



UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA, LETRAS Y ESTUDIOS
ORIENTALES

DOCTORADO EN HISTORIA

Tesis Doctoral

LA NEOFIGURACIÓN EN LA OBRA DE ERNESTO DEIRA.

LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA.

Doctoranda: Adriana Laurenzi

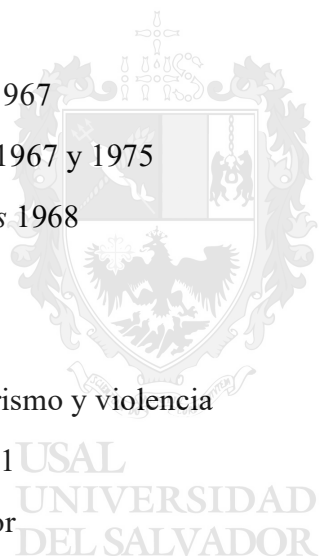
Director de tesis: Dra. Graciela Sarti

Año: 2025

ÍNDICE TEMÁTICO:

CAPÍTULO 1, INTRODUCCIÓN	5
1.1. Objetivos principales y específicos	5
1.2. El problema de la Neofiguración	5
1.3. Deira y la Neofiguración	12
1.4. Introducción al análisis de la obra	12
CAPÍTULO 2, EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	43
2.1. Sobre La Nueva Figuración	43
2.2. Sobre Ernesto Deira	55
CAPÍTULO 3, METODOLOGÍA	62
3.1. Fundamentos historiográficos	62
3.2. Análisis morfológico	63
3.3. Análisis iconológico crítico	65
3.4. Fuentes bibliográficas inherentes a la obra de Deira	66
3.5. Bibliografía de marcos histórico-culturales	67
3.6. Bibliografía del marco histórico	68
3.7. Fuentes documentales	69
CAPITULO 4, EL CANON CLÁSICO Y LA NEOFIGURACIÓN	70
CAPÍTULO 5, LA NEOFIGURACIÓN EN LA OBRA DE ERNESTO DEIRA. ANÁLISIS DE SU TRAYECTORIA	85
5.1. Los comienzos	85
5.2. Formación y primeras obras	89
5.3. Los años sesenta: vanguardia y política cultural	97
5.4. Deira, entre Goya y Modigliani. Serie <i>Figuras Femeninas</i> 1960-1961	100

5.5. Serie <i>Campos de Concentración</i> 1961	101
5.6. La Nueva Figuración 1961-1965	104
5.7. Serie <i>Desde Adán y Eva</i> 1963	123
5.8. La Nueva Figuración y el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella	128
5.9. Serie <i>Historia del ADN</i> 1964 1965	130
5.10. Serie <i>Figuras diseccionadas</i> 1964-1968	133
5.11. Serie <i>Entorno al Pensamiento A</i> 1964-1965	134
5.12. <i>Nueve variaciones sobre un bastidor bien tensado</i> 1965	141
5.13. Premios Guggenheim y muestra en Nueva York 1964	142
5.14. Deira en la Universidad de Cornell 1966	145
5.15. Deira y las Bienales de Arte Americano en Córdoba 1964-1966	148
5.16. El hombre y el lenguaje	154
5.17. Premio Augusto Palanza 1967	157
5.18. La pintura de Deira entre 1967 y 1975	159
5.19. Serie <i>Rollos desenrollados</i> 1968	168
5.20. Deira encarcelado 1968	173
5.21. Serie <i>Desollados</i> 1969	175
5.22. Los años setenta: autoritarismo y violencia	178
5.23. Serie <i>Identificaciones</i> 1971	180
5.24. El dibujo, un género mayor	189
5.25. Serie <i>La nariz</i> de Nikolai Gógol 1973	195
5.26. Serie <i>Epopéya de Gilgamesh</i> 1976	197
5.27. Las aguafuertes excesivas, serie <i>Pantaleón y las visitadoras</i> 1974	200
5.28. Exposición de dibujos en el Museo de Chartres 1977	208
5.29. Serie <i>Retratos Imaginarios</i> 1973-1975	213
5.30. La figura humana en los años setenta	226
5.31. La máscara	228
5.32. El doble, el otro y la sombra	233
5.33. Los últimos años: entre Buenos Aires y París 1980-1986	240
5.34. Epílogo: <i>La Iliada</i> y <i>La Divina Comedia</i> 1984-1985	251



