

Alambrados. De la imagen al símbolo como artefacto de representación Vanina Agostini* y Angélica Enz**

Introducción

El universo de imágenes visuales que pueden convocarse a la hora de hablar de representaciones sobre la última dictadura militar en Argentina es sin duda muy vasto. Inmerso en él, un determinado conjunto de imágenes ofrecen un interés particular en tanto pueden ubicarse en una serie iconográfica más amplia vinculada con las representaciones sobre el horror y la represión de los cuerpos que exceden las especificidades del caso argentino. Nos referimos puntualmente a representaciones estéticas sobre la represión y la dictadura en las que la figura del alambre o el alambrado como elemento figurativo tiene una presencia preponderante.

Y es en relación con esas imágenes visuales que nos preguntamos: ¿Se puede pensar el alambrado como un símbolo de los cuerpos reprimidos/ encerrados/ torturados en tanto convoca aquellas ideas que en la Argentina contemporánea remiten a la última dictadura militar? Y si así fuera, ¿por qué funciona como símbolo? ¿De qué modo este *corpus* de imágenes nos permite una aproximación a la comprensión de nuestros proyectos como sociedad, nuestros conflictos y en ese sentido, nos permite acercarnos al *conocimiento* de la historia reciente?

De acuerdo con la tradición de la historia del arte de Aby Warburg, José Emilio Burucúa define el concepto de símbolo como una “figura sencilla de un solo objeto, concreta y representable según los métodos de la ilusión vigentes en cada momento histórico, que se une sin intermediaciones y como un relámpago a las ideas en la mente de los observadores” (Burucúa, 2010:1). Como decimos, esta definición, en la que abrevará constantemente nuestro trabajo, encuentra su origen y fundamento en los planteos metodológicos warburgianos: “[...] por medio del estudio de la persistencia de las formas artísticas y de sus sentidos expresivos, Warburg mostró la importancia de tomar en consideración el *corpus* de las imágenes producidas y utilizadas en una sociedad determinada –imágenes de toda índole, grandes cuadros, monumentos, ciclos decorativos, retratos, medallas, láminas de amplia circulación, representaciones de muebles y objetos de uso cotidiano, construcciones efímeras- para acceder a la comprensión cabal de sus proyectos, de sus conflictos y sobre todo, de sus relaciones creativas con el problema universal del conocimiento humano” (Burucúa, 2010:14).

Partiendo de esa definición inicial, intentaremos rastrear algunas imágenes de la cultura contemporánea, en las que el alambre se erige como un elemento visual que pareciera disparar sentidos compartidos socialmente sobre la represión, la tortura y encierro de los cuerpos en diferentes momentos de la historia del siglo XX, no sólo en Argentina. Resulta interesante poner en relación las imágenes y pensar la presencia recurrente de alambres

* Vanina Agostini es licenciada en Ciencias de la Comunicación con orientación en Comunicación Comunitaria de la Universidad de Buenos Aires y cursa la Maestría en Historia del Arte argentino y latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Desde 2008 es investigadora en el campo de las ciencias sociales y participa de un proyecto UBACYT en la Universidad de Buenos Aires.

** Angélica Enz es Licenciada en Ciencias de la Comunicación con orientación en Comunicación Comunitaria de la Universidad de Buenos Aires y está cursando actualmente la Maestría en Historia del Arte argentino y latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Participa desde 2008 en un grupo de investigación UBACyT sobre representaciones estéticas de la última dictadura militar.

tanto desde el punto de vista de los artistas/ productores, como así también desde aquel de los receptores/lectores de dichas imágenes. En ese sentido, y siguiendo los planteos de Warburg, sería plausible pensar el funcionamiento del alambre como símbolo, no como resultado de acciones aisladas o decisiones artísticas conscientes únicamente, sino también como productos de una historia cultural de las imágenes en occidente en los que confluyen y operan fórmulas de representación que se activan o desactivan permanentemente. Su utilización para representar el encierro vinculado con la represión, la privación ilegítima de la libertad, los campos de concentración y exterminio afirman esta potencia asociativa del objeto.

Son muchas las imágenes que podríamos utilizar para analizar las ideas expuestas. Hacemos aquí un recorte arbitrario, privilegiando el análisis de obras argentinas de varios artistas plásticos porque creemos que de este modo, la reflexión aquí planteada constituirá un aporte a la discusión sobre el problema de las representaciones del pasado reciente y del horror de la última dictadura militar en nuestro país. Así, nos concentraremos en artistas plásticos como Diana Dowek, Oscar Bony, Norberto Gómez, quienes –desde diferentes perspectivas estéticas y políticas- exploraron y canalizaron a través de sus producciones, la potencia comunicativa y expresiva de este elemento.

En suma, dado que el alambrado constituye una figura/ elemento sedimentado culturalmente cuya sola presencia dispara determinados sentidos, es el principal propósito de este trabajo discutir de qué modo sobreviven y concurren tradiciones y conflictos culturales y visuales en las imágenes que abordaremos en tanto representaciones. En un marco más general, la relación entre arte, cultura y sociedad.

EL alambre en primer plano.

