

Ernesto Deira: el compromiso con el presente

Mariana Marchesi

En el itinerario plástico de Ernesto Deira es posible advertir una constante preocupación por el hombre y las diferentes coyunturas históricas que, inmersas en un contexto de violencia, configuraron diversas experiencias.

Desde el comienzo, sus inquietudes plásticas se relacionan con el hombre y su posición en el mundo que lo rodea, desde el fuerte impacto que le produjo la evidencia del Holocausto (plasmado en la *Serie de los campos de concentración*) hasta la intensa carga emotiva volcada en las pinturas que realiza durante su exilio en París, en la década del setenta. Más de treinta años en los que temas universales como la guerra, los genocidios, la dominación, la lucha por la libertad y los ideales evidencian el intenso compromiso social que marcó su trayectoria. Ajeno a una militancia política concreta, fue en su sensibilidad humanista, a la par que en su formación de abogado, donde Deira encontró el cauce de sus preocupaciones.

La neofiguración

...queríamos usar la figura humana pero de otra manera [...] La imagen del hombre es la que cambió [...] está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas.¹

A principios de la década del sesenta la neofiguración emergía en el campo artístico local con un criterio de uso “absolutamente libre de la figura para crear un clima de relaciones”.² Esta nueva apuesta por la figura había surgido de una profunda necesidad de redefinir la imagen del hombre, situación común a otros movimientos internacionales de posguerra.

Inmersos en ese contexto de redefinición estética, en 1961, Macció recomendaba a Noé ir a ver la muestra de un pintor abogado que estaba haciendo pintura figurativa con “clima goyesco”.³ Fue esta impronta, sumada a las de artistas contemporáneos como Pollock y De Kooning desde el expresionismo abstracto, o el informalismo español, las que plasmó Deira en la exposición *Otra figuración* (Buenos Aires, Galería Peuser, agosto de 1961). Allí presentaba, entre otros trabajos, pinturas de la *Serie de los campos de concentración*.

Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, las imágenes del horror de los campos de exterminio comenzaron a circular internacionalmente. En la Argentina, donde reside una de las comunidades judías más numerosas, se sintió ese impacto. Deira manifestó haber estado profundamente marcado por esos acontecimientos.⁴

Evidentemente, el quiebre que produjo la experiencia del Holocausto dejó su impronta en las corrientes filosóficas de posguerra. El concepto de los campos como *factorías de muerte* fue de una implicancia tal como para impulsar un replanteo acerca de la noción de la historia y la ética. Así, se podría afirmar que la propia percepción del hombre cambió a raíz de este solo acontecimiento. En este contexto, también desde la estética se afrontó una crisis que puso en debate conceptos tales como *la representación*, dando lugar a interrogantes en relación a las maneras válidas de dar visibilidad al horror y la violencia.

¹ Extracto de palabras de los artistas, en *Otra Figuración*, cat. Exp., Buenos Aires, Galerías Peuser, 1961.

² Rojas Mix, Miguel Ángel, “El arte de América Latina es la Revolución”, en *Cuadernos de Arte Latinoamericano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972.

³ Casanegra, Mercedes, *Luis Felipe Noé*, Buenos Aires, ALBA, 1988, p. 34.

⁴ Véase entrevista de Agnès de Maistre a Ernesto Deira, París, 22 de mayo de 1985, mimeo.

En el París de la posguerra, el panorama filosófico, dominado por el existencialismo sartreano, planteaba la crisis del ser.⁵ Desde esta perspectiva, Sartre subrayaba los aspectos ético-políticos forjando lo que llama una *doctrina humanista del compromiso*. En ella define la necesidad de asumir las responsabilidades históricas en la denuncia de la violencia y la opresión. Al respecto se pronunciaba en la presentación de *Les Temps modernes*: “Es necesario [que el escritor] esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revueltas y las represiones”.⁶

La *Serie de los campos de concentración* [tres obras 1961 002+ flia Deira s/R] era el primer conjunto en el que Deira reflexionaba sobre un conflicto social. Allí, los rostros desencajados, amontonados, tratados como manchas sobre la tela, se imbrican con el fondo aunque sin perder la fisonomía que les otorga individualidad. El gesto y la mancha se constituyen en elementos fundantes de la composición. Los colores primarios de las figuras se encuentran delimitados por gruesos trazos negros que conforman rasgos y contornos. Esto, junto al tratamiento impulsivo y violento de la materia que permite el óleo, imprime un intenso dramatismo que lo aproxima al de las *pinturas negras* de Goya. Exceptuando las pequeñas áreas en los ángulos superiores de las tres telas, los rostros ocupan casi la totalidad del espacio y, junto a los gritos y gestos exacerbados, refuerzan la idea de aprisionamiento de las figuras.