CAPITULO 6. CONCLUSIONES	256
6.1. Conclusiones Generales	256
6.2. La Neofiguración y sus variaciones	257
6.3. La Neofiguración en la obra de Deira	261
7. BIBLIOGRAFÍA	263



CAPÍTULO 1, INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos principales y específicos

Título de la tesis: *LA NEOFIGURACIÓN EN LA OBRA DE ERNESTO DEIRA. LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA.*

El tema de esta tesis es la Neofiguración o Nueva Figuración en la obra del artista plástico Ernesto Deira.

La Nueva Figuración fue uno de los movimientos más importantes del arte contemporáneo de la Argentina surgido en la década de los sesenta cuya característica principal fue una nueva representación de la figura humana.

Vamos a demostrar dos cualidades en la obra de Deira que a su vez estuvieron asociadas. La primera es que, a pesar de los cambios iconográficos que se sucedieron a lo largo de la obra de Deira, desde sus comienzos (salvo los de la etapa de aprendizaje), hasta sus últimas obras, su imagen es neofigurativa. La otra es que la figura humana fue un tema excluyente a lo largo de sus treinta años de trayectoria.

Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 – París, 1986) perteneció al movimiento de la Nueva Figuración (1961-1965) que, junto con el Informalismo, iniciaron las vanguardias artísticas de la década de los sesenta.

1.2. El problema de la Nueva Figuración

La Nueva Figuración argentina es equivalente a la Neofiguración internacional. Ambas estuvieron ligadas al Informalismo, movimiento que comenzó a partir de la Segunda Guerra mundial.

Simón Marchán Fiz, crítico e historiador del arte español, definió a la Neofiguración como *ambigua*. Esa ambigüedad se debe a que en el plano internacional la neofiguración quedó desdibujada dentro del Informalismo.

El término *neo-figuración* remite a la aparición en el arte contemporáneo de una nueva figura humana, consecuencia de la crisis humanitaria que se produjo tras las dos guerras mundiales del siglo XX e implicó, entre otras cosas, el fin de los ideales de la modernidad.

La crítica general ha asociado la Neofiguración a la figura del artista inglés-irlandés Francis Bacon (1909-1992) cuyo aporte más significativo fue el haber redefinido la figura humana, hasta entonces ligada a la representación de la tradición clásica.

La Neofiguración puso en jaque el antropocentrismo que caracteriza a la cultura occidental desde sus orígenes grecorromanos.

En la Argentina, la Neofiguración hizo su aparición con el nombre de *Otra Figuración* en la primera muestra del grupo que expuso en la galería Peuser, ubicada en la calle Florida, entre agosto y septiembre de 1961. En ella participaron Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Jorge de Vega, Rómulo Macció y dos artistas más que no volvieron a exponer con el grupo después de la primera muestra, nos referimos a la pintora Carolina Muchnik y al fotógrafo Sameer Makarius.

Esa primera muestra en Peuser fue el inicio de un recorrido grupal que impactó tanto a la crítica especializada como al público en general, con imágenes que cuestionaban el buen gusto asociado al arte.

Desde los años cuarenta el campo plástico argentino estuvo representado por dos tendencias hasta entonces excluyentes: el arte *abstracto*, dentro del cual se encontraban el Arte Concreto, el arte Óptico, el Cinético, el Lumínico, el Generativo y por el *figurativo*, especialmente representado por los artistas que tardíamente seguían a las vanguardias de la llamada *Escuela de París* integrada por artistas como Pablo Picasso, Henry Matisse, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, entre otros.

Ambas tendencias, aunque bien delimitadas, cimentaban su estética en los valores plásticos de la obra; dentro de un paradigma formalista que fue cuestionado tanto por el Informalismo como por la Neofiguración, surgidos a fines de los años cincuenta y afianzados a comienzos de los sesenta.

La Nueva Figuración partió de una abstracción matérica a la que incorporó, en ese espacio indefinido y gestual, la figura humana apenas diferenciada del fondo. Primitiva y embrionaria, la representación del cuerpo humano se escindió de la tradición clásica y se inspiró en el pensamiento existencialista, una filosofía que se centró en el problema de la condición humana.