La primer imagen que llama nuestra atención es una pintura al óleo de la artista argentina Diana Dowek realizada en 1977 y que corresponde a su serie “Alambrados” (Fig. 1)¹. Toda la superficie del cuadro está cubierta por un alambre tejido en primer plano, pintado con tal realismo que rápidamente cautiva la atención del observador. La imagen sin márgenes de 150 x 160 cm. interpone ese alambrado con un agujero que se constituye en el punto de atención principal. Tanto el artista como nosotros podemos situarnos allí para comprobar que el objeto media entre el paisaje (campos de un verde intenso) que el cuadro muestra en un segundo plano. No sabemos que hay del otro lado, pero sí estamos seguros de un más allá o de un más acá de la captura de esa escena. Se podría hablar de una “imagen narrativa” en el sentido en que lo hace Douglas Crimp al analizar ciertas fotografías en las que, en lugar de una imagen estática, un fragmento espacio-temporal de la realidad, nos encontramos con la voluntad de “trascender tanto el espacio como el tiempo contraviniendo esa misma índole fragmentaria”. Son más bien imágenes de “índole narrativa” que se construyen como “fotografías cuya naturaleza es la del fotograma cinematográfico” (Crimp, 2001: 181).

En esta composición no hay personas. Sin embargo, una tensión muestra el indicio de un cuerpo. El agujero en el alambre consigue que la obra -aún sin sujetos- exhiba una acción, proponga un relato y se deleve un origen latente. ¿Lucha? ¿Escape? En la *herida* –de forma similar a un tajo- la simetría de la trama regular del alambrado se rompe y se retuerce

¹ Todas las imágenes a las que se hace referencia en este trabajo están incluidas en el anexo al final del texto.

como si alguien hubiese ejercido cierta violencia sobre el mismo. El título acerca una hipótesis: “Alambrado con salida”. La imagen se aparta de lo estático. La violencia se torna positiva.

La imagen desborda a la propia imagen. Queda claro que la realidad –ya sea en tanto encierro o contrariamente, en tanto lucha- no cabe en el lienzo.

La idea de un presente pictórico desbordado se reafirma en la misma decisión de composición en serie. Los “Alambrados” componen para Dowek un grupo de obras que se resignifican en su conjunto. Como en sus trabajos sobre “Retrovisores” primero, y “Las heridas del proceso” después, ya finalizada la dictadura, la repetición de un mismo elemento/ objeto configura una serie que ayuda a la artista a afirmar su tesis compositiva: “Las series son relatos y en mi obra el gran relato es la realidad y sus conflictos”.

Descubriendo esta potencialidad narrativa, en “Alambrados” Dowek también busca desarrollar obras que dialoguen y así le es posible poner a prueba la intención de explotar, de una y mil maneras, algún aspecto de la realidad.

Para la artista se juega aquí un conflicto entre varios binomios posibles: “apertura-encierro”, “opresión-libertad”, “asible-inasible”². Y afirma: “tomo el alambrado como un símbolo con el cual estoy representando una represión, estoy representando una posibilidad de genocidio, pero es mi lucha también [...] porque también lo rompo”³.

Sin embargo, al momento de describir su elección del objeto llama la atención el carácter arbitrario al que hace referencia: “tomo el alambrado porque..., fue una cosa totalmente espontánea, yo vivía a una cuadra de las vías del tren y el alambrado estaba en las vías del tren. Por lo tanto, cuando yo voy haciendo los paisajes los cierro con el alambrado que yo vi”⁴. Esta posible contradicción se diluye cuando señala que en su obra se identifica una “concepción abstracta”, no a la manera del surrealismo sino por el contrario en beneficio de una búsqueda realista. Así definirá, en relación a la forma, que abstrae los objetos de la realidad con el fin de tomar “lo más importante” o desde su proyecto más ambicioso, podríamos decir, de representar “la síntesis” de un tiempo⁵.

El alambrado como símbolo consciente, reflexivo y, a su vez, como objeto espontáneo nos enfrenta a la complejidad del acto estético. La forma sobrevive, surge de un cúmulo de imágenes propias pero también históricas y sedimentadas en la cultura de la que somos parte.

Para Andrea Giunta, la obra de Dowek se encuadra dentro del realismo que se desarrolló en la década de 1970 en nuestro país. Este realismo resalta la importancia de los objetos y se ve fortalecido en el mismo desplazamiento del sujeto hacia el objeto. Como señala esta autora: “La ausencia y el fragmento funcionan como índice de una totalidad perdida” (Giunta, 2011: 144) o podríamos decir, entre la ausencia del personaje en escena y la representación del objeto alambrado se halla el índice/ la prueba de la acción transcurrida.

² Texto de Diana Dowek en Catálogo “Diana Dowek”, La Galería, agosto de 1978. (Giunta, 2011: 146).

³ Fragmento de la entrevista a Diana Dowek realizada por las autoras el 23 de diciembre de 2009.

⁴ Idem.

