

DEIRA 1967 - 1977

En 1988, Jacques organizaba en su galería una exposición de pinturas de Ernesto Deira que abarcaba el período de 1967 a 1975, haciendo de esa manera un homenaje póstumo a lo que él consideraba el mejor período de la obra de Deira. En el 2002 en el Centro Cultural Borges volvía a elegir el mismo período para una exposición del cual él era el curador y la llamaba “Una década Singular”. Mercedes Casanegra comenzaba el prólogo de dicha muestra así: “Particular, rara, extraordinaria. Estos sinónimos del término “singular” pueden ayudar en un intento de exégesis (posible?) de este extraño período de la obra de Deira”.

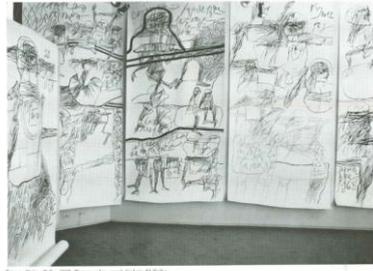
Ahora, por tercera vez, la galería Jacques Martínez presenta una muestra que abarca desde 1967 a 1977 y lo hacemos por considerar que esta obra todavía es poco conocida y aún no ha conseguido su muy merecido reconocimiento. Son obras difíciles y densas, de enorme riqueza plástica, muchas veces enigmáticas o cargadas de significación, que nos conmueven profundamente y nos remontan a aquella década llena de acontecimientos políticos marcados por la violencia...

Estados Unidos había entrado en guerra con Vietnam, y ésta era la primera guerra retransmitida por los medios de comunicación, lo cual produjo intensos movimientos opositores especialmente entre la juventud de todo el mundo. En la Argentina, un golpe militar había derrocado al gobierno constitucional instaurando una época de censura en que los partidos políticos habían sido disueltos, las Universidades perdieron su independencia académica y fueron intervenidas y la Constitución invalidada.

Fue la década en que mataron al Che Guevara, del Cordobazo y de la masacre de Trelew, del golpe de estado en Chile y del asesinato de Allende, de la muerte de Perón, del nuevo golpe de Estado en la Argentina que nos hundiría por segunda vez en una dictadura feroz. Ernesto y Lucy Deira se mudarían a París en 1976.

En cuanto a la obra de Ernesto Deira, en 1967 ganó el premio Palanza, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes, en ese época el mayor reconocimiento del ámbito artístico.

A esta década pertenecen las muestras en Bonino del '67, en el '68 en la Galería El Taller donde presentaría sus famosos Rollos Desenrollados, La Serie Identificaciones en la Galería Carmen Waugh en el '71. De 1974 son las aguafuertes de "Pantaleón y las Visitadoras" editadas por el Grupo 15 con el cual expuso como artista argentino invitado en la Galería **Aele** en Madrid. En 1976 expone Imágenes de La Pasión, en la Galería Carmen Waugh.



Al disolverse el grupo Nueva Figuración en 1965, cada uno de sus integrantes toma su propio rumbo. Ernesto Deira comienza a trabajar con acrílico y abandona las texturas y empastes anteriores para dar lugar a una figura mucho más definida, que se separa del fondo y asociada explícitamente con su realidad política y social.

"...Los límites difusos ya no se concretan en los límites de pintura / fondo, sino que intervienen para mostrar, en paralelo, el cuerpo humano por dentro y por fuera. Rostros con mayor o menos definición contrastan con cuerpos que nos son mostrados desde su interior... También los retratos del período abordan la presentación simultánea del interior y del exterior de la figura..."¹



"Compulsión a la Repetición" ac.s/ tela
1967. 160x160



Figura. Acr. s/tela. 1967 160x160



Figura Acr. s/tela. 1975. 160x160

¹ Mariana Marchesi en el catálogo de la retrospectiva en el MNBA, p.24 y 25



DEIRA, Tendida, 1976, 130x130

“...A mediados de la década, trabajó un cuerpo fragmentado, la figura en permanente descomposición. Sus cuerpos cercenados, de ojos vendados, tajeados, de bocas amordazadas, y orejas cortadas, expresan la imposibilidad de vincular lo interior, individual, con lo exterior, social. Exuberantes, monstruosas, y en algunos casos, perversamente eróticas, estas figuras han sido clasificadas como “barrocas”. En otras obras, desde líneas sinuosas y planos superpuestos, fundidos,

ellas asoman desproporcionadas y ambiguas. Son metáforas de la censura y evidencian el poder y la violencia ejercidos sobre los cuerpos...”²