La necesidad de redefinir la figura humana fue producto de la violencia contra todo humanismo que desató el holocausto y la magnitud destructiva que alcanzó la Segunda Guerra Mundial.

El objetivo que nos proponemos en esta tesis es analizar la peculiar iconografía de Ernesto Deira y llegar a una definición de la Neofiguración ligada a su producción.

Muchos artistas pioneros de la Neofiguración fueron categorizados por la historiografía dentro del Informalismo. Como es el caso del artista francés Jean Dubuffet, creador del llamado *Art brut* (arte de los niños y los locos), del español Antonio Saura y del norteamericano de origen holandés Willem De Kooning, cuya famosa serie *Mujeres*, iniciada en 1947, presenta desnudos femeninos de una manera inédita, verdaderamente monstruosos.

La bibliografía sobre arte contemporáneo ha sido mayoritariamente esquiva con la Neofiguración. Una excepción es el libro de Simón Marchán Fiz *Del arte objetual al arte del concepto*¹ de 1972, cuyo primer capítulo se titula “La nueva figuración y el retorno a la figura humana” en el que analiza dentro de esta categoría a artistas como De Kooning, Dubuffet, Saura, Jorn, Pollock, Bacon.

En tanto en *El arte último del siglo XX*, la crítica e historiadora del arte española Anna María Guasch hace un aporte muy valioso del arte desde la segunda mitad del siglo pasado, pero define a la Neofiguración como una vertiente más del expresionismo:

Un nuevo episodio figurativo posterior al informalismo que no sólo se aprovechó de muchos de sus recursos, sino que se valió de la subjetividad y de su presencia activa en el mundo de los objetos para transformarlos, metamorfosearlos y deformarlos con el fin último de proyectar el mundo del sujeto, de lo espiritual, en el objeto².

Cuestionando los argumentos de Guasch, pretendemos demostrar que la Neofiguración no es una variación del expresionismo, sino que se trata de una redefinición radical de la figura humana en el arte contemporáneo.

¹ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1994.

² Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2009, p.131.

El principal hito en la historia de la Neofiguración fue la muestra *New Images of Man* (Nuevas imágenes del hombre) que llevó a cabo el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1959. Allí se reunieron un total de veintitrés artistas entre europeos y norteamericanos. Fue organizada por el historiador del arte de origen alemán Peter Selz.

Estuvo acompañada por la publicación de un catálogo con prólogo de Selz y de una nota Preliminar que encargó al teólogo y filósofo Paul Tillich, en donde éste se pregunta:

—¿qué ha pasado con el hombre? (...) ¿qué ha pasado en realidad con nuestras vidas? — (...) Si escuchamos la palabra de los pensadores más profundos de nuestro tiempo, nos advierten del peligro en el que vive el hombre moderno, que es el peligro de perder su humanidad y de convertirse en una cosa más, entre las cosas que él mismo produce”³.

En cuanto a la bibliografía sobre la Nueva Figuración en la Argentina, cuenta con la completa documentación del catálogo-libro que publicó el Museo Nacional de Bellas Artes al cumplirse los cincuenta años de la primera muestra de la Nueva Figuración en el año 2010.

Pero la principal fuente documental es sin duda el libro que publicó Luis Felipe Noé, en el año 2015: *Luis Felipe Noé*⁴ en una edición de lujo en dos tomos.

Uno de los tomos se subtitula “Cuaderno de bitácora” y consiste en una lúcida y completa autobiografía en la que el autor narra el proceso que dio origen a la formación del grupo de la Nueva Figuración dentro de su trayectoria artística. Incluye la mayoría de las reseñas críticas y publicaciones de diarios y revistas de la crítica especializada e imágenes de catálogos, afiches de muestras y fotografías.

Este texto constituye la fuente principal de documentación de la tesis y sigue siendo un escrito clave para todo aquel quiera investigar la Neofiguración argentina.

El catálogo-libro del Museo Nacional de Bellas Artes *Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, De la Vega. El estallido de la pintura*, dirigido por Mercedes

³ Paul Trillich, *Nota preliminar*, Catálogo New Imagen of Man, Nueva York, MoMA, 1959 (traducción Sofía Mercader).