⁵ En un intento por definir su obra la artista Diana Dowek describe: “A veces es difícil definir, pero mi obra tiene que ver con el realismo crítico, pero más que realismo crítico, porque también es muy conceptual. Yo llego a veces hasta el sumun de la síntesis. Y estoy a veces delante de la abstracción. Pero no es surrealismo, es ese realismo llevándolo hasta el decir más o menos, esa es mi intención, más es mejor... como es...menos es más. exactamente, menos es más. Y es una concepción muy abstracta, es decir, abstracta en el sentido de que abstrae de la realidad, no abstracta en el lenguaje, sino que abstrae de la realidad, toma lo más importante”. Idem.

El realismo acompaña a Dowek en su apuesta y militancia política: “Quisiera que mis contemporáneos encontraran en mi obra un momento de sus vidas colectivas, aunque identificados con un árbol que no pudo crecer, con el pasto que desafía el cerco [para que] cuando se [miren] al espejo tengan la ilusión de que son libres” (Giunta, 2011: 146)⁶.

Hay otra pintura de esta misma serie en la que debemos detenernos: “Atrapado con y sin salida” (Fig. 2). Si bien a esta obra aplican varios de los comentarios ya esbozados, se distingue de la anterior en varios sentidos. Por un lado, el alambrado ya no está en un primer plano tan absoluto, sino que se trata de una imagen con perspectiva en la que vemos el frente y uno de los laterales de una especie de cerco de alambre que, suponemos, supera en poco la altura de una persona. Tras este alambre, se extiende un campo cuyos colores predominantes son el amarillo y el marrón, un campo casi arrasado. Por otra parte, el extremo de este alambrado ya no es de alambre tejido sino que se trata de alambre de púa por lo que la violencia e inquietud que transmite se agudiza. Genera aún una tensión mayor la perspectiva fotográfica de la parcela que remite a la gran cantidad de fotografías de los campos de concentración nazis que han circulado y que funcionan casi como la representación paradigmática del holocausto judío (Figs. 3, 4 y 5). Reconocemos gran variedad imágenes, donde el alambrado media entre el observador y el preso del campo de concentración, que se han constituido como “fotografías icónicas” del horror y nos generan automáticamente ese ensamble entre este objeto y los conceptos de “represión”, “privación de la libertad” y “encierro”. Más aún, podríamos decir que en esta tarea de ir tras las huellas del alambrado como un elemento simbólico de la violencia y la represión de los cuerpos, esas tristemente famosas fotografías de los campos de exterminio del nazismo son las primeras que vienen a nuestra mente.

Es posible entonces, establecer una primera relación entre las pinturas de Dowek y esas otras imágenes, en general documentales y que cumplieron una función periodística para luego recorrer otros itinerarios. En todas ellas, el alambrado se constituye en una forma que rápidamente nos emociona y nos conecta con ciertas ideas.

Mirar para reconocer

El estatuto icónico de estas fotografías sobre los campos de concentración nazis se reafirma cuando detectamos el uso de algunas de estas imágenes participando de géneros y formatos diversos incluso bajo procedimientos de “posproducción”⁷. Encontramos un ejemplo de ello en la obra “Manifiesto” realizada por el famoso artista gráfico inglés Banksy (Figs. 6 y 7). Se trata de la intervención del artista sobre una reconocida fotografía en blanco y negro de un campo de concentración nazi en el que los detenidos están fotografiados tras el alambrado, con sus rostros asomando entrecortados entre las púas y con el fondo un cielo tormentoso que anticipa el devenir catastrófico de esas personas, de ese tiempo. La manipulación de Banksy, pintando de rojo carmín los labios de los (deshumanizados) prisioneros es la representación del testimonio de un ex cautivo sobre los primeros momentos de liberación de un campo nazi. Entre los objetos, alimentos y demás cosas que recibían las personas, tuvieron acceso a un cargamento de lápiz labial que

⁶ El fragmento del catálogo es también citado por María Teresa Constantin en *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* (2006: 17).

⁷ Nos referimos al término utilizado por Nicolás Bourriaud con el que define las prácticas artísticas que recurren a formas ya producidas: “Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar” (2007: 14).

rápidamente todos comenzaron a utilizar, coloreando sus rostros y recobrando así algo de su humanidad interrumpida.

En las complejas redes de circulación de imágenes visuales de nuestra contemporaneidad, la de Banksy es una imagen que ha tenido amplia circulación entre los seguidores del arte contemporáneo en los últimos años, sobre todo entre quienes disfrutaban de las manifestaciones de arte en el espacio público, su lugar privilegiado de acción.⁸ Esta imagen constituye su manifiesto o programa artístico, en tanto su arte de intervención callejera –principalmente a través de graffitis o pinturas murales- busca romper con la monotonía y estado inhumano de la vida en la ciudad devolviéndoles a sus habitantes la humanidad que pierden día a día.

Nuevamente, encontramos en este caso la presencia del alambre como elemento que refiere a las condiciones de violencia y encierro sobre las que venimos trabajando. Más allá de la conexión, en este caso mucho más evidentemente consciente en su carácter de imagen apropiada, la obra de Banksy perpetúa un patrón de representación cultural que une, sin demasiada intermediación, tiempos, lugares, circunstancias histórico-sociales.

