

Nueve variaciones para un bastidor bien tensado

Fragmento, cuerpo y pintura en Ernesto Deira

Alejandra Maddonni

amaddonni@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En el presente texto se reflexiona acerca de la producción del artista argentino Ernesto Deira (1928-1986) a la luz de algunas características que hacen al arte contemporáneo. Tomando como disparador el políptico *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado* (1965), se presentan algunos de sus elementos constitutivos –el cuerpo fragmentado, cosificado y desmaterializado; la indeterminación, la repetición, la seriación, el exceso y el desplazamiento–, como poderosos antecedentes de lo que ocurrirá con las producciones artísticas a partir de los ochenta. Más de treinta años después, buena parte de la obra contemporánea retoma con fuerza estos rasgos, renovando y multiplicando sentidos.

Palabras clave

fragmento
cuerpo
neobarroco

Porque no soy realista. Porque creo en los libres. Porque creo. Porque hago la tela y ella me hace. Por mí y el interlocutor. Por el nuevo lenguaje. Porque quiero salvarme. Por los límites. Porque digo sí. Porque no sé hacer otra cosa. Porque soy figurante. Porque se me da la gana.

Ernesto Deira, 1961

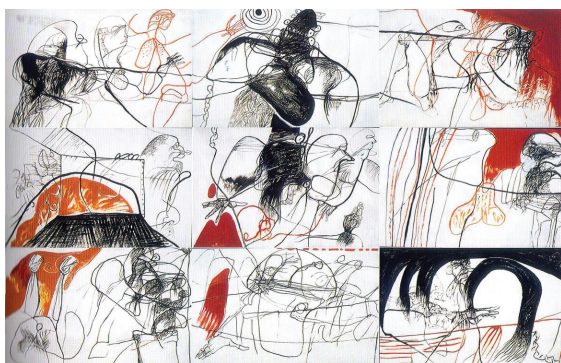
Ernesto Deira fue, sin duda, uno de los artistas argentinos que, con mayor compromiso y pasión, dedicó su obra escrita, dibujada y pintada al cuerpo de un hombre que busca, incansablemente, desbordar su alienación social y romper con el espacio que lo encierra.¹ Rotura/ fractura/ fragmento; forma inacabada y autónoma de un todo íntegro y ausente.

Como si se tratara de la apertura a una nueva etapa más que de una despedida, en su última exposición con el grupo Nueva Figuración, en 1965, Ernesto Deira presentó *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado*, un políptico de nueve cuadros/módulos. Actualmente, la obra se encuentra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Tal vez, lo profundamente significativo de esta producción reside en su carácter fundante y, al mismo tiempo, articulador de un conjunto de características que definen el idiolecto del artista y que van a presagiar algunas aristas del arte a partir de los años ochenta.

En principio, el título ofrece algunas pistas que orientan un posible abordaje de la obra. Deira elige la tela como soporte, a pesar del creciente cuestionamiento que sufría, por ese entonces, el cuadro de caballete. En efecto, buena

¹ El presente texto es la profundización y la síntesis de algunas indagaciones realizadas y de algunos escritos producidos en el Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. El cuerpo y sus representaciones en el arte y en el diseño de la Argentina pos dictadura, como tema de tesis, orientan las lecturas, las reflexiones y las búsquedas.

parte de las vanguardias artísticas internacionales y locales de ese momento privilegiaban otras manifestaciones del arte vinculadas –al menos en principio y a primera vista– a una participación más activa del espectador y a nuevas configuraciones espaciotemporales y materiales bajo la forma, por ejemplo, de performances, happenings o instalaciones.

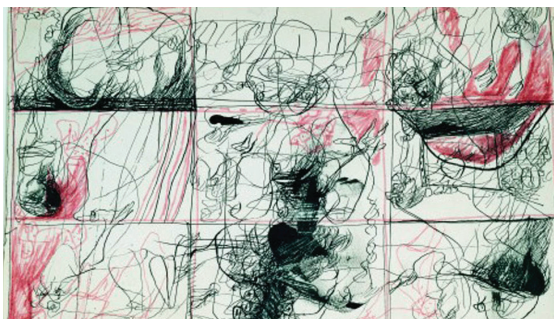


Nueve variaciones para un bastidor bien tensado (1965), Ernesto Deira

Con una actitud desafiante hacia lo que entonces podía establecerse como corriente hegemónica, Deira profundiza y subraya la elección del bastidor. Por eso, pone en el título de la obra una de las características fundamentales para que este soporte tradicional cumpla con su función: tiene que estar bien tensado. Allí, en un formato plano preestablecido, el artista experimenta variaciones sobre la línea y el color. En este sentido, la curadora María José Herrera destaca la relación entre, por un lado, el título de la obra y El clave bien temperado, de Johann Sebastián Bach (instrumento afinado de tal forma que permita variedad de tonalidades), y por otro lado, entre el título de la obra de Deira las Varia-