⁴ Noé, Luis Felipe, *Luis Felipe Noé*, (Cuaderno de bitácora/ Mi viaje), Buenos Aires, El Ateneo, 2015.

Casanegra, incluye ensayos de varios autores sobre el grupo y una importante y completa Cronología.

Casanegra es también la autora de dos monografías pioneras: una de Luis Felipe Noé publicada en 1988 y otra de Jorge de la Vega en 1990.

En cuanto a la historiografía sobre de Ernesto Deira y Rómulo Macció lo más completo que encontramos, en el caso del primero hasta el 2006, son los fascículos *Pintores Argentinos del siglo XX* que publicó entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta la editorial Centro Editor de América Latina. El de Deira corresponde al historiador Oscar Félix Haedo; *Deira*, fascículo número 44 del año 1981.

En cuanto a Deira, cuenta con dos catálogos con textos críticos y reproducciones de obras. El primera data del año 1998 y corresponde a la muestra que se realizó en el Centro Cultural Borges con un texto autobiográfico y un ensayo del crítico Guillermo Whitelaw *Ernesto Deira* y una cronología. En sus ochenta páginas se incluyen treinta reproducciones de obras con comentarios críticos del historiador del arte Aldo Pellegrini.

El segundo catálogo es del año 2002 y se titula *Ernesto Deira. Una década singular. Obras 1967 – 1977*, muestra que también tuvo lugar en el Centro Cultural Borges, organizada y curada por el galerista Jacques Martínez, amigo personal de Deira.

Uno de los textos pertenece al propio Martínez y el otro a Mercedes Casanegra. Se reprodujeron las imágenes de treinta y cuatro obras entre telas y dibujos.

La primera monografía importante de Ernesto Deira fue el libro-catálogo de la muestra *Deira. Retrospectiva* que se publicó en el año 2006 a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes al cumplirse veinte años de su muerte.

Participé entonces con el ensayo “La figura humana en la obra de Ernesto Deira” y en la “Cronología” cuya autora es la Licenciada Ana Palermo, que formó parte del equipo que dirigí para realizar el archivo Deira a comienzos del año 2004.

La familia nos ofreció realizar la catalogación del archivo familiar compuesto por fotografías, catálogos de muestras, documentos personales, cartas, recibos, y fotografías.

Especialmente importante fue el trabajo de la catalogación de obras que abarcó: dibujos, telas y grabados, pertenecientes a la colección de la familia de Deira y de coleccionistas. En total más de 700 títulos, lo que me permitió familiarizarme en profundidad con la obra de Ernesto Deira.

La retrospectiva del Museo Nacional de Bellas Artes fue fundamental para ordenar cronológicamente la producción de Deira. Su trayectoria artística se dividió en las décadas del *sesenta*, *setenta* y *ochenta*.

El catálogo cuenta con la reproducción de una gran parte de las obras de la colección de la familia y de muchos otros coleccionistas particulares que apoyaron de esta manera la gestión del Museo.

Pero, a pesar de reunir datos y obras, muchos aspectos claves de sus imágenes quedaron sin analizar y fundamentalmente sin dar una respuesta a la compleja iconografía de la obra posterior a la disolución del grupo de la Nueva Figuración.

Para Agnès de Maistre, crítica e historiadora del arte francesa, la obra de Deira es hermética, veremos más adelante de que trata su aporte a nuestro análisis.

La publicación del catálogo del 2006 dejó en evidencia las falencias sobre el análisis de las obras correspondientes a los años setenta y ochenta. Para esclarecerlas era necesario encontrar claves interpretativas.

La historiografía priorizó tanto en Deira como en los otros integrantes del grupo, la etapa correspondiente a la Nueva Figuración a pesar de que su obra madura es, como veremos en el estudio de su trayectoria, más importante.

La hipótesis de esta tesis es que Deira buscó dar una respuesta visual a la pregunta filosófica sobre qué es el hombre, sobre su naturaleza y sobre el sentido de la existencia.

Deira postuló diferentes respuestas, provisionales, a lo largo de su trayectoria. Siempre desde el lenguaje que le era propio, el de la imagen, a pesar de que en él estaban inscriptas las teorías y las lecturas de textos e imágenes que tomó de la psicología, la lingüística, la semiología, la filosofía del lenguaje.

