

### **Ernesto Deira – Serie Campos de concentración en Galería Jacques Martínez**

A comienzos de la década del 60 y en consonancia con otros movimientos internacionales de posguerra, la *neofiguración* emergió con la voluntad de definir una nueva imagen del hombre. Tomando elementos del informalismo, del expresionismo abstracto y del realismo, desde el punto de vista plástico, la intención fue superar la oposición entre abstracción y figuración. Este interés compartido por algunos jóvenes pintores argentinos los llevó a trabajar juntos en grupo. La *Otra Figuración* (1961-1965), formada por Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira, fue una *nueva figuración* que creció y se definió con las discusiones teóricas y técnicas de sus miembros y, por supuesto, con las exposiciones, instancia pública de sus preocupaciones estéticas. El grupo abordó la historia como una de las temáticas que permitía dibujar, otra vez, la figura de ese hombre fragmentado que buscaba reconstruirse luego de los horrores de la guerra. Así, ya en la primera muestra del grupo, Deira definió su compromiso con el presente al mostrar pinturas con referencias al Holocausto y otros conflictos bélicos contemporáneos.

Entre 1960 y 1962 trabajó una serie de óleos que denominó de los *Campos de concentración*, obras que mostró en la primera y segunda exposición del grupo. Tras los juicios del fin de la Segunda Guerra Mundial comenzaron a circular las fotos de las aberraciones cometidas. En 1947 el padre de Anna Frank, único sobreviviente de la familia, publicó el diario que su hija había escrito cuando se refugiaban del asedio alemán en Holanda. Unos años después, en 1959, la conmovedora historia de Anna llegó a la pantalla que todos veían en esa época, el cine. Deira, abogado de profesión, siempre se interesó por la política y la historia. Alejado de toda militancia, su pintura expresó a través de los años a un artista comprometido con el hombre y la denuncia de los hechos contra su libertad y dignidad.

Por su contemporaneidad con otras obras de estilo semejante cuyos títulos son *Argelia* (1961) o *Bloqueo* (1962), la serie de los *Campos de concentración* conforma una alegoría condensadora de las destempladas exhibiciones de poder y los genocidios. En el caso de *Argelia*, la guerra de independencia del país africano bajo el dominio francés desde 1830. Pero, más precisamente, la matanza en París de argelinos que manifestaban por la liberación cuyas fotos circularon a pesar del intento de silenciarla. En 1962 Deira expuso por segunda vez junto al grupo neofigurativo en la Galería Bonino. La muestra tuvo lugar durante la semana de la llamada “crisis de los misiles”, cuando los Estados Unidos ordenaron el bloqueo marítimo de Cuba. *Bloqueo* llamó Deira a la obra presentada, donde un amorfo y pesado monstruo de materia ocupa la casi totalidad de la tela con su amenazador e inexorable avance.

Pero antes, en 1961 ya había quedado planteada la base de la iconografía de esta serie: figuras abigarradas de aspecto humano cadavérico cuyo dibujo sumario, sin detalles, aumentaba la efectividad dramática. Bultos o espectros, oscuros rostros de ojos hundidos que por doble vía (Goya y Gutiérrez Solanas), remiten a la tradición de las “pinturas negras”. “Estaba atraído por la pintura expresionista”, señaló en una entrevista a mediados de los ‘80. “Mis ídolos de la época y

*que continúan siéndolo eran naturalmente Goya, naturalmente Rembrandt, naturalmente Grünewald. Era una línea expresionista. Y todos los expresionistas que siguieron la tendencia ¿Por qué? Creo que era en la época una posición contra la pintura segura de sí misma, contra la pintura triunfante que decía: -Yo, estoy acá, estoy completa...ya está, mírame".<sup>1</sup>*

Imbuido de las corrientes estéticas de su época, Deira consideraba que el acto de pintar era como "abrir una caja de Pandora". Dar rienda suelta a la creatividad era dejar emerger un magma ecléctico donde fragmentos de figuras, palabras e imágenes convergen en un significado flotante, ambiguo, que necesariamente se complementa con la mirada del espectador: el que "cierra el circuito". *"Siempre tuve en cuenta lo que puede hacer el espectador con la pintura que es una cosa viva, que no está terminada hasta el momento en que alguien la mira con la misma libertad posible que uno utiliza para hacerla".<sup>2</sup>*