Bajo ese mismo patrón, aunque en un contexto de circulación más acotado, en este caso a nuestro país, podríamos pensar que funciona el estencil anónimo diseñado con objeto de resignificar el logo del ingenio azucarero Ledesma para transmitir el vínculo que esta empresa tuvo con la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar en la provincia de Jujuy (Fig. 8). La imagen fue producida y comenzó a circular masivamente hace varios años a través de su impresión en paredes de la provincia de Tucumán pero también en otras ciudades de la Argentina. El estencil consiste en el mítico logo del ingenio simplemente envuelto/atrasado/ recorrido por un alambre de púa. La síntesis visual es austera y rendidora en términos de comunicación visual y de efectos.

El isologotipo de Ledesma se compone por un lado, de una figura geométrica que compone una forma triangular a partir de líneas (iso) y por otro, del nombre “Ledesma” (logotipo). Se trata de un signo muy fácilmente reconocible, razón por la cual la asociación con la empresa es inmediata, lo que sumado a la presencia del alambre la dota de un contenido y peso político incuestionable. La relación de anclaje con el alabrado es doble: de un lado, el/los productor/es de la plantilla de este estencil recurrieron a ese solo elemento para señalar la participación y responsabilidad de la empresa en la desaparición y tortura de personas durante la última dictadura militar argentina. Del otro, al ver la imagen, nuestra decodificación se orienta directamente a significantes tales como violencia, dictadura, represión, encierro, etc. De algún modo, ocurre con este estencil, lo que sostiene George Didi-Huberman -siguiendo Warburg- cuando refiere a la relación entre una imagen y sus antecesoras (y sucesoras): “Una imagen, cada imagen es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Esos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica- que viene de lejos y que continúa más allá de ellas” (Didi-Huberman, 2009:34).

⁸ Reiteradas obras adjudicadas a Banksy utilizan el alambre tejido y de púa en la búsqueda de la crítica social que el artista realiza. Ejemplo de esto es una reciente obra de 2012 donde se puede ver un saltador de garrocha en carrera representado saltando el alabrado, de apariencia perimetral. En el marco de la realización de los Juegos Olímpicos en la capital inglesa Banksy recurre a la instalación de un alambre de púa de un barrio londinense para sumarlo a la composición de su propia escena, citando una vez más (son reconocidas internacionalmente sus obras realizadas sobre el muro de Cisjordania contruido por el estado de Israel) la violencia territorial a la que los pueblos y naciones son expuestos.

Volviendo al campo de la imagen pictórica más tradicional, advertimos que el alambre de púa en la representación de los hechos de la Shoa puede reconstruirse también en expresiones menos figurativas como es el caso de “Campo de concentración (gente y alambre de púa)” (Fig. 9), obra de 1950 del artista italiano, Emilio Vedova. A través de un dibujo geométrico de cromatismo limitado, Vedova remite al *campo* desde la composición general y sitúa una mancha roja en el centro del lienzo que irrumpe como marca indiscutible de violencia. Es un espacio pictórico sin jerarquías en el que todo se trata con frontalidad, sin perspectiva, remitiendo a la lógica concentracionaria. El expresionismo abstracto en el que se encuadra la obra, tiene un anclaje de sentido a través del título descriptivo y concreto.

En sintonía con la serie de imágenes hasta aquí tratada, nos interesa incluir una breve mención a una obra sin título de 1977 del artista argentino León Ferrari (Fig. 10). Se trata de un dibujo en tinta sobre papel en el que observamos grafismos y líneas irregulares, sinuosas y enredantes que se entrecruzan de un lateral al otro de la superficie de manera desordenada. Si bien son grafías no representativas, su composición y resolución gráfica permite establecer cierta contigüidad con la forma de los alambres de púas. Entre el cúmulo de líneas, los blancos que se calan son el aire de la obra, sus silencios e incomprendiones a través de los cuales el artista puede expresar, aún en un contexto de silencio, su mirada crítica. Este dibujo pertenece a una serie realizada durante los setenta en continuación al trabajo con alambres en la producción de objetos y esculturas en el que había profundizado en los sesenta. En una entrevista sobre estas producciones, Ferrari narra esta transición: “Hay una relación entre las esculturas de alambre y los dibujos, los grafismos. En general uno supone que primero empieza con los grafismos y después hace las esculturas, ¿verdad? El plano, que después uno lleva al espacio. En mi caso fue al revés. Yo empecé a hacer esculturas de alambres en el año 59/ 60 y los dibujos, esos dibujos escritos los empecé a hacer en Italia a raíz de que mi invitaron a participar de una colección de grabados. Cuando vos pretendes decir algo que se entienda, que sea en cierto modo combativo tenés que inventar una nueva forma para que eso llegue porque si decís las viejas cosas ‘La gente tiene hambre por ejemplo’, si decís las viejas cosas con las viejas palabras no llega, es un lugar común, mata la idea que se está expresando. La forma de que esa idea llegue tiene que cambiar, una de las formas del cambio puede ser eso de usar una técnica en otra”⁹. La escritura encerrada, incomprendible en su lectura, pero no por ello menos significativa.