Al detenernos en un conjunto determinado de obras de Deira de un mismo período, por ejemplo de 1961 [tres obras sin título 1961, 001-003-004], se comprueba un insistente trabajo que indaga sobre el gesto, la materia y la composición, donde se reconocen rostros y expresiones, así como composiciones cromáticas abstractas.

Esta tendencia hace aún más evidente el modo en que durante 1962 y 1963 se gesta una fuerte tendencia hacia la desmaterialización del cuerpo. Contraponiendo el grupo de figuras de 1961 con otro corpus inmediatamente posterior (*La viuda*, 1962; *Sin título*, 1963), se puede rastrear el proceso en que las figuras se disuelven hasta tornarse casi irreconocibles.

Dentro de este contexto se inscribe una obra como *Argelia* (c. 1962), trabajada en la misma paleta alta aunque con contornos más discernibles. La impronta goyesca excede aquí las cuestiones formales, para sumergirse en un ejercicio plástico sobre una obra de la serie de las pinturas negras: *Saturno devorando a su hijo* (1821-1823) [FOTO]. Muchas veces los títulos de las obras –en tanto parte constitutiva de éstas– desempeñan un papel fundamental en su interpretación. En este caso, precisamente es el nombre el que permite asociar dos pinturas muy alejadas en el tiempo, que no obstante hablan del rol de Francia como país colonizador. En un caso, Goya, alude al momento en que el ejército napoleónico desplegaba su potencia sobre España que, a raíz de la ocupación imperial, se encontraba subsumida en un conflicto político de luchas intestinas; en el otro, Deira cita la época en que Francia debió afrontar los conflictos que desataron los procesos de descolonización en África. Si la representación crítica de la violencia es un tema recurrente tanto en Goya⁷ como en Deira, una diferencia reside en que la obra del primero posee una carga de pesimismo que contrasta con el tono más esperanzador de la producción del segundo. En la pintura de Goya se representa el momento en que Saturno devora la cabeza de uno de sus hijos,⁸ como alegoría de una España que se

⁵ También en la Argentina, Sartre sera una de las preferencias de la intelectualidad porteña. Sobre este tema y los espacios de difusión del existencialismo en el campo artístico ver Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 177-178.

⁶ Sartre, Jean-Paul, “Presentación de *Los Tiempos Modernos*”, en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1990, p. 41.

⁷ Más específicamente la guerra como el lugar donde se producen las más miserables manifestaciones del hombre. Véase la serie de grabados *Los desastres de la guerra*.

⁸ Saturno (Cronos en la mitología griega) temeroso de ser destronado por sus descendientes, según una predicción oracular, devoraba a cada uno de los hijos que daba a luz su esposa Hera. Quizá no sea casual que

destruía a sí misma, a consecuencia de la guerra por la que atravesaba. La obra de Deira –que es contemporánea al momento de la independencia de Argelia (1962)– presenta una figura informe y monstruosa que ocupa casi la totalidad de la tela, donde llega a discernirse la cabeza de una silueta posiblemente femenina con un pequeño trazo rosado en el centro que indica una boca abierta. ¿Podría verse en esta imagen algún tipo de referencia a la contraviolencia revolucionaria de Argelia rebelándose por la fuerza contra su opresor?

En 1962, Deira expone por segunda vez junto al grupo neofigurativo en la Galería Bonino. La muestra tuvo lugar entre el 15 y el 30 de octubre, momento álgido de uno de los episodios más peligrosos de la Guerra Fría: la crisis de los misiles. La amenaza de la invasión a Cuba por parte de los Estados Unidos llevó a la entonces Unión Soviética a prestar su apoyo a la isla enviando misiles cuyo alcance podía destruir objetivos nucleares americanos. El presidente Kennedy ordenó el bloqueo marítimo de Cuba. Precisamente *Bloqueo* (1962, óleo y esmalte s/tela, 200 x 280 cm) llamó Deira a la obra presentada, donde una forma monstruosa, contrahecha a golpes de pinceladas y carga matérica, impone el peso de su masa gigante, amenazadora.