DEIRA 1967 – 1977

La exposición

Esta vez nos gustaría encarar esta “tan repetida exposición” relacionándola con tres grandes exposiciones individuales de Deira en este período. Estas son:

1. 1967. GALERÍA BONINO
2. 1971 GALERÍA CARMEN WAUGH, “Identificaciones”
3. 1976 GALERIA CARMEN WAUGH “Imágenes de la Pasión”

En la sala, hemos agrupado las obras de acuerdo a la muestra de Bonino de 1967 y la llamada “Imágenes de la Pasión”. La serie ‘Identificaciones’ se encuentra en su totalidad en Chile. Hemos agregado tres obras, que aunque no pertenecen a ninguna de las tres exposiciones, son maravillosos ejemplares de la estética de mediados de los ’70 a la que María José Herrera alude más arriba y describe como barroca y monstruosa.

En el catálogo de la retrospectiva de Deira del MNBA, tanto María José Herrera, curadora de la muestra, como sus colaboradores escriben

² Ma. José Herrera en el catálogo de la retrospectiva en el MNBA, p. 61

textos magistrales que nos llevan a través de varias muestras de este período al que nos referimos hoy. Su lectura fue lo que nos motivó a darle este énfasis a esta muestra.

Hemos elegido el texto de Ma. José, que describe la muestra en Bonino en 1967, y el de Mariana Marchesi que escribe sobre las muestras “Identificaciones” e “Imágenes de la Pasión”, ambas presentadas en la galería Carmen Waugh en 1971 y 1976 respectivamente, y los hemos transcritos textual o casi textualmente porque no creemos poder hacerlo mejor que ellas.



GALERIA BONINO. Septiembre 1967.

La obra Total

Por María José Herrera en el catálogo de la exposición retrospectiva de Deira en el MNBA. Noviembre 2006.

“En Septiembre de 1967, Deira realizó una exposición en la Galería Bonino de Buenos Aires donde podríamos arriesgar que condensa todas sus búsquedas hasta el momento. Cubrió de pinturas las tres salas de la galería, en un intento por producir el mismo efecto envolvente que a él le había causado su visita a la capilla degli Scrovegni en Padua, la pequeña iglesia donde el Giotto plasmó episodios de la vida de Cristo³. Los murales de la capilla rodean al visitante por todos sus flancos. Las paredes contienen las escenas, el zócalo, las grisallas, y en la bóveda azul cielo comparten el espacio estrellas y retrato de santos...”

...El arte visto desde la perspectiva del lenguaje y la comunicación fue un paradigma de los años sesenta. La influencia del estructuralismo llevó a muchos artistas a aplicar esta estética científica a la producción de sus obras. Un paradigma que colaboró en la comprensión de los mecanismos de la significación y, para el inquieto Deira, en trazar un master plan que exhibiera la simultaneidad de lecturas posibles en una obra abierta, su ambientación en Bonino.

³ Así lo señala Basilio Uribe en su nota que da cuenta de la exposición: “Deira o la piedad feroz”, *Criterio*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1967, s/p. Archivo Espigas.



La exposición fue muy compleja. Disparó varios sentidos interpretativos. Como señaló Uribe en un artículo sobre la muestra, ésta constó de “telas – mosaico” con distintas formas de representación de la figura humana. Por un lado se

encuentran los retratos – los llamaríamos icónicos- en un modo de representación más naturalista poco frecuente en Deira, y por el otro, los retratos de “hemifiguración”, como inteligentemente los denomina el crítico. Una figuración “simplificada”, explica, “la que no se completa en la figura iniciada, queda a medias, y, donde sería su desenlace, concluye la figuración de otra forma o de otro estado del mismo ser.⁴ Las formas proceden “por alusión”, agrega.

Según el catálogo, la exposición constaba de 45 obras en series de a tres del mismo nombre y formato.

La número 46 es un homenaje a la famosa crucifixión de Matías Grünewald, del altar de Isenheim.