La comparación de esta obra con los trazos del alemán George Grosz en “Four Rabbis Speak” (Fig. 11), nutren la hipótesis del tejido que reprime. La horizontalidad de sus líneas interrumpida, los quiebres que conforman el entramado, las asemejan y le acercan un aire de familiaridad. Las letras en Ferrari hacen lo que el dibujo de las púas en Grosz. Ambas sin buscar la fidelidad con el objeto, lo reconstruyen¹⁰.

El objeto en sus dimensiones

⁹ Fragmento de entrevista realizada al artista León Ferrari en marzo de 2002 para la exhibición “León Ferrari, The Architecture of Madness”, University of Essex, England. Fuente: www.youtube.com.

¹⁰ Es oportuno recordar que los dos artistas sufrieron el exilio. En 1958 Grosz afirmaría para una entrevista radiofónica: “Cuando Hitler apareció me sentí como un boxeador que había perdido. Todo lo que había hecho había sido hecho en vano”. Fuente: <http://aesthetic.gregcookland.com/2009/11/george-grosz-at-cape-cod.html>.

En los trayectos discontinuos durante los que fuimos hallando indicios del alambre/alambrado como símbolo, nos encontramos con varias imágenes en las que la presencia del alambre no se agota en el plano de la representación sino que se constituye en una “presencia real”, es decir, está presente en tanto objeto.

Una obra de Oscar Bony nos ofrece un ejemplo interesante para analizar esta cuestión y avanzar en una reflexión en torno al problema de la representación. En 1967 el artista argentino presentó en las “Experiencias 67” del Instituto Torcuato Di Tella su instalación “Sesenta metros cuadrados y su información” (Fig. 12) en la que a través de un juego del lenguaje se interrogaba sobre este elemento y sus manifestaciones. Al modo de una videoinstalación actual, Bony confrontaba el objeto y su representación en un espacio en el que se proyectaba en 16 milímetros una imagen continua de un alambrado en una de las paredes del lugar y, al mismo tiempo, se podía caminar sobre una pieza de alambre tejido de seis por diez metros. Completaba la obra un texto informativo que se entregaba a los visitantes. Aun cuando la mayoría de los análisis ponen el foco en el carácter “tautológico” de la instalación -que se logra a través de la representación “reiterada” de un objeto (Giunta, 2011: 208)-, en el marco del recorrido que venimos hilando, nos animamos a asociarlo al “encierro” al que nos somete el lenguaje. Era una reflexión sobre la percepción que sin duda no recayó deliberadamente en un objeto como el alambrado, pero a la vez es significativo que el objeto elegido sea justamente un alambrado.

Es bien conocido el planteo de Roger Chartier en relación con el concepto de representación formulado en su obra *El mundo como representación*. El autor enfatiza la doble dimensión que tiene toda representación: una transitiva, en tanto se refiere a un objeto que se encuentra más allá de la representación, y la otra, reflexiva, que insiste en la presencia, no de lo representado, sino del hecho y del acto mismo de representar. De algún modo, la instalación de Bony pareciera ser un ejemplo literal de esta concepción, ya que alude a ese carácter doble de la representación, de “estar en lugar de” (imagen proyectada del alambre) y de “ser” (develación de la obra como una representación a través de la tautología creada).

Louis Marin, a partir de cuyos conceptos trabaja Chartier, se propuso desarrollar el camino de una teoría de la representación buscando aplicarla a la comprensión del poder de las imágenes para la dominación política. Siguiendo a los lógicos Arnauld y Nicole de la escuela de Palo Alto, afirma que todo acto por el cual enunciamos algo posee un doble carácter: transitivo y reflexivo. La dimensión transitiva “señala ese algo que se encuentra por fuera de nuestro acto”, mientras que la dimensión reflexiva es la del acto que se presenta como tal, aquella representación que se presenta a sí misma como el resultado del acto que la formula (Burucúa; 2006: 175). Es entonces que, bajo la corriente de Marin, toda representación refiere a algo que esta fuera de ella, lo representado, pero también es la representación de sí misma.

Es interesante evidenciar claramente esta doble dimensión a la que se refieren los autores en la obra de Bony y más adelante, también en la serie “Alambrados” de Dowek. Cuando en “Atrapado con salida” de 1977 -que describimos con anterioridad- Dowek pinta un paisaje cercado por un alambrado, por medio de una naturaleza oscura, casi expresionista, nos presenta el encierro, nos traslada a la situación externa del cuadro (lo ausente) posicionándonos incluso -en tanto espectadores- como “los atrapados”. Ambos elementos, paisaje y alambre son logrados a través de la pintura. Por el contrario, hay otra obra, “Tríptico Argentina 78” (Fig. 13) en la que Dowek combina la pintura con el alambre real.

Son tres piezas, en la central está pintado el dorso de un bastidor cuyo frente está cubierto con un alambre pintado. En la pieza de la izquierda vemos un lienzo blanco de frente cubierto por un alambre tejido y en la de la derecha, directamente no hay pintura, no hay bastidor, no hay arte, sólo nos encontramos con una pieza de alambre cuadrada de la misma medida que las obras anteriores.