ciones Goldberg,² en las que el músico transita distintas versiones de un tema (Herrera, 2006).

Lejos de quedarse en el cómodo lugar de la provocación sin más, Deira ofrece una propuesta superadora: una obra pictórica, con dimensiones monumentales, con una estructura reticular regular y con nueve módulos rectangulares dispuestos ad libitum. Estar frente a ella nos ubica en otro espacio y en su espacio ambienta nuestro estar. Ad libitum, a voluntad, a piacere. Nuevamente, aparece el universo musical y sus notaciones. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término `Ad. lib.` significa que el intérprete o el músico puede variar el tiempo como lo desee (nunca las notas) durante el periodo que está indicado. También, alude a la cesión que el autor hace al intérprete respecto de la posibilidad de ejecutar el fragmento musical según su estado de ánimo. En la obra de Deira esta apertura no es fruto del azar, sino que es producto y parte de un profundo proceso de estudio, reflexión y experimentación, del que da cuenta, por ejemplo, el minucioso boceto en tinta del políptico expuesto en el MALBA. En el boceto se prefiguran –casi con exactitud– el programa cromático de la obra y la disposición formal y compositiva.



Boceto de Nueve variaciones para un bastidor bien tensado (1965), Ernesto Deira

² Se denomina "Variaciones Golberg" al tema único o aria con treinta variaciones en las que la melodía puede variar pero el tema se mantiene constante.

La organización modular de Nueve variaciones para un bastidor bien tensado no supone que las partes se funden solidarias y en silencio en la suma del todo. Podríamos decir que la estructura de esta pintura presagia las transformaciones que ocurrieron en algunas manifestaciones culturales a partir de los años ochenta. Omar Calabrese habla de un cambio que va de un orden sistemático a la fragmentación, la inestabilidad y la mutabilidad dentro del sistema y de las subjetividades. Vale aclarar en este punto por qué vamos a hablar de cada unidad que conforma el políptico como fragmento y no como detalle.

Calabrese (1987) define al fragmento como una rotura, como una fractura no mediada por un sujeto. Importa sólo el objeto fragmentado, la relación con el todo del cual proviene no es necesaria. De hecho, la yuxtaposición de estas partes no conforma un collage, sino que involucra la mirada de un sujeto que ejecuta la acción y una relación con un todo del cual depende y forma parte.

Entendidos como fragmentos, cada uno de los nueve cuadros/módulos yuxtapuestos funcionan de manera autónoma, más allá de la unidad de la que forman parte. De este modo, añaden una multiplicidad de lecturas posibles y ponen en relieve determinada relación de disfrute y de compromiso del espectador respecto de la obra. Este tipo de estructura potencia la respuesta del usuario que resignifica los posibles abordajes de la obra a través de su visión del mundo y sus habilidades interpretativas. Así, pequeñas historias, dentro y fuera de la historia, se construyen y se renuevan, formando nuevos sentidos a través de las prácticas del mirar.

La repetición en Nueve variaciones para un bastidor bien tensado se verifica en algunos de sus aspectos formales y materiales, como el tamaño, la orientación, el soporte, la materia y la línea gestual como elemento plástico predominante. La repetición y la seriación –como recursos– caracterizan a muchas de las producciones contemporáneas y son operativas formales vin-

culadas con el pop, con la sociedad de consumo y con la cultura popular. Estos elementos, en la estrategia compositiva, invitan al espectador-intérprete a buscar lo esencial y lo constitutivo de la obra por medio de un procedimiento paradójico: el establecimiento de sus diferencias. Esta acción podría encontrar sus raíces en una paradoja nodal en la conformación del ser como sujeto: su repetición como vehículo de autodiferenciación.