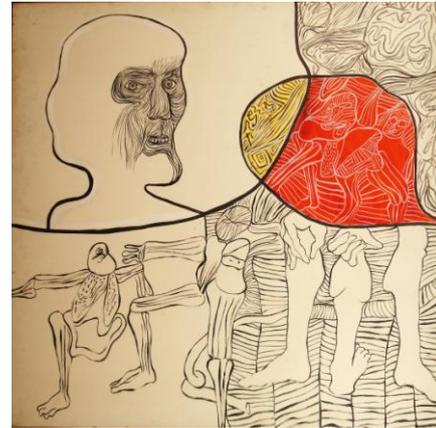
Memoria de Grünewald, 1967

⁴ Uribe, Balio, art. cit. Uribe propone hablar de “hemifiguración” en reemplazo de “neofiguración”, término que seguramente le resultaba ajeno a una explicación de la tendencia *desde* la plástica.

Así, había 3 obras de idénticas dimensiones llamadas MORFEMA. Otro grupo de tres, más grandes pero iguales entre sí, se llama METONIMIA, como la figura retórica que se caracteriza por la substitución de un término por otro, substitución que procede por una asociación de contigüidad y no de analogía⁵... Deira colocó estas obras de igual nombre y formato una al lado de la otra, o sea, en contigüidad espacial y, según vemos en la foto, también iconográfica.



Es decir, entre METONIMIA y Sin Título (Metonimia) hay semejanzas temáticas y estilísticas que la continuidad permite apreciar. Cada obra tiene una lectura autónoma, pero al estar juntas pueden ser leídas en términos de oposición o complementariedad, como integrando una estructura, donde sus partes son solidarias. Por ejemplo, la cara blanca, plana, pintada, de Metonimia es lo inverso de la texturada de Sin Título (Metonimia), cuyo fondo es la tela cruda, sin pintar.



Sin título (Metonimia) 1967

Estas metonimias, las pinturas, si las consideramos individualmente son semantemas, unidades mínimas de significación, como las propone Deira, siguiendo la clasificación lingüística. Vistas desde sus aspecto formales son morfemas, unidades mínimas de forma, cualidad que se acentúa por estar ex profeso inconclusas. En resumen, son unidades mínimas porque Deira aspiraba a que fueran completadas por el espectador. La referencia lingüística es obvia, y la ambientación ha sido concebida como un sistema, es decir, como un conjunto de elementos relacionados entre sí, de tal modo que si uno de ellos cambia, esto afecta a todos los demás.



Pero, volviendo a los retratos, es crucial señalar quiénes eran los retratados para desentrañar el programa iconográfico de la ambientación. Indica Uribe que en la primera sala tenía

⁵ Un ejemplo de metonimia es “copa de jerez” en lugar de “vino contenido en una copa y procedente de Jerez”. En *Diccionario de lingüística*. Madrid, Editorial Anaya, 1986.

una serie de retratos en tres versiones, una de ellas “hemifigurada”, pertenecientes a personalidades históricas o mediáticas como Couve de Mourville, ministro de Relaciones Exteriores de Charles De Gaulle, y Richard Burton, el actor galés, entre otros que no menciona.⁶ Como vemos en la foto, la figura que mira hacia la derecha es el famoso perfil de De Gaulle, y la superpuesta que mira hacia la izquierda, es Couve de Mourville. El enunciado pareciera ser: “Son cara y ceca de la misma moneda”

En la sala perpendicular se encontraba otra serie de retratos: el popular bandoneonista Aníbal Troilo, y el de un también popular actor de publicidad televisiva, el de las hojas de afeitar Schick (presuntamente el de la mejilla destrozada, al lado de Romero Brest). Pero qué



representaba este verdadero cambalache discepoliano en el que se mezclaban ignotos –pero famosos– modelos publicitarios con presidentes, músicos populares y estrellas de Hollywood, todo esto coronado por un homenaje a una de las más desgarradoras visiones que produjo el manierismo, el altar de Grünewald?

Como señala el crítico, ‘Deira no hace pintura pura, ni parece creer en ella. Pinta llevado por algo que no puede dejar de ser visto como espíritu censor. Escarnio, sátira, admonición,..., juzga de continuo a la sociedad donde vive.’

Esto indica que Deira, una vez más, puso su obra en el lugar de la crítica mordaz. Pero esta vez con una serie de elementos que verifican tanto su acercamiento al Pop Art como al conceptualismo. Tanto en los temas elegidos, en la cultura popular, como en los códigos de representación utilizados, se aproxima al pop, la tendencia consagrada en 1966.⁷ Los retratos de los ídolos populares son de un estilo más naturalista que, a su vez, da cuenta de la síntesis formal y lumínica propia de los carteles cinematográficos, en aquellos años hechos a mano por artesanos.⁸ También la repetición y serialización –recuérdese

⁶ En el Catálogo se reproducen los retratos de Jorge Romero Brest y Martha Peluffo, pintora amiga de Deira que contemporáneamente trabajaba en una serie de “personajes de la mitología popular urbana”, que expuso con el nombre *Caras* en 1969. Véase López Anaya, Jorge, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Arte, p.487.