La denuncia plástica

*Dejemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina por dondequiera que lo encuentra, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo.*⁹

Estas palabras escritas por Frantz Fanon en las conclusiones de *Los condenados de la tierra* eran de una contundencia tal que incluso habían sido citadas por Sartre en el ensayo que sirvió de prólogo a esa misma publicación, sellando así su apoyo a la guerra por la liberación tercermundista. Primero hacia la causa de las luchas africanas, luego también a la revolución cubana y la resistencia vietnamita. La reflexión anterior, que encierra parte del pensamiento de Fanon –para quien la transformación social no puede darse más que por la fuerza–,¹⁰ es la misma que impulsa a Sartre a replantear su doctrina del compromiso lanzando una dura crítica al humanismo y su falsa prédica de la no violencia. Con estas afirmaciones planteaba como “ninguna dulzura borrarán las señales de la violencia; sólo la violencia puede destruirlas”.¹¹

En el año 1965 la intervención norteamericana en Vietnam marca un punto de inflexión en el ámbito de la política internacional que tendrá repercusiones en el mundo entero. La causa vietnamita se constituía, a su vez, en el símbolo de la luchas del Tercer Mundo. Inmerso en este clima de teorías y prácticas revolucionarias, parte del campo artístico internacional reaccionará fuertemente frente a estos hechos. En Buenos Aires, entre el 25 de abril y el 8 de mayo de 1966, se presentó el *Homenaje al Vietnam*, en la Galería Van Riel.¹² Según Andrea Giunta, “tal vez la mayor muestra política que se haya realizado en nuestro país”.¹³ Allí se reunieron por primera vez artistas de distintas tendencias quienes habían dejado de lado sus diferencias estéticas (muchas veces irreconciliables) para coincidir en un

eligiera nombrar a Cronos como Saturno, nombre con el cual fue identificado por los romanos, forjadores del primer gran imperio que signa nuestra civilización.

⁹ Fanon, Franz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. (1ª ed. en español, 1965).

¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹¹ Sartre, Jean-Paul, “Prólogo...”, *ibid.*, p. 20.

¹² Desde 1965 son muchos los artistas que se ocuparán de la cuestión vietnamita; por ejemplo, León Ferrari con *La civilización occidental y cristiana* (1965) o Roberto Jacoby con *Mensaje en el Di Tella* (1968).

¹³ Giunta, Andrea, “Utopía y disolución: arte crítico en la década del sesenta”, en VV.AA., *Artes plásticas na América Latina contemporánea*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, p. 105.

problema político. Deira expone en esa oportunidad *Homenaje a Vietnam* (1966), pintura en acrílico sobre tela que se ubica dentro de la serie que el artista dedica al tema de la guerra.

Estas obras, que se inscriben dentro del período inmediatamente posterior a la disolución del grupo neofigurativo, marcan un momento en Deira que podríamos definir como *proceso de depuración de la figura*. Trabajando ahora con pintura acrílica, la silueta vuelve a delinearse diferenciándose del fondo. Los límites difusos ya no se concretan en el juego de figura/fondo sino que intervienen para mostrar, en paralelo, el cuerpo humano por dentro y por fuera. Rostros con mayor o menor definición contrastan con cuerpos que nos son mostrados desde su interior. *Emergencias* (1966) presenta una composición dividida en dos partes: sobre el margen izquierdo una figura esquelética, rígida, se contrapone a la dinámica de la derecha, donde partes de cuerpos fragmentados (fauces monstruosas, calaveras humanas, una mano) en medio de una persecución parecen emerger del anverso del cuadro. Se logra así crear una situación de violencia a través del contraste generado por el choque de lo dinámico/estático, lo entero/fragmentado, a los que se suma el intenso fondo rojo que se extiende como continuación de la sangre que proviene de las figuras en movimiento.