Sus imágenes abordaron también otro tipo de fuentes como el mito, la leyenda, las epopeyas del Antiguo Oriente y textos literarios de autores como Gógol, Cortázar, Vargas Llosa, etc. También encontramos citas eruditas de artistas del pasado como Masaccio, el manierista alemán Matthias Grünewald, Goya, Rembrandt, Manet, y Modigliani. Incluyó en menor medida, citas de fotografías de revistas y de diarios que tuvieron una circulación global.

Su trayectoria abarca tres décadas de trabajo ininterrumpido desde fines de los años cincuenta hasta poco antes de su muerte acaecida en 1986.

Para Deira el valor de la obra de arte está en la forma, en la naturaleza morfológica de la imagen.

Otro punto central de su poética es el lugar que ocupa el receptor, aquel que cierra el sentido de la imagen a partir de su interpretación.

En sintonía con Umberto Eco, para Deira la imagen plástica está abierta a múltiples lecturas y cuantos más sentido habilite, más valiosa resulta.

El objetivo de este análisis es ofrecerle al lector *in fabula* (lector modelo), como lo llamó Eco, claves interpretativas relacionadas con los marcos teóricos pertenecientes a disciplinas humanísticas y científicas que Deira adoptó para crear una inédita iconografía.

Entre las principales corrientes de pensamiento en las que incursionó encontramos la filosofía del lenguaje, la lingüística, el estructuralismo, el psicoanálisis, la biología, los mitos, los relatos bíblicos y teológicos.

Indagó en temas complejos que luego materializó en sus imágenes. Estas diversas fuentes confirman la complejidad y riqueza de intereses que definen a Deira como un lector agudo y sagaz.

Las corrientes de pensamiento en las que se interesó formaron parte de una nueva episteme sobre el concepto del hombre y sobre la relación de éste con el mundo contemporáneo.

La Neofiguración argentina no fue un hecho aislado, fue un fenómeno de época que excedió a los cuatro integrantes de la Nueva Figuración.

Debemos señalar que poco tiempo después de la presentación del grupo en la galería Peuser, muchos otros artistas hicieron obras neofigurativas como: Carlos Alonso, Antonio Seguí, Luis Bénédict, Jorge Demirjian, Alberto Heredia, Pablo Suarez, Carlos Gorriarena entre otros.

Una de las artistas que más se destacó dentro de la neofiguración fue Raquel Forner (1902-1988). A comienzos de los años sesenta, luego de haber protagonizado las vanguardias de los años treinta, realizó una serie de pinturas matéricas informalistas y posteriormente, sus series neofigurativas ligadas a la conquista del espacio y de los medios de comunicación a las que llamó *astroseres* y *alienados*.

Para algunos artistas la neofiguración fue sólo un período dentro de su trayectoria, mientras que para otros fue determinante en su obra como en el caso de Jorge Demirjian.

1.3. Introducción al análisis de la obra.

El análisis de la obra de Deira responde a un orden cronológico y está articulado en tres décadas: los sesenta, los setenta y la primera mitad de los ochenta.

Las características formales mantienen una íntima relación con el campo de las ideas y a la cosmovisión de la época.

Esta correlatividad nos confirma la hipótesis de que las imágenes de Deira nos permiten ahondar en la historia de las ideas que marcaron la segunda mitad del siglo XX, tanto desde una perspectiva nacional como universal.

Al respecto sostenía el profesor Eduardo Grüner en *El sitio de la mirada*:

Históricamente, el arte ha servido —lo cual, desde luego, no significa que pueda ser reducido a ello— para constituir lo que me atrevería a llamar una *memoria de la especie*, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y por supuesto ideológicos. Que lo ata a una cadena de continuidades en la que los sujetos pueden descansar, seguros de encontrar su lugar en el mundo⁵.

En el mismo sentido, el historiador del arte norteamericano Albert Boime plantea en el Prólogo de su libro *Historia social del arte moderno* el papel del arte como:

Esencialmente un lenguaje de signos que transmite ideas. Estas son ideas sobre la realidad sostenidas de forma concurrente en el campo social más amplio que conformó la visión particular que el artista tenía del mundo, visión que a su vez se halla reforzada, vigorizada y difundida por el agente visual.⁶

⁵ Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001, p.17.