Como preludio de sus posteriores ambientaciones, la obra nos agobia, nos obliga a tomar una actitud activa. Sus módulos/fragmentos dificultan una inmediata y explícita construcción de sentido, aunque sólo la demoran, la postergan; de ningún modo la inhabilitan. Debemos alejarnos para abarcarla en toda su extensión y para permitir que su reducida paleta –blancos, negros, rojos y anaranjados– nos abrume y nos invada con los profundos y significativos contrastes que sus relaciones generan. Sin embargo, también surge la imperiosa necesidad de acercarnos para develar los secretos de la caligrafía que se esconde tras los trazos urgentes y cargados de materia, para disfrutar las sutilezas de los blancos sobre blanco y para descubrir la acción de sus personajes. Huellas sobre huellas como un palimpsesto que se nos revela.

El cuerpo fragmento

El hombre contemporáneo fue centro de preocupación y objeto de estudio del grupo Nueva Figuración y de Deira. Él junto a Maccio, Noé y De la Vega sienten la premura de encontrar una redefinición de ese hombre inmerso en la realidad nacional, de liberarlo y de expresar esta libertad en nuevos modos de representarlo. Predicen lo ocioso de discutir diadas de opuestos inexistentes, como figuración-abstracción. Ernesto Deira es un pintor figurativo ya que toma lo que existe y, con ello, representa algo. También es abstracto porque no pinta particularidades, sino que alude al universal, a lo esencial.

Los seres de esta obra no se encuentran como el purushka que suele citar Marta Zatoryi. El purushka es una especie de hombre bruto que se encuentra incómodo cuando es introducido y es formateado dentro del estrecho módulo mandala (Zátonyi, 2007). No los constituyen formas cerradas por líneas homogéneas que describen seguras simetrías. Son hombres en proceso de formación/transformación. Nuevamente, aparece el fragmento, la fractura que no habla de destrucción, sino de reconstrucción. Como si de su propio origen³ se tratara, una caligrafía extraña, un lenguaje gestual, casi primitivo, formatea sus cuerpos.

Al respecto, Martín Deira explica:

En los dibujos Ernesto daba rienda suelta a la ironía, el humor ácido o tierno, la burla. Si la pintura era cosa seria, el dibujo era diversión. Y también cosa cotidiana, porque no escribía. Dibujaba las palabras. Leer sus cartas era y sigue siendo un placer para la vista (2012, s/p).

La urgencia del punto en movimiento diseña sujetos con contornos abiertos hacia un espacio de un blanco infinito. Ellos nunca están de frente, siempre están en acción, ocupados, atentos a lo que sucede más allá de ellos. Sus miradas, sin ojos, invitan a la próxima escena y desbordan su lugar. El apremio y el dolor existencial de un hombre consciente de ser el único responsable de la edificación de su esencia deforman sus cuerpos incompletos, fragmentados. Fragmentos corporales que hablan de la angustia de un hombre que se sabe gestor de su propia construcción en relación con la historia y con el medio que lo rodea.

La tradición estética occidental hace de la unidad del cuerpo la forma de lo bello, lo que vincula al hombre con el mundo. Los cuerpos

de Deira no son lindos. Son hombres feos. Pero es una fealdad que puede transformarse, en la medida en que la relación entre el hombre y la sociedad evolucione, y que configure un proyecto en común. Absolutamente despreocupados por nuestra mirada, que desea profundamente proponer alternativas, estos sujetos portan perfiles sin espesor, con globos oculares vacíos o con pupilas apenas esbozadas. El perfil representado, al igual que la sombra, pone en relieve, simbólicamente, la relación del yo con ese otro que lo constituye. No son rostros frontales o en espejo que remiten a la relación con sí mismos. Cada tanto una mano minuciosamente delineada sostiene, invita e indica caminos.

Como si el artista retomara la concepción barroca de la fragmentación del cuerpo, Deira recupera la desmaterialización como sufrimiento y como dolor, y solidariza su carnalidad enrarecida con la de los otros hombres. La fragmentación del Barroco es un símbolo y una retórica del sacrificio de Cristo para la salvación de los hombres (Orellana Fernández, 2005). Gestos cargados de vida puestos en obra, que se presenta como un organismo que, dialécticamente, se renueva y se conserva en un orden fluctuante. Sistema complejo que, cual metáfora epistemológica, recrea el devenir del hombre contemporáneo, su historia, su vida política y su sociedad.