También los retratos del período abordan la presentación simultánea del interior y el exterior de la figura. En *Sin título o Sonrisa* (1967), la detallada descripción de los rasgos del rostro (ojos, boca, dentadura, nariz, líneas de expresión) contrasta con las delgadas líneas que definen, sobre el fondo negro, los paquetes nerviosos que envuelven el esqueleto. Por otro lado, *Figura* (1967) ensaya un retrato femenino cuyo rostro está perfectamente constituido, mientras que el cuerpo aparece en una vista desde su interior donde se muestra con preciso detalle el recorrido del aparato digestivo.

Pero será la muerte del Che Guevara en Bolivia, en octubre de 1967, el acontecimiento que pondrá en jaque a los artistas e intelectuales latinoamericanos que, hasta el momento, sentían absoluta confianza en las posibilidades revolucionarias de América Latina. Frente a estos hechos un sinnúmero de manifestaciones se alzan en protesta desde el ámbito de la cultura.¹⁴

En octubre de 1968, en la Sociedad de Artistas Plásticos, se inaugura *Homenaje a Latinoamérica*,¹⁵ una exposición que, en forma encubierta, rendía homenaje al Che, en la obsesiva reiteración de una misma imagen: “Cuadros iguales –señaló León Ferrari– pintados en carbonilla y terminados por distintos artistas según su tendencia”.¹⁶ Un día después de inaugurada, la muestra fue cerrada por la policía.

De la emblemática figura del Che Guevara, Deira se ocupará insistentemente en la serie *Identificaciones*.

La denuncia plástica II

Creo que el arte debe estar en función de servicio, y creo que debe ser eficaz.
(E. Deira)¹⁷

En 1971 la Galería Carmen Waugh¹⁸ presenta la muestra *Identificaciones*.¹⁹ Allí Deira exhibe ocho obras, todas ellas con figuras mutiladas dispuestas sobre fondos negros. Excepto por

¹⁴ Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

¹⁵ Junto con Deira participan de la muestra Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Roberto Jacoby, León Ferrari y Pablo Suárez, entre otros.

¹⁶ Declaración de León Ferrari en “Encuentro para una nueva plástica”, en *Cuba*, La Habana, octubre de 1973.

¹⁷ Uribe, Basilio, “Ernesto Deira; identificaciones”, en *Revista Criterio*, Buenos Aires, 23/9/1971, n° 628.

¹⁸ 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.

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 [FOTO EXPO].

“Nunca Deira fue más directo que en estas telas”, comentaba Basilio Uribe en uno de sus artículos críticos.²⁰ 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.²¹

Las cabezas y torsos esqueléticos de dos niños paquistaníes²² [Sin título?] muertos por inanición constituían la obra que iniciaba la muestra. La referencia a la nacionalidad de 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...”²³

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,²⁴ 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.

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.

¹⁹ 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.

²⁰ Uribe, B., art. cit.

²¹ Testimonio de Américo Castilla en entrevista con Adriana Laurenzi, Buenos Aires, 2005.

²² *Ibid.* Basilio Uribe hace referencia en este artículo a la nacionalidad de los niños retratados.

²³ Monzón, H., “Comunicatividad...”, art. cit.

²⁴ 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.

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”.²⁵

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.

Posiblemente los varios viajes realizados por Deira a Chile entre 1971 y 1972 demoraron el retorno. Entre ellos figura su asistencia al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (mayo de 1972), organizado por el Instituto Universitario en colaboración con Casa de las Américas, que, prácticamente en simultáneo, desarrollaba el Encuentro de la Plástica Latinoamericana en La Habana.