⁶ Boime, Alberto, *Historia social del arte moderno, 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p.18.

Como dijimos, sobre la base de tal perspectiva, esta tesis ofrecerá un análisis conceptual e intelectual de los años sesenta, setenta y primer lustro de ochenta a través de la obra de Deira.

Para la primera etapa, la década de los sesenta, hemos tomado como marco histórico la *Breve historia de la Argentina contemporánea*⁷ de Luis Alberto Romero y la *Nueva Historia Argentina, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*⁸ dirigida por Daniel James.

Para abordar las ideas y debates intelectuales de los años sesenta en la Argentina contamos con otros tres textos fundamentales: *Nuestros años sesenta*⁹ del profesor de historia de las ideas Oscar Terán. En él desarrolla el análisis de las principales corrientes que atravesaron la década dentro del mundo intelectual y en los claustros de la universidad de Buenos Aires: el psicoanálisis, el existencialismo y el marxismo.

Las otras dos publicaciones se centran en el campo plástico: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*¹⁰, de Andrea Giunta, libro que ofrece un panorama claro y completo del arte y su relación con la política en la década de los sesenta representado por diferentes corrientes estéticas, y por último el libro *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*¹¹ del profesor John King. En este texto, el crítico inglés abarca un completísimo análisis de la principal institución que actuó gestionando y apoyando el arte de vanguardia entre 1960 y 1970. Dentro de los Institutos Di Tella, tomamos principalmente el Instituto de Artes Visuales cuya vida activa coincidió con la década del sesenta siendo clausurado en 1970 bajo el gobierno del presidente de facto del general Alejandro Lanusse.

⁷ Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁸ James, Daniel (ed.) *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, tomo 9, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.

⁹ Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991

¹⁰ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001

¹¹ King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asuntoimpreso, 2007.

Si bien Deira comenzó su carrera artística a fines de los cincuenta, fue a comienzos de los sesenta cuando su obra se impuso en el campo del arte argentino.

En los años sesenta el mundo experimentó profundos cambios ligados a los avances científicos y tecnológicos. Hubo junto a la prosperidad económica, una relativa paz global, aunque paradójicamente, parte del desarrollo económico se basó en la industria armamentística cuyo crecimiento exponencial se dio a partir de la Segunda Guerra Mundial.

En su *Historia del Siglo XX*, el historiador Eric Hobsbawm¹² define a la década de los sesenta como “Los años dorados”, un período de expansión económica y social en el que sectores cada vez más amplios de la población accedieron a bienes de consumo, confort y educación, anteriormente reservados a las capas más altas de la sociedad. Fueron los años en los que el mundo entró en una acelerada globalización, que el sociólogo canadiense Marshall McLuhan definió como “aldea global”.

Estos factores determinaron un clima de optimismo social y cultural generalizado, más allá de las diferencias sociales que separan los estándares de vida de los llamados países del primer mundo con los países “en vías de desarrollo” o del tercer mundo, entre los que se ubica la Argentina. Por ello, los sesenta también fueron, en muchos sentidos, “nuestros años dorados”.

Bajo el lema del “desarrollismo” y la “modernización” el país vivió uno de los mejores momentos de la vida cultural y política del siglo XX, lo que generó la ilusión de que la Argentina podía sumarse al coro de los centros del arte más desarrollados.

Sobre ese momento reflexionó Luis Felipe Noé:

Desde el punto de vista político nacional estábamos estrenando un gobierno constitucional, el de Frondizi, quien había asumido en 1958. En el ambiente intelectual y artístico todo era efervescencia; por lo tanto, más emocional que racional. Aun los nihilistas eran optimistas. Parecía que había futuro en el país¹³.

¹² Ver en Hobsbawm, Eric, “Los años dorados”, *Historia del siglo XX*, Cap. IX., Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1998.

¹³ Noé, L.F, *Luis Felipe Noé, Cuaderno de bitácora*, Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p.37.

En el plano económico, los sesenta fueron años de gran dinamismo dentro del sector industrial. En particular nos referiremos a las empresas automotrices como Siam Di Tella y las Industrias Kaiser Argentina, que no sólo tuvieron un importante rol en el desarrollo industrial, sino que también impulsaron y promocionaron al arte de vanguardia.