Los rostros y los cuerpos desmaterializados que se repiten, ya como huellas, ya como sombras, vuelven desde mediados de los setenta hasta el último período de producción artística de Deira. A veces son cuerpos que se desplazan y, en esa acción, desdoblán su desnudez y la convierten en su propia sombra. Denuncian el actuar siniestro de un sistema político que los asedia. Allí donde forma y contenido se yuxtaponen, aparece la sombra. En el acrílico Sin título (1978) las formas abiertas de un cuerpo apenas esboza-

³ El tema del origen es recurrente, especialmente, en el primer período de la producción del artista.

do parecen sumergirse en un fragmento de su propia sombra. Como si asistiéramos a un corte en el proceso de mutación de ese cuerpo en su proyección, en su doble. La fuente luminosa que viene de la izquierda tropieza con un cuerpo dematerializado, traslúcido, que ya es casi toda sombra (¿de sí mismo?, ¿de alguna otra presencia fuera de cuadro?). La incongruencia espacial genera extrañamiento, una atemporalidad abrumadora y siniestra.



Sin título (1978), Ernesto Deira

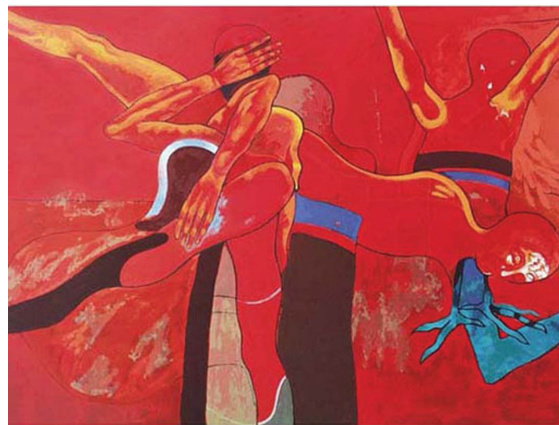
El gesto se esconde tras la máscara que no intenta aparentar, sino refugiar. Los ojos bien definidos o, por el contrario, ausentes o vendados, ponen el acento en la mirada. Ambos, máscara y mirada, nos interpelan, solicitan de nosotros una toma de posición.

En los ochenta, en obras como *Y una rojiza luz brilló en el linde* (1984) o como *Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo* (1984), los cuerpos se cruzan entre sí, estilizan sus proporciones; se superponen pero no se tocan, no se abrazan, están distantes. Son planos transparentes que tensan su relación con el fondo porque se resisten a fundirse con él, sólo una línea los distingue.

Como un pintor manierista, Deira configura alargamientos corporales que remiten a las formas de las sombras distorsionadas por una fuente de luz ficcional. Una vez más, los límites se diluyen: las extremidades tejen tramas ortogonales, laberintos que parecen rebasar el campo plástico y amplificar el campo visual, buscando excederse hacia otros espacios para completar su recorrido; para estrecharse y para fortalecerse con otros muchos entramados que están en la misma búsqueda.



Y una rojiza luz brilló en el linde (1984), Ernesto Deira



Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo (1984), Ernesto Deira

Y aquí estamos nosotros, espectadores interpelados para continuar su obra, para otorgarle renovados sentidos y para ofrecer nuestro cuerpo a fin de provocar infinitos encuentros que se articulen en un proyecto que nos comprenda a todos.

Bibliografía

Calabrese, O. [1987] (1994). La era neobarroca. Madrid: Cátedra.

Herrera, M. J. (2006). La experimentación en la obra de Ernesto Deira. Retrospectiva Deira. Catálogo. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Zátonyi, M. (2007). Arte y creación. Los caminos de la Estética. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fuentes de Internet

Deira, M. (2012). "Ernesto y el dibujo". Galería Jacques Martínez [en línea]. Consultado el 3 de abril 2014 en <<http://www.galeriajacquesmartinez.com/muestra.php?tipo=muestras&alias=seleccion-de-dibujos->>

Orellana Fernández, R. (2005). Autopsia AXD-66. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Portal de Tesis electrónicas de la Universidad de Chile [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/orellana_r/html/index-frames.html>