Entre el 3 y el 15 de mayo, se celebra en Santiago de Chile el encuentro. En él se reunieron artistas locales, argentinos y uruguayos. También participó como observador Mariano Rodríguez, subdirector de Casa de las Américas.²⁶ Ernesto Deira había tenido activa participación en la organización del mismo, ya que meses antes había pasado un mes en Isla Negra junto con Américo Castilla, Carmen Waugh y Miguel Rojas Mix, ocasión que aprovecharon para discutir el perfil de la reunión.²⁷ Durante los días del encuentro, la participación de los artistas estuvo dividida en cinco comisiones.²⁸ Deira formó parte de la comisión n° 5, donde se debatió acerca de las estrategias culturales²⁹ que debían acompañar el proceso revolucionario. Por otro lado, en la primera sesión plenaria se suscribió por unanimidad una declaración en solidaridad con Chile y apoyo a la Revolución Cubana y a la lucha del pueblo vietnamita. Se repudiaron diversas acciones del gobierno norteamericano, así como la represión policial, las torturas y las cárceles políticas en la Argentina y el Uruguay.³⁰ Sobre la base de lo discutido allí, una semana después tuvo lugar en Cuba la segunda reunión: el Primer Encuentro de la Plástica Latinoamericana.³¹ Al año siguiente Casa de las Américas repetía el encuentro. No sucedió lo mismo con el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, meses antes de su realización el golpe de Estado en Chile, cancelaría toda posibilidad de contruir un programa compartido de plástica revolucionaria.

En relación con *Identificaciones*, 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

²⁵ Rojas Mix, Miguel Ángel, “Ernesto Deira” *Identificaciones* (cat. exp.), 9 al 13 de noviembre, Sala Universitaria, Universidad de Chile, 1971, s/p.

²⁶ “Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)”, en Rojas Mix, Miguel Ángel (ed.), *Cuadernos de Arte Latinoamericano*, Andrés Bello, 1973, p. 5.

²⁷ Testimonio de Américo Castilla a Adriana Laurenzi, 2005.

²⁸ Las cinco comisiones que sesionaron en Santiago durante esos días debatieron sobre: 1. Significación ideológica del arte; 2. El arte en América Latina y en el momento histórico mundial; 3. Arte y comunicación de masas; 4. Arte y creación popular; 5. Estrategia cultural. Cfr. Rojas Mix, *op. cit.*, pp. 9-21.

²⁹ Los restantes miembros de la comisión fueron Bengt Oldenburg, Eugenio Darnet, Antonio Berni, Leopoldo Presas, Eduardo Rodríguez, Francisco Brugnoli, Eduardo Garreaud, Félix Maruenda, Gracia Barrios, José Martínez y Ana María Stuparich. En calidad de observadores participaron: Oscar Astromujoff, Eduardo Costa, Josefina Robirosa y Juan Pablo Renzi, *ibid.*, p. 25, donde también puede verse el listado de los integrantes de las comisiones restantes. Entre los artistas argentinos presentes pueden contarse Luis Felipe Noé, Ignacio Colombres, Ricardo Carpani, León Ferrari, Américo Castilla, Jorge Santa María, Graciela Carnevale, Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Helio Casal y Oscar Smoje.

³⁰ “Primera declaración del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur”, Santiago de Chile, mayo de 1972.

³¹ Al estar programados ambos encuentros en fechas casi contiguas y como consecuencia de la coordinación entre las dos casas organizadoras, muchos de los artistas que concurren a Chile siguieron camino luego hacia Cuba. Testimonio de Graciela Carnevale a Mariana Marchesi, julio de 2006.

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.

Un exilio anticipado

En septiembre de 1976, la Argentina transitaba el primer año de dictadura inmersa en un contexto extremo de muerte, represión y censura. En ese mismo año, Deira había decidido radicarse en París, frente al panorama de prohibición que ya se evidenciaba desde comienzos de los setenta y que había recrudecido en 1974, durante el gobierno de Isabel Perón, con la creación de la Triple A. Por otro lado, también había sido afectado por el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en Chile. Con la toma del poder por parte de la junta militar y posteriormente de Augusto Pinochet, se clausuraba en América Latina la confianza en una transformación social. Deira tampoco veía los acontecimientos de Chile como un hecho aislado. Pronto percibió que el estado de violencia presente en el país trasandino se asentaría también en el nuestro.

A pesar de este autoexilio preventivo,³² en septiembre de 1976 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,³³ recreaba la disposición de un altar,³⁴ un *Descendimiento*; una escena con *Caifás y María* y dos obras de pequeño formato, *Verónica* y *Magdalena*.³⁵ 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”.³⁶ 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”.³⁷

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.³⁸ 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 metafóricas, varias crónicas de la época lograron advertir y reseñar estos otros niveles de interpretación presentes. De ese

³² La familia Deira fue y vino de Europa en distintas oportunidades, ya que su salida del país no fue motivada por la persecución política.