⁷ 1966 es el año de la famosa tapa Primera Plana con Cancela-Mesejean, Squirru, Puzzovio, Giménez, Stoppani, Rodríguez Arias, Rondano y Salgado sobre unas letras enormes que decían ¡POP!

⁸ Tanto Giménez como Puzzovio y Rodríguez Arias trabajaron con pintores de afiches de cine o se apropiaron de su estilo.

que hay tres versiones de cada obra- son recursos del popen su metáfora de los modos productivos de la sociedad de consumo.

En un reportaje Deira señala que su intención fue “agobiar al espectador” para intentar mostrarle que “está permanentemente obligado a elegir”.⁹ Una postura semejante sostuvo Marta Minujín un año antes cuando realizó su happening Simultaneidad en simultaneidad, donde recreó la alienación y “ambientación” que los medios de comunicación masivos producen en la aldea global. Las teorías de Marshall McLuhan subyacen a estas intenciones en las que confluyen las críticas a los medios y una visión optimista para utilizarlos como modo de ampliar la comunicación con el espectador. De alguna manera, acercarse a las competencias de lectura que imponían las nuevas tecnologías y los íconos populares que de ellas surgían.

La idea de sustituir la estructura tradicional del cuadro ya había sido manifestada en el grupo neofigurativo, especialmente por Noé, cuando habla de romper la unidad e independiza la tela del bastidor. Con la muestra en Bonino, Deira se propuso “descuadrizar el cuadro”, romper el código de la autonomía de la obra, de su autosuficiencia narrativa.¹⁰ Las obras de la ambientación debían ser leídas en su conjunto, ya que en forma independiente eran, como sus nombres señalaban, solo morfemas, semantemas, metonimias, en una sintaxis que las constituía como texto. Tan “descuadrizadas” estaban estas obras que los títulos – como es tradicional – no aludían ni siquiera mínimamente a sus contenidos sino a la función, en una perspectiva que entiende la plástica en términos de lenguaje.

Como señala Carlos Espartaco en el prólogo: ‘Forma y contenido (confundidos) son, por extraño que parezca, el principio de un arte’.¹¹ El crítico también señala que las obras, en general, son condensaciones de significaciones y que no todas las significaciones son visibles.

Así, por ser inexplicables con palabras, las denomina “pictogramas”.

Evidentemente, la exposición produjo desconcierto, aún en aquellos que poseían el **expertise** de la lectura del arte contemporáneo. Deira dio distintas claves para la interpretación: la de una lectura semiótica (la obra como significante reducida a sus valores mínimos de forma y significado que el contemplador tiene que completar, la de la historia del arte (el altar de Grünewald y su admonición), y la de la historia del

⁹ Villarino, Mario, art.cit., p. 26.

¹⁰ Villarino, Mario, art. cit, p.26.

¹¹ Espartaco, Carlos, “Ernesto Deira: crítica y conciencia”, en *Ernesto Deira*, cat. exp, Buenos Aires, Galería Bobino, 1967.

siglo XX en una sátira a sus protagonistas locales e internacionales. Una SUMMA ideológica sobre la condición humana y la historia donde el modo de instalar las pinturas busca evidenciar la simultaneidad de discursos y el carácter errático de la percepción bombardeada por una infinidad anárquica de estímulos. Las tres versiones de cada código ponían en jaque el código de reconocimiento del espectador. Al mismo tiempo es la lingüística como lenguaje, la que le sirve para reflexionar acerca de las condiciones de la producción del mensaje estético, y, en definitiva, es éste el discurso menos evidente, pero el que, a nuestro juicio, sustenta la ambientación. Sin dudas, una experiencia conceptual que nunca antes había abordado con tal profundidad.