Las obras de Dowek nos permiten advertir con más evidencia las dos dimensiones en las que se juega toda representación según Marin porque problematizan el tema mismo de la representación. Si bien toda representación es, a la vez, transitiva y reflexiva, podemos decir que en aquellos alambres pintados sobre los paisajes, la dimensión transitiva se manifiesta sobre la reflexiva, mientras que en los alambres que simulan envolver la tela blanca o que directamente son el único elemento de la obra, la reflexividad resalta sobre la transitividad. Al mostrar el paisaje cubierto por el alambre, la imagen remite fuertemente al encierro, un encierro fuera del cuadro mismo y por el contrario, la pintura se refiere a sí misma cuando tras el alambre, se deja descubrir el bastidor, llevando a predominar claramente la reflexividad. La primer obra “nos devuelve una idea”, mientras que la segunda se autodenuncia, nos la pinta, tal como es¹¹. Como si de la pintura del encierro se trasladara al encierro de la pintura misma.

Del alambre de púa a las espinas y la historia.

En 1984 Norberto Gómez presenta una pintura, donde observamos en primer plano un objeto que a primera vista identificamos, una vez más, con un alambre de púa (Fig. 14). Su título, casi tautológico, es “Alambres”. En una mirada más próxima vemos que el objeto, está lejos de exhibirse como un *ready-made* y tampoco pretende ser una representación mimética. La construcción angular –y su presentación en tríada- cita de alguna manera el universo de imágenes cristianas para su reconocimiento. La púa se vuelve espina y los fragmentos se reconocen en un territorio poco estable. Podríamos pensarlo tan inseguro como la actualidad en la que fue presentada la obra. Realizada y expuesta en 1983, la pieza fabricada en resina poliéster corona un ciclo de cuerpos y huesos en la obra del artista argentino.

En sus trabajos de los setenta, Gómez apostó a explicitar el horror con resina. Al comentar su obra para una exposición en la galería Arte Nuevo en 1978, Víctor Grippo señala: “al impecable gesto constructivo, [Gómez] añade el seccionamiento, también como gesto, reiteración cotidiana, abuso cotidiano del dolor”¹². Esqueletos, cuerpos fragmentados en dentaduras o entrañas ocuparán sus exposiciones de esos años, los mismos en los que comienza a participar en el grupo de la Post-figuración convocado por Jorge Glusberg y junto a los artistas Diana Dowek, Jorge Álvaro, Mildred Burton, Alberto Heredia y Elsa Soibelman.

Cuando “Alambres” se expone en 2011 para la muestra *Southern Identity, Contemporary Argentine art* en *The Smithsonian International Gallery* en Washington, Eduardo Iglesias Brickles comenta en un artículo publicado en la revista Ñ: “unos alambres de púas que

¹¹ Cfr Doble definición de representación que condensa el diccionario de Furetiere de 1727, retomado por Lous Marin y citado por Roger Chartier en *Escribir las prácticas*: “Imagen que nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son” (1992: 78).

¹² Fragmento citado en el artículo “Entre el silencio y la violencia. Biografías”, publicado en www.arteba.org

podrían estar tallados en hueso, de Norberto Gómez, ponen en clima al espectador más distante, golpeándolo con el símbolo universal del campo de concentración”¹³.

Las palabras de Brickles nos reenvían al eje articulador de este recorrido: el alambre como símbolo de lo concentracionario, la represión, la violencia sobre los cuerpos, el encierro. El corpus de imágenes discutidas soportan esta hipótesis a través de la constatación de la recurrencia de un mismo elemento/ figura, en distintos momentos históricos y contextos geográficos diversos aunque siempre dentro de la cultura occidental, que conduce inmediatamente a las ideas de violencia, encierro, represión, a la idea de campo y centro de detención clandestina, a la Shoa y a la última dictadura militar argentina.

La discusión en torno a la representación del horror, en tanto una discusión sobre las imágenes, cobra otra dimensión desde esta perspectiva. Se trata de identificar los tiempos, tradiciones y conflictos que subyacen y trascienden al conjunto de imágenes que podemos poner en relación sobre el terreno que ellas mismas definen para develar qué dicen los hombres y mujeres a través de sus imágenes y qué dicen sus imágenes sobre ellos y ellas. Como afirma Didi-Huberman “no podemos producir una noción coherente de la imagen sin una noción de tiempo que implica la diferencia y la repetición”. La historia cronológica deja lugar a la “historia de los síntomas”, de aquello que sobrevive y reaparece. Es que la imagen no está en la historia “como un punto sobre una línea” (Didi-Huberman, 2008: 143), se reconstruye, se cita. Ni mero documento del pasado, ni obra absoluta, la imagen se reconoce híbrida. Atravesada por el tiempo en que fue producida, pero también por el presente del espectador y la misma historia universal de las imágenes que la completa.

¹³ Artículo “Unidos por un hilo invisible”, Revista Ñ, 11 de enero de 2011. Se puede consultar en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/pintura/Unidos-hilo-invisible_0_406759522.html.