Esa apertura hacia la interpretación ocurre en *Sin título*, óleo sobre tela, 150x200, 1961 y en *Sin título*, óleo sobre tela, 130x196, 1961, donde el apilamiento de las figuras y las cabezas vistas desde distintos ángulos (unas de frente, otras en escorzo) generan una composición centrípeta, en activo desorden. Cuerpos amontonados para su agonía, como los de las fotos del *Álbum de Auschwitz*, documento visual del asesinato masivo. Pero el alegato de Deira dista de ser un fotorreportaje. Cercano a su sensibilidad, alejado de la descarnada imagen de prensa bélica, el artista nos acerca a una escena del horror que viene cultivada por la inagotable influencia de la sublime estética de lo horrendo en Goya, el colorista de la oscuridad. De la masa amorfa surgen rojos encendidos que iluminan escenas y connotan sufrimiento. Los pasajes tenues entre tonos azulados o terrosos mantienen en un mismo primer plano a todas las figuras. La profundidad se devela, en general, por el contraste con una zona plana sin trazos ni chorreaduras que actúa como fondo. Dignos de misericordia, hundidos en un destino irreparable, estos seres de carne de materia se irán transformando con la experimentación con los materiales. Precisamente, los fondos planos había comenzado a resolverlos con otra pintura, un vinílico industrial que cubre la tela y da un aspecto lechoso cuya opacidad genera una sensación espacial muy distinta a la de la transparencia del óleo.

En este sentido *En marcha*, óleo y vinílico sobre tela, 130 x 162 cm, 1962, es una verdadera obra "de pasaje", de uso extremo de una técnica para pasar a otra, la del esmalte sintético. En ella ensaya la sugerencia del límite entre figura y mancha. Es el presagio de una libertad plástica que el artista ya había encontrado y maduraría en el desarrollo de su trabajo en la serie de Adán y Eva del mismo año. El uso del esmalte, que incorpora a su regreso de Francia, le permite nuevos efectos y texturas (chorreaduras, grumos) junto con un color exaltado y agresivo que saca al espectador de la comodidad de lo previsible.

---

<sup>1</sup> Entrevista con Agnés de Maistre, 1986 (mimeo)

<sup>2</sup> ibidem

Soberbio dibujante, Deira no se desprende de la expresividad de la línea que imbrica planos y figuras. Es el caso de *Sin título*, óleo sobre tela, 130 x 195 cm, 1962 donde el arabesco en su devenir define formas espejadas. Esta tela de gran tamaño -similar a otras de la serie-, se impone con su presencia ambiental haciendo participar de su espacio a quien la contempla. El efecto envolvente inclusivo, experiencial, que la vanguardia venía buscando hacía un par de años, actúa en el espacio como un ambiente fue una de las condiciones que permitió la búsqueda participación del espectador.

Pero retomando el comienzo, Deira exhibe el dramatismo del hombre y su "ser en el mundo". Figuras abigarradas en espacios comprimidos que connotan la angustia, estos óleos muestran el paso inmediatamente anterior a la explosión de color de sus series típicamente neofigurativas.

La muerte es esos límites desconocidos en los que uno se detiene. Entonces la pintura española y yo soy de origen español juega permanentemente, como el pueblo, con la muerte, con el sentido de lo trágico, con cierto respeto, cierto desprecio.

En 1971 en la Galería Carmen Waugh, Deira presentó la Serie *Identificaciones*. Allí exhibió ocho obras, todas ellas con figuras mutiladas, blancas, dispuestas sobre fondos negros. La crudeza del conjunto nos muestra una suerte de breviarío de algunos de los acontecimientos mundiales más violentos desatados desde mediados de la década del sesenta: la pobreza en el Tercer Mundo, los procesos de descolonización, la invasión norteamericana a Vietnam. Con especial atención se ocupó de la figura del Che y su asesinato en Bolivia.

Entre el 15 de junio y el 7 de julio de 1963, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó una exposición del grupo formado por Deira, Macció, Noé y De la Vega. Era ésta la cuarta exposición del grupo como tal y, sin dudas, la que les depararía una legitimación en el medio que pocos artistas argentinos vivos habían tenido hasta entonces.

A su juicio, los riesgos no eran pocos, "se iba a hablar" y, efectivamente, la crítica se expidió apoyando o impugnando, en lo que fueron tópicos aún debatidos en la época como el binomio figuración-abstracción, cierto canon técnico, o la polémica acerca de la inclusión de la historia reciente en las obras.

Así, la *neofiguración* hablaba del hombre en clave existencial, hablaba de su esencia y de su "circunstancia". La libertad de la figura fluía en el intercambio de ideas y el clima estimulante de la convivencia de cuatro jóvenes pintores que se proponían labrar el acta de defunción tanto del decorativismo de la abstracción posconcreta como de los amaneramientos del informalismo convertido en fórmula.

María José Herrera