La crítica lo apoyó, al menos tratando de explicar sus intenciones. La nota de Primera Plana señala cómo Deira puso “al descubierto todos los recursos de su lenguaje” dejó la obra sin unidad, dependiendo de la ambientación, renunció a su singularidad dejándola incompleta y hasta modificó los códigos perceptivos de la galería donde se va a ver y no a crear, como propone el artista a su contemplador. Para cada contemplador, esa obra única, la ambientación, tendrá un significado distinto: desde “la mera contemplación [...] hasta una maquinaria delirante de combinaciones y nuevas ideas”.¹²

“Temblé, llegué a un grado de desprotección que no había asumido antes”,¹³ admitió Deira. El nivel de experimentación al que estaba llegando con esa exposición lo ponía al límite de su propio lenguaje y razón. Envuelto en contradicciones, señaló que quería cubrir las paredes con cuadros pero que, al mismo tiempo, pretendía pintar “el espacio entre las paredes”,¹⁴ entre cuadro y cuadro. Diríamos que a punto de cumplir 40 años, un estado de compulsión creativa lo llevó a querer pintar en el vacío. En aquel espacio que existe, que se percibe aún cuando no sea significativo del cuadro; que no está en la codificación del cuadro de caballete ni en el espacio de la galería, el cubo blanco.

Cuando parte de la vanguardia se proponía llevar el arte a la calle, sacarlo de la institución, Deira, en cambio, apostó a la resignificar la galería, y transformarla en algo en lo que seguramente él se estaba involucrando, una situación mística.¹⁵

¹² “Un artista en peligro...”, art. cit., p. 76.

¹³ Ibid.

¹⁴ Villarino, Mario, art. cit., p.26.

¹⁵ En una entrevista de Ma. José con Carlos Deira, él señaló que Ernesto siempre manifestó inquietudes por distintas corrientes espiritualistas y que siempre pensó que la lógica no explica al hombre.

Como señala Uribe, Giotto pintó la vida de Cristo en la capilla Scrovegni; Deira “ha pintado aquí una vida de los hombres de hoy”, y eligió la crucifixión de Grünewald (metonimia del altar completo, agregaríamos) para “amonestar los vicios mostrándolos como son” e indicar por cuál camino se redimen: la mortificación de la carne que lleva a la liberación del espíritu.¹⁶

Como ocurre en muchos altares, el de Isenheim no estaba siempre abierto del mismo modo, se adaptaba a los distintos usos litúrgicos a lo largo del año. Así, la historia que cuenta, completa, no está nunca a la vista.¹⁷ Como en 9 variaciones para un bastidor bien tensado, donde Deira innovó y experimentó desde la pintura, en la exposición del 67 también apeló a los recursos que la tradición pictórica provee. Así, se planteó un programa iconográfico en tiempos en que dicha práctica estaba en desuso y lo “aggiornó” con el formato de propuesta conceptual, desde la semiótica, un verdadero signo de los tiempos. No obstante, su propuesta no puede ser atendida con la misma seriedad que la de un científico, un semiólogo, ni con la que merece la erudición de un iconólogo. Son metáforas epistemológicas, como las denomina Umberto Eco, “resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica” de una “persuasión cultural asimilada”.¹⁸ No son tiempos de EPISTEMA, pareciera sugerir Deira, sino de DOXA, de conocimiento vulgar –tres de sus obras de la exposición se llama así-, el tipo de conocimiento que promueven los medios masivos de comunicación.

De esta muestra en Bonino, mostramos hoy en la galería Jacques Martínez:

‘Compulsión a la repetición’. Colección Daniel Bovino y flia.

‘Figura (Joan Baez)’. Col Galería Jacques Martínez

‘Sin Título (La Sonrisa)’. Col Galería Jacques Martínez

‘Sin Título’. Col. Familia Deira

‘El Predicador’. Col Familia Deira

‘Memoria de Grünewald’. Col Familia Deira

¹⁶ Uribe, Basilio, art. cit.

¹⁷ Tstori, Giovanni y Piero Bianconi, *La obra pictórica completa de Grunewald*, Barcelona-Madrid, Rizzoli Editores-Milán, 1972.

¹⁸ Eco, Umberto, op. Cit., p. 176

'Identificaciones'
GALERÍA CARMEN WAUGH, 1971

Aunque la totalidad de esta muestra se encuentra en Chile, la incluimos en nuestro relato por considerarla uno de los hitos de esta década.

El texto que sigue es en su totalidad perteneciente a Mariana Marchesi para el catálogo de la Retrospectiva de Deira en el MNBA

La denuncia plástica II

Creo que el arte debe estar en función de servicio, y creo que debe ser eficaz. (E. Deira)¹⁹

En 1971 la Galería Carmen Waugh²⁰ presenta la muestra Identificaciones.²¹ Allí Deira exhibe ocho obras, todas ellas con figuras mutiladas dispuestas sobre fondos negros. Excepto por algunos rastros de tonos rojos, en referencia directa a la sangre, la decisión de trabajar las figuras en tonos blancos y grises otorga dramatismo a las obras, que en su conjunto resultan realmente perturbadoras

¹⁹ Uribe, Basilio, "Ernesto Deira; identificaciones", en *Revista Criterio*, Buenos Aires, 23/9/1971, n° 628.