³³ “Reseña”, en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 7/9/1976.

³⁴ 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”.

³⁵ Monzón, Hugo, “Ernesto Deira alude al caos de estos tiempos”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 14/9/1976.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ 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”.

³⁸ 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).

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.³⁹ Premios como el Marcelo De Ridder o el Benson & Hedges,⁴⁰ realizados en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, implementaban un sistema de premiación que incluía la adquisición de las obras; éstas, con el tiempo, pasaron a formar parte de la colección del museo.⁴¹ Es así como hoy es posible articular desde una institución oficial un relato para este período de la historia del arte argentino.⁴²

El todo y las partes

*Volvemos a los orígenes, un hombre y su sombra, la urgencia de fijar más la emoción que la apariencia. Y nada que indique el tiempo que transcurre. Me han obsesionado siempre las máscaras, los desdoblamientos; todos esos velos piadosos que nos ocultan y nos alertan sobre aquello que aún no estamos en condiciones de conocer.*⁴³

Desde mediados de los setenta, la producción de Deira estará caracterizada por la confluencia del conjunto de experiencias formales realizadas a lo largo de su carrera. El trabajo con el cuerpo desde el fragmento o descomposición de la figura, sobre la línea y el color, la compartimentación de la composición, ya sea desde esquemas que dividen el plano pictórico o desde el plano quebrado, son algunos elementos presentes, más allá de los cambios estilísticos que el artista transita durante este período, en que la representación del cuerpo continúa ocupando el lugar central de sus indagaciones.

A nivel general, en esta década se produce un fuerte retorno a la figuración,⁴⁴ con aproximaciones que se manifestaron de diferentes maneras y con distintos objetivos.⁴⁵ En

³⁹ 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 resistencia”, en *Manos en la masa. Pintura argentina 1975-2003, la persistencia*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, pp. 14-20.

⁴⁰ Véase Herrera, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en J.E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina*, Vol II, *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

⁴¹ Tanto Marcos Curi, organizador del premio Marcelo De Ridder, como Masalín-Particulares, empresa organizadora del Benson & Hedges, donaron estas obras al museo entre 1973 y 1980. Véase el reglamento de ambos premios en los Archivos Curatoriales del MNBA, Departamento de Investigación, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

⁴² Al respecto ver Mariana Marchesi, “Crisis y desarrollo. Proyectos curatoriales en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1970-1983)”, en AAVV, XXVI Coloquio del Comité Brasileiro de Historia del Arte, San Pablo, CBHA/ FAAP, pp. 245-255.

⁴³ Citado en Pérez, Elba, “Ernesto Deira protagonizó la Otra Figuración, hito de la plástica nacional. A los 57 años falleció en París Ernesto Deira”, en *Tiempo Argentino*, 2/7/1986.

⁴⁴ En un temprano trabajo, Andrea Giunta señalaba cómo “desde comienzos de la década del setenta se recorta con claridad una generación de artistas que optan por la imagen figurativa”. Véase Giunta, Andrea, “Pintura en

muchos casos, y tal es el de Deira, el abordaje de la figura se dio en base a su fragmentación.⁴⁶ La representación del cuerpo humano cercenado (pies y manos), con sus sentidos vedados (ojos vendados, ojos tajeados, bocas amordazadas, mutiladas, orejas cortadas), obstaculiza también la posibilidad de vincular lo interior (individual) y lo exterior (social) estableciendo una estrecha relación con el concepto de censura y enfatizando de ese modo un fuerte vínculo entre poder, cuerpo y violencia. En este sentido, la insistencia de varios artistas en estas formas de representación nos permite identificarlas como estrategias simbólicas que buscaron plantear una alternativa al discurso hegemónico represivo.

En Deira, la fragmentación puede abordarse desde distintos ángulos; por ejemplo, la exagerada proporción que adquieren ciertos miembros del cuerpo en determinadas obras. En *Sin título* (1977), [inv 099] una figura claramente humana que ocupa casi la totalidad de la tela presenta su torso y extremidades en una relación de extrema desproporción con su cabeza que, a su vez, es únicamente un gran ojo.⁴⁷ Otras obras, como *Sin título*, [inv. 098 y 099] muestran únicamente formas desmesuradas, de las cuales no puede llegar a distinguirse si son pies o manos, en un manojito de extremidades que se funden en confusas composiciones antropomorfas.

