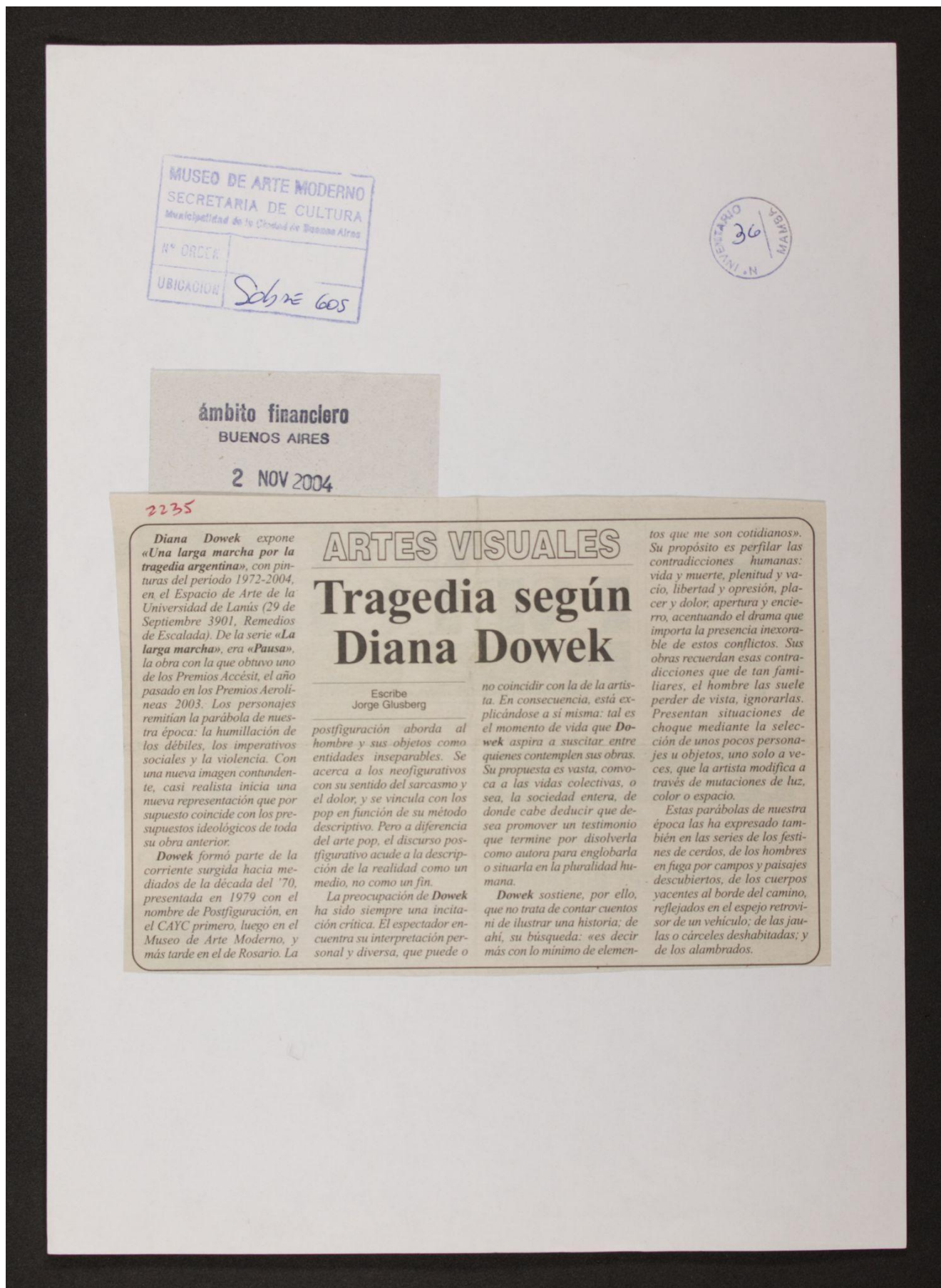
Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 66.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>



Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 70.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>



Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fondo Archivo Histórico. Sobre 605-A, nro. 72.

Catálogo de la Biblioteca: <https://archivo.museomoderno.org/index.php/informationobject/browse>