Bibliografía:

- BOURRIAUD, Nicolás 2007 *Posproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora).
- BURUCÚA, José Emilio 2010 “Apunte de materia Atribuciones” (Buenos Aires, IDAES – UNSAM).
- BURUCÚA, José Emilio 2006 *Historia y Ambivalencia. Ensayo sobre arte*, (Buenos Aires: Editorial Biblos).
- BURUCÚA, José Emilio 2010 *Nueva Historia. Arte, sociedad y política* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana) Tomo 1.
- CHARTIER, Roger 1994 *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa) Capítulo 2.
- CHARTIER, Roger 1996 “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en: *Escribir las prácticas* (Buenos Aires: Manantial).
- CONSTANTIN, María Teresa (edit.) 2006 *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985* (Buenos Aires: Fundación Osde).
- CRIMP, Douglas 2001 (1979) “Imágenes” (1979), Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal).
- GINZBURG, Carlo 1999 “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciarias” en: *Mitos, emblemas e indicios* (Barcelona: Gedisa).
- GIUNTA, Andrea 2011 *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- GOMBRICH, Ernst 1992 “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)”, Burucúa, José Emilio (comp.) *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).
- MARIN, Louis 2006 (1975) “La crítica del discurso. Sobre la ‘lógica de Port-Royal’ y los ‘pensamientos’ de Pascal”, Torres Septien, Valentina (coord.) *Producciones de Sentidos II. Algunos conceptos de la historia cultural* (México: Universidad Iberoamericana).
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2006 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2009 *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas* (Madrid: Abada).

Anexo



Título: Atrapado con salida
Autor: Diana Dowek
Fecha: 1977
Características: 150 x 160 cm.
Material: acrílico sobre tela
Estilo: realismo crítico

Figura 1



Título: Atrapado
¿con o sin salida?
Autor: Diana Dowek
Fecha: 1977
Características: 52 x
71 cm.
Material: Acílico
sobre tela
Estilo: realismo
crítico

Figura 2



Agencia EFE

Figura 3



Título: Grupo de niños
prisioneros en Auschwitz
Características: fotografía
blanco y negro
Estilo: fotografía documental

Figura 4



Título:
Características: fotografía blanco y negro
Estilo: fotografía documental

Figura 5



Título: Manifiesto
Autor: Banksy
Características: graffiti mural

Figura 6



Figura 7

Título: Grupo de niños del campo de concentración de Oswiecim, en la localidad polaca de Auschwitz

Características: fotografía blanco y negro

Estilo: fotografía documental



Autor: anónimo
Fecha: 2008/2012
Características: grafica/estencil

Figura 8



Figura 9

Título: Campo de concentración (gente y alambre de púa)

Autor: Emilio Vedova

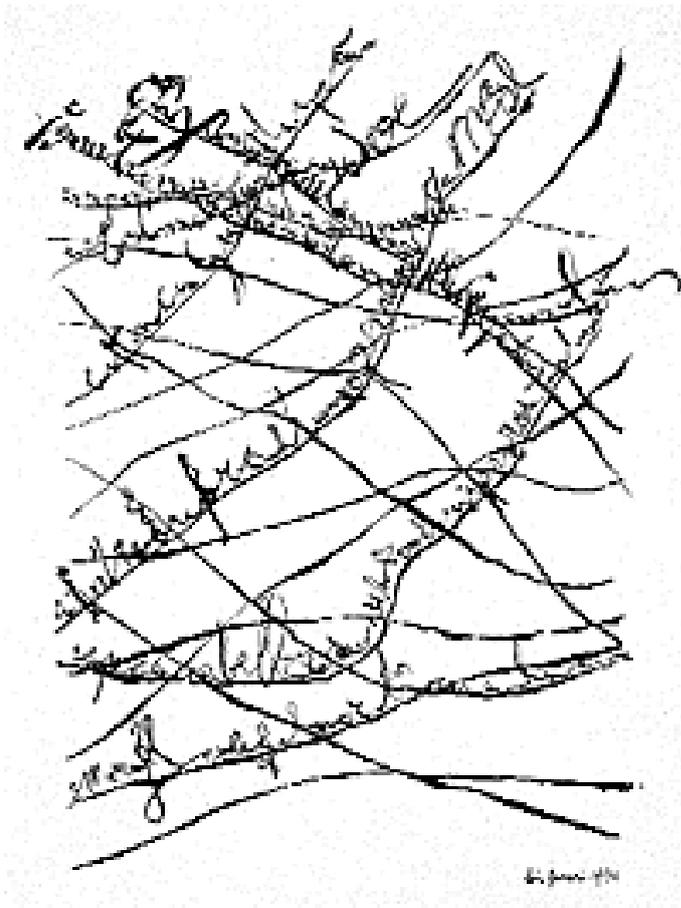
Fecha: 1950

Museo: Berlinische Galerie

Características: 128 x 125 cm.

Material: óleo sobre tela

Estilo: Expresionismo abstracto



Título: sin título
Autor: León Ferrari
Fecha: 1977
Características: dibujo pluma y tinta sobre papel

Figura 10



Título: Four Rabbis Speak
Autor: George Grosz
Fecha: 1941
Características: pluma, tinta y papel blanco opaco

Figura 11

Título: Sesenta metros cuadrados
de alambre tejido y su
información

Autor: Oscar Bony

Fecha: 1967

Museo: Se expuso por primera
vez en "Experiencias Visuales
1967" en el Instituto Di Tella Se
presentó también en el Museo de
Arte Moderno en 1998 y en la
restrospectiva de Bony en el
Malba en 2007.