Los artistas jóvenes fueron conscientes de que estaban siendo protagonistas de un cambio de época. Como decía Noé en referencia al arte, la década comenzó en 1958.

No casualmente fue el mismo año en el que se inició una nueva etapa en la vida política argentina que transcurrió, con traspiés, entre las dos presidencias radicales: la del doctor Arturo Frondizi (1958-1962) representante de la Unión Cívica Radical Intransigente y la del doctor Arturo Illia (1963-1966) de la Unión Cívica del Pueblo.

En 1958 se cerraba la etapa del gobierno de Perón (1946-1955) y de la “Revolución Libertadora” (1955-1958) que lo derrocó. Pero el retorno a la institucionalidad republicana estuvo condicionado por los militares que proscribieron al Partido Justicialista, cuyo líder, desde el exilio en la España de Francisco Franco, siguió influyendo en la política argentina.

El mundo quedó dividido y enfrentado en dos grandes bloques a partir de la Segunda Guerra Mundial; lo que se conoció como la “guerra fría”. Pero a pesar del orden binario que se impuso al mundo, el peronismo se definió como en una “tercera posición”, una extraña manera de enfrentar al mundo capitalista y comunista.

El presidente Arturo Frondizi, tomó distancia de los gobiernos alineados con la Unión Soviética y buscó relacionarse con los Estados Unidos, país que lideraba el “mundo occidental” y del que el peronismo se había alejado.

Su propuesta programática fue el “desarrollismo” que buscó atraer inversiones de capitales extranjeros en el sector industrial.

Para convertir a la Argentina en un país industrializado era necesario incorporar nueva tecnología a las industrias de sustitución que surgieron durante la Segunda Guerra Mundial y que habían quedado obsoletas. Frondizi gestionó políticas de inversiones de empresas internacionales y abrir nuevos mercados mundiales.¹⁴

¹⁴ Ver James Daniel, *Nueva Historia Argentina, Tomo 9, “Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)”*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Luego de 1955, la apertura y la modernización fueron valores compartidos, pero las herramientas de esa transformación generaron una amplia polémica entre quienes confiaban en el capital extranjero y quienes, desde la tradición nacionalista que había alimentado el peronismo, o desde la izquierda antiimperialista, desconfiaban de él.¹⁵

Si bien el Estado no fue capaz de alcanzar una planificación de políticas a largo plazo, durante la presidencia de Frondizi se crearon importantes instituciones con el fin de impulsar el desarrollo científico y tecnológico como el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Otro importante organismo estatal, de particular relieve para este trabajo, es el apoyo a proyectos y a artistas que tenía por objetivo la creación del Fondo Nacional de las Artes en 1958. Una de las becas de estudio otorgadas por este fondo en el exterior, la obtuvo Deira en el año 1962.

Dos asuntos cruciales incidieron negativamente en las políticas que llevó adelante Frondizi: el proyecto de ley que permitía la creación de universidades privadas, solicitado por la Iglesia Católica y fuertemente resistido por la Universidad de Buenos Aires bajo el rectorado de su hermano Risieri Frondizi, apoyado por un amplio sector académico, y los cuestionamientos a los contratos con empresas multinacionales para la explotación de los pozos petroleros de las provincias patagónicas. En marzo de 1962 el presidente fue depuesto y recluido en la isla Martín García.¹⁶

Nuevamente proscripto el peronismo, en las elecciones de 1963, triunfó la Unión Cívica Radical del Pueblo, que llevaba como candidato al doctor Arturo Illía, médico rural de profesión, que gobernó entre octubre de 1963 y junio de 1966.

A diferencia de Frondizi, Illía respetó la labor parlamentaria de las Cámaras Legislativas en la búsqueda de legitimar su gestión, lo que llevó a decir a José Luis Romero que su presidencia se definió por el respeto a las normas.¹⁰

En materia económica se impulsó el mercado interno a través del crédito y a diferencia del gobierno anterior, priorizó a las empresas de capital nacional a través

¹⁵ Romero, L. A, *Op. Cit.*, p.135.

¹⁶ Ver Romero, Luis. A, *Op. Cit.*, p.8.

de la intervención del Estado. A su vez sostuvo una política de reducción de capitales extranjeros, anulando contratos petroleros firmados por su predecesor.