²⁰ La galería de Carmen Waugh, quien tras el golpe en Chile se exiliará en Buenos Aires, se instala en la ciudad en 1969 y funciona hasta 1976. Durante esos años Deira expondrá regularmente en ella.

²¹ Exceptuando una de las obras, las restantes de la serie eran de gran formato, Cfr. Hugo Monzón, "Comunicatividad y economía de recursos exhibe Ernesto Deira", en *La Opinión*, Buenos Aires, 9/9/1971.



Exposición Identificaciones. Galería Carmen Waugh, 1971.

“Nunca Deira fue más directo que en estas telas”, comentaba Basilio Uribe en uno de sus artículos críticos.²² Este hecho era confirmado al ver la apuesta que el artista había hecho por un estilo naturalista muy pocas veces utilizado. La opción por este tipo de representación acentuaba la crudeza de un conjunto de obras que actúan como una suerte de breviario de algunos de los acontecimientos más violentos



que se desarrollaron desde mediados de la década del sesenta: la pobreza en el Tercer Mundo, los procesos de descolonización, la invasión norteamericana a Vietnam, y el asesinato del Che en Bolivia. Acompañado por su amigo pintor Américo Castilla, que lo ayudó con el negro que uniformaba los fondos de las pinturas de la serie, pintó casi compulsivamente, las ocho obras en una sola noche.²³

Las cabezas y torsos esqueléticos de dos niños paquistaníes²⁴ [Sin título?] muertos por inanición constituían la obra que iniciaba la muestra. La referencia a la nacionalidad de

“Identificaciones” Gal.Carmen Waugh, 1971

²² Uribe, B., art. cit.

²³ Testimonio de Américo Castilla en entrevista con Adriana Laurenzi, Buenos Aires, 2005.

²⁴ *Ibid.* Basilio Uribe hace referencia en este artículo a la nacionalidad de los niños retratados.

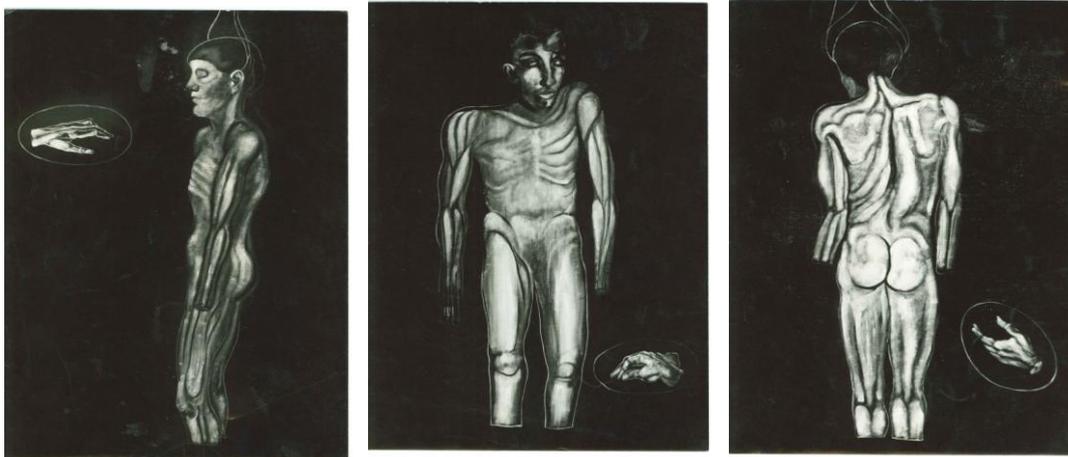
estos infantes es mencionada en una reseña crítica de la época. Es probable que esta imagen provenga de alguna fotografía periodística, ya que, en 1971, Pakistán –por aquel entonces dividido en Oriental y Occidental– era noticia en el mundo por haberse desencadenado un conflicto bélico que también involucró a la India. Como en tantos otros casos, estas contiendas eran resultado directo de los procesos de descolonización.