Características: Instalación / Obra
conceptual.

Material: alambre, proyección
audiovisual

Estilo: conceptualismo

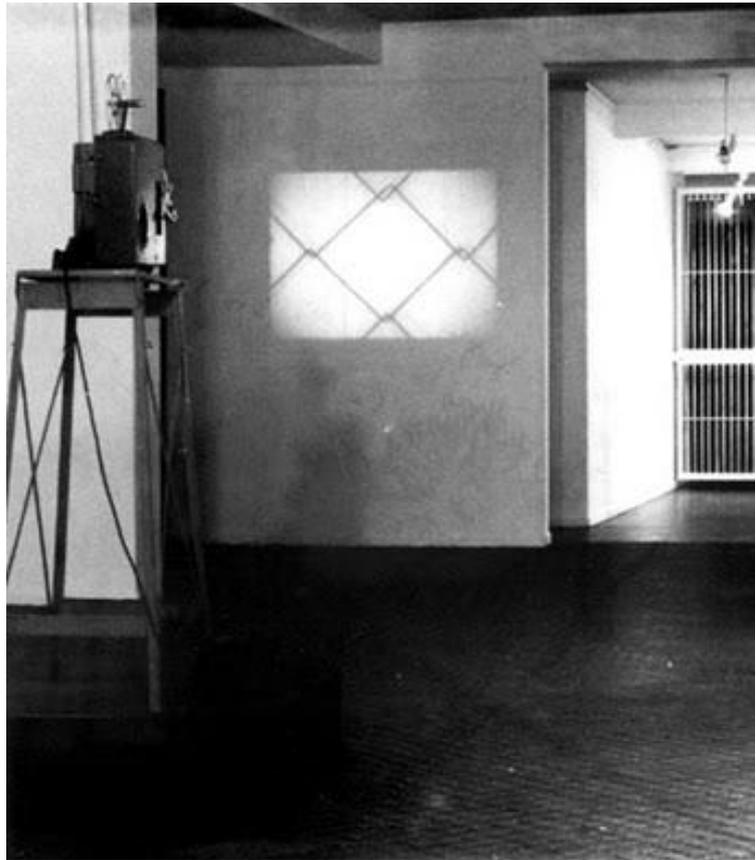


Figura 12

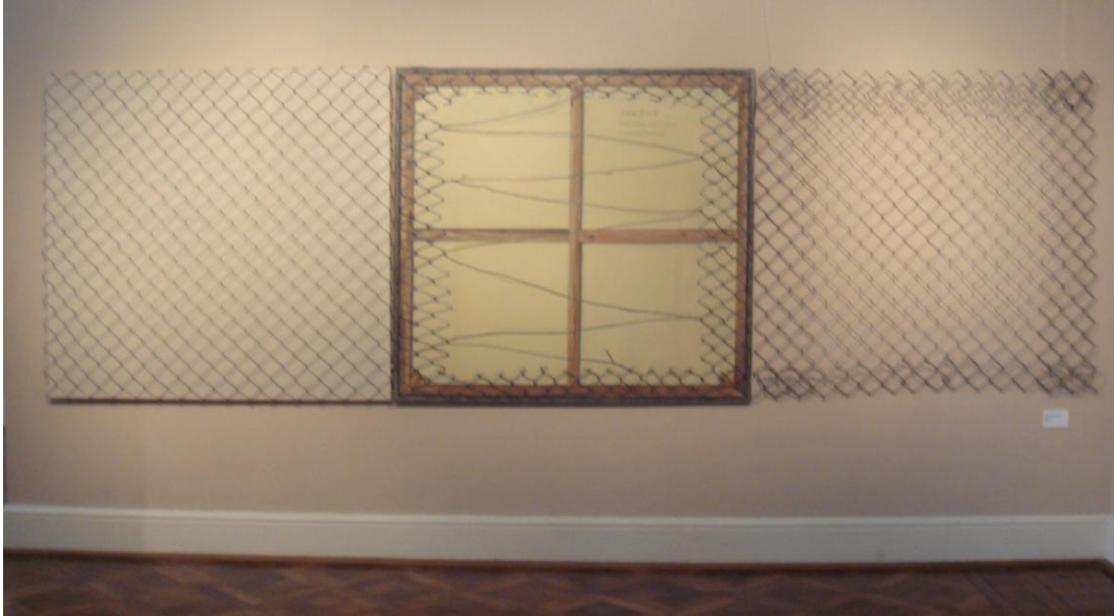


Figura 13

Título: Tríptico Argentina 78

Autor: Diana Dowek

Fecha: 1978

Características: 450 x 150 cm.

Material: Acrílico

Estilo: realismo crítico



Figura 14

Título: Alambres

Autor: Norberto Gómez

Fecha: 1984

Museo: colección privada

Características: 300 x 200 x 40 cm

Material: resina poliéster