En pinturas como *Tendida* (1976) [inv. 102] el cuerpo se presenta a través de la ambigüedad que surge de la total imbricación entre figura y fondo, que se logra a través de líneas sinuosas y la superposición de planos fundidos desde donde asoman fracciones corporales: un pie, una nariz que se distingue en el conjunto de un rostro amorfo, o una extremidad mutilada.

También sus *Retratos imaginarios*, definidos por el mismo artista como *frankensteinianos*, al ser imágenes “hechas con pedazos de gente que son imposibles de identificar con un nombre concreto”,⁴⁸ postulan un trabajo sobre el fragmento.

Pero si bien la fragmentación se presenta como un tema nodal en la producción de este período, un contrapunto paradójico lo ofrecen las duplicaciones y multiplicaciones, ya sea a través del desdoblamiento de la figura [*Sin título*-inv. 149] o de su reflejo especular [*Sin título*, 1977, inv.100]. *Compulsión a la repetición* [1967-inv. 038] resulta un temprano ejemplo de esta característica, que se extenderá hasta su fase más tardía en la década del ochenta [*Allons enfants*, 1980-inv. 118].

La mirada o la oclusión de ésta, también se plantea como un tema recurrente. Varios dibujos muestran rostros indefinidos, rasgos borrados, que nos hablan de la pérdida de identidad [inv. 013-031-033]. En ese sentido se expresaba Martín-Crosa: “Esto no estuvo dicho en la superficie de las obras sino en lo profundo de su pictoricidad: en la lucha del hacedor con su materia para que ésta se convierta en su respuesta”.⁴⁹ Muchas veces la máscara, en algunas obras convertida en venda o capucha, actúa como un ambiguo dispositivo de mostración y ocultamiento, en una referencia metaforizada a la realidad y su apariencia.

los setenta: inventario y realidad”, en VV.AA., *Arte y poder - V Jornadas de Historia y Teoría de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 215.

⁴⁵ Muchos fueron los artistas que se volcaron a esta práctica, aun aquellos que habían transitado los caminos de la vanguardia más radicalizada. Juan Pablo Renzi, Oscar Bony o Pablo Suárez eran aristas que incluso habían abandonado la práctica artística frente a las limitaciones que la propia vanguardia había manifestado.

⁴⁶ En relación con la fragmentación del cuerpo en el arte plástico argentino de los setenta, véase Marchesi, Mariana, “Cuerpos des-hechos. Destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los 70”, en VV.AA., *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Estéticas del des(h)echo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (en prensa).

⁴⁷ Con respeto a la voluntad de invertir proporciones, no se puede pasar por alto el ejemplo de Tarsila do Amaral en la obra *Abaporu* (1928), donde la figura representada muestra las mismas características de exagerada desproporción de brazos y piernas en relación con una cabeza mínimamente perceptible.

⁴⁸ Deira se expresaba de ese modo en una entrevista. Vera Ocampo, Raúl, “Las aventuras de la duda”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 22/8/1976.

⁴⁹ Martín-Crosa, Ricardo, “La propia identidad”, en *Clarín*, Buenos Aires, 27/10/79.

Dentro de las varias clases de poder analizadas por Michel Foucault, el *disciplinamiento* se presenta como un eficaz mecanismo de control, por ejemplo, sobre los cuerpos.⁵⁰ Si se piensa el cuerpo políticamente, podemos advertir cómo ciertas imposiciones que operan en el cuerpo social (el orden, la armonía, la jerarquía) son, sin dudas, transferibles al cuerpo físico. De allí que podamos arriesgar reflexionar sobre la fragmentación, el dislocamiento y la mutilación del cuerpo como modelos del desorden, el caos y la falta de estratificación. Pensar así estas representaciones no sólo permite verlas como un modo metaforizado de denuncia, sino también como una manera de revelarse, aunque más no sea simbólicamente, contra un orden violentamente impuesto.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, Foucault, Michel, “Verdad y poder”, en *Microfísica del poder*, Buenos Aires, La Piqueta, 1992 (3ª ed.), pp. 175-189. Véase también, Deleuze, Giles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 53-55.