Sobre la misma pared, se situaban dos obras que, plagadas de referencias a la historia del arte, se fusionaban con temas sociales contemporáneos. La primera mostraba un cuerpo con sus miembros mutilados extendidos a la manera de El hombre de Vitrubio, de Leonardo. El cadáver tenía su vientre cubierto por el retrato de un “boina verde”. En el plano del fondo, en grises medios, casi inmaterial flota el cuerpo del Che muerto, escorzado, como en la Lección de anatomía de Rembrandt. Nuevamente la fotografía se revela como referente, ya que la relación del Che con la obra de Rembrandt se hace presente a través de aquella imagen tomada por Freddy Alborta donde aparece el cuerpo de Guevara tendido sobre una camilla, rodeado de un grupo de testigos. Completa la escena, sobre el lado derecho del cuadro de Deira, “una mano en el interior de una caja [que] grafica obviamente el tortuoso episodio de Las Higueras en Bolivia...”²⁵

La segunda obra posee una composición más sencilla pero no menos contundente. Dos cuerpos: un desnudo yacente, escorzado a la manera del Cristo muerto de Andrea Mantegna,²⁶ también muestra una mano seccionada. A su lado, otro cuerpo desnudo, tratado en tonos altos –cuyos brazos y piernas se pierden progresivamente sobre el fondo de la tela– establece un interesante contrapunto con los tonos bajos de la figura yacente. En la pared enfrentada, un cuadro de menor tamaño presenta un rostro de perfil, deformado por gruesas incisiones, como si fuesen producto de una autopsia. Sobre el fondo de la sala, una serie de cuadros mostraba un mismo cuerpo desnudo con sus miembros amputados, en vistas desde distintos ángulos. En todos ellos, aislada sobre una forma circular, se dibuja una mano.

²⁵ Monzón, H., “Comunicatividad...”, art. cit.

²⁶ Este impresionante estudio de anatomía proporcionaba a Deira la excusa para trabajar sobre el cuerpo humano. También Antonio Berni ha reelaborado la obra de Mantegna en *El obrero muerto*, 1949.



Esta aparición reiterada de las manos puede remitir a múltiples niveles de interpretación. Como referencia directa, a un proceso de identificación (el de la huella dactilar), vinculado estrechamente con el reconocimiento del cadáver del Che, cuyas manos fueron mutiladas para preservarlas y proceder a su identificación dactiloscópica.

Es una característica de esta serie que ningún cuerpo sea presentado en su totalidad. Ya sea porque alguno de sus miembros ha sido extirpado o por el encuadre de la composición (los niños paquistaníes, ubicados al filo del ángulo inferior de la obra).

En noviembre de ese año la misma muestra se monta en la Sala de la Universidad de Chile. Organizada por Miguel Ángel Rojas Mix (director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad), en su catálogo se destacaba el compromiso político de la obra y "...la búsqueda por lograr el enfrentamiento del hombre con su propia conciencia".²⁷

Por alguna razón, pasada la exhibición estas obras permanecieron en Chile y allí se encontraban cuando en 1973 es derrocado el gobierno de Salvador Allende.

... Durante muchos años la serie se creyó perdida o destruida, ya que nadie se había atrevido a reclamarla. Recién en 2003 una iniciativa de Luis Felipe Noé lo lleva hasta las obras, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (antigua Sala Universitaria del Instituto), en cuya reserva se encuentran actualmente.

“Imágenes de la Pasión”

GALERIA CARMEN WAUGH, Septiembre 1976

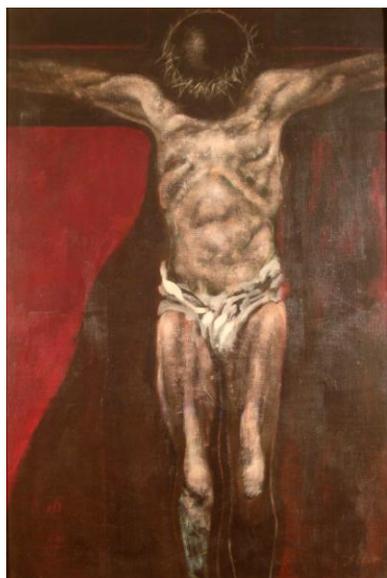
²⁷ Rojas Mix, Miguel Ángel, “Ernesto Deira” *Identificaciones* (cat. exp.), 9 al 13 de noviembre, Sala Universitaria, Universidad de Chile, 1971, s/p.

Por Mariana Marchesi.

(Texto publicado en el catálogo de la exposición Retrospectiva de Deira en el MNBA)

En septiembre de 1976 (Deira) presenta en la Galería Carmen Waugh una exposición centrada en el tema religioso de la Pasión.

La serie estaba compuesta por dos crucifixiones, una de las cuales, ubicada al fondo de la sala,²⁸ recreaba la disposición de un altar;²⁹ un



Descendimiento; una escena con Caifás y María y dos obras de pequeño formato...Verónica y Magdalena.³⁰



²⁸ “Reseña”, en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 7/9/1976.

²⁹ La referencia al espacio de la galería y la recreación de un clima religioso ya están presentes en la muestra de la galería Bonino en 1967, donde los cuadros, uno al lado del otro, señaló Deira, ambientan “como en una capilla”.

³⁰ Monzón, Hugo, “Ernesto Deira alude al caos de estos tiempos”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 14/9/1976.

En su conjunto conformaban una verdadera puesta en escena del relato sagrado.

A través de esta serie de cuadros relacionados con el tema bíblico, el calvario de Cristo le servía como excusa para aludir “al caos de [esos] tiempos”.³¹ El mismo Deira comentaba al respecto: “[la Pasión] siempre me ha parecido un tema que invita a la reflexión y, probablemente, en este momento sea mucho más necesario”.³²

Tanto las reminiscencias de la iconografía y la temática religiosa como la recurrencia a la historia del arte fueron estrategias utilizadas por muchos artistas, dentro del clima de censura imperante en la Argentina de aquellos años para evadir un discurso de denuncia directa.³³ En este sentido, el Cristo como mártir se devela como un patrón de representación que la historia del arte presenta recurrentemente. La asimilación de la figura del Che Guevara como Cristo ha tenido un sinnúmero de variables, como la ya mencionada Sin título (1971), en donde el mismo Deira reelabora la imagen del Cristo muerto de Andrea Mantegna.

Si bien estas meditaciones sobre la violencia aparecían metaforizadas, varias crónicas de la época lograron advertir y reseñar estos otros niveles de interpretación presentes. De ese modo, a pesar de la radical censura instaurada, éstos pudieron encontrar fisuras desde donde obtener cierto grado de exposición. En este mismo sentido, algunas galerías como Carmen Waugh, Arte Nuevo o Artemúltiple, así como premios organizados en contextos más institucionalizados, fueron espacios desde los cuales se logró articular un cierto nivel de discurso público.³⁴

³¹ *Ibid.*

³² Declaraciones de E. Deira en Juan E. Sugeró Herrera, “Ernesto Deiras [sic], llevó nuestra pintura fuera de nuestro país”, en *Prensa Libre*, Buenos Aires, 19/9/1976. En ese mismo sentido, Hugo Monzón (“Ernesto Deira...”, art. cit) comentaba: “...aludir por medio de un tema religioso a un drama que es bien contemporáneo. Ese contenido se recibe de la visión de conjunto de la muestra antes que de las obras aisladas, a la manera de un vía crucis signado por el odio, la violencia y el exterminio que sacuden al mundo actual”.

³³ En referencia al abordaje de motivos religiosos, numerosos artistas trabajaron estos temas extrapolados a su propio contexto. Antonio Berni en *Cristo en el garage* (1980), donde presenta un cuerpo crucificado dentro de una ambientación contemporánea; Alberto Heredia en *Crucifix* (1974) o Norberto Gómez en *Crucifixión* (1983). El mismo Deira también trabajó desde ese abordaje: *Crucifixión* (1976), *Otra Pietà* (1983).

³⁴ En relación con el tema, María Teresa Constantin reflexiona acerca de espacios como galerías y talleres como lugares de reunión y resistencia. Véanse de la autora *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 7-29, y “La pintura como

De esta muestra en la Gal. Carmen Waugh, mostramos hoy en Jacques Martínez:

- . “Crucifixión”, 1976, 120x80
- . “Cristo”, 1976, 120x80.
- . “Sin Título” 1976, (Magdalena) 38x48
- . “SinTítulo” (Verónica) 1976, 38x48
- . “Sin Título” (Pedro) 1976, 50x50
- . “Sin Título” (crucifixión)) 1976, 50x50

Además:

- . “Tendida” 1976, 130x130
- . “La Conjonction” 1976, 150x150
- . “El Sostén”, 1976, 130x130

“Tendida”, “El sostén” y “Las Tentaciones” (obra que pertenece actualmente al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro) fueron las tres obras presentadas al Premio Benson & Hedges en el año 1977.