En lo que respecta al campo intelectual, un número importante de docentes universitarios desplazados de sus cargos durante el gobierno peronista, se refugiaron en la publicación de revistas. Oscar Terán cita el caso de *Imago Mundi* (1953-1956), dirigida por el historiador José Luis Romero, removido de su cargo de rector de la Universidad de Buenos Aires por el gobierno Justicialista.

Señala Terán:

¿Qué ocurrió entre tanto con los escritores y artistas opositores? Pues bien, aquí también la historia es más matizada de lo que suele suponerse, puesto que en ellos encontramos espacios de resistencia y producción cultural desde donde se editaron revistas como *Realidad*, *Imago Mundi* o *Ver y Estimar*, mientras *Sur* configuraba aún el principal medio de la intelectualidad liberal.¹⁷

En 1960 hacen su aparición *The Beatles* y en 1962 *The Rolling Stones*, dos de las más importantes bandas de rock de origen británico que se convirtieron en auténticos fenómenos mundiales movilizando a millones de jóvenes de todos los rincones del planeta.

Los cambios de la década se reflejaron también en la moda: el uso del pelo largo en los varones, las minifaldas y las botas largas para las jóvenes. Otro rasgo sobresaliente fueron las imágenes psicodélicas de colores y diseños extravagantes, asociadas al uso de alucinógenos. La masificación del uso del jeans o vaqueros, un pantalón de origen rural en los Estados Unidos que se impuso de manera transversal en todos los estamentos etarios y sociales incluso hasta el día de hoy.

Al igual que otras grandes capitales, en Buenos Aires hizo su aparición la cultura de masas con el auge de los medios de comunicación: el televisor (aparecido en 1951 y de uso masivo a partir de 1960) y las revistas de divulgación que contrastaban con la cultura de las élites. En particular, el desarrollo de nuevos lenguajes como el Pop Art, la música Beat y la evolución de la moda, tuvieron lugar en el ámbito del Instituto Di

¹⁷ Terán, Oscar, "Lección 9. Rasgos de la cultura durante el primer peronismo", *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, siglo XXI, 2008, p.263.

Tella, donde los jóvenes contaron con el apoyo económico necesario para generar nuevas experiencias.

Este apoyo a los jóvenes no fue siempre así. Las vanguardias de los años cuarenta y cincuenta como el Arte Concreto en sus tres versiones: Madí, Arte Concreto-Invención y Perceptismo, no contaron con el aval institucional y su reconocimiento en el campo artístico estuvo acotado a círculos cultos de la sociedad.

El gobierno peronista fue refractario al arte en general y al arte abstracto en particular. Ante la imposibilidad de lograr un lugar en el ámbito nacional, los artistas concretos aspiraron a lograr un reconocimiento en Europa. Como señala Andrea Giunta:

El arte moderno formaba un frente único y éste era internacional. Un horizonte al que los artistas sentían que de algún modo lograban incorporarse cuando, en 1948, el grupo abstracto argentino (en el que la prensa parisina destacó el grupo Madí) participaba en el Salón Nuevas Realidades de París. Este espacio, que después de la guerra era casi regresivo en el medio artístico parisino, para los argentinos estaba pleno de connotaciones: significaba que la abstracción geométrica saltaba las fronteras nacionales y llegaba a aquella ciudad que todavía para los argentinos era el centro del arte moderno.¹⁸

El apoyo a las artes y a su relación con un público más masivo vino de la mano de las empresas multinacionales como el caso de las Industrias Kaiser Argentina, instalada en la provincia de Córdoba. El directorio de Kaiser se propuso crear Bienales de arte apuntando al arte latinoamericano, en competencia directa con las prestigiosas Bienales de Arte de San Pablo, Brasil, fundada en 1951.

Comenzaron con la creación de los Salones de Pintura Kaiser y luego pasaron a las Bienales de Arte Latinoamericano que contaron con sólo tres ediciones: 1962, 1964 y 1966, en la última de ellas, Deira obtuvo el Segundo Premio de Pintura.

Uno de los principales gestores del arte de los sesenta fue el empresario Guido Di Tella que junto a su hermano Torcuato crearon los Institutos Di Tella en apoyo a las artes

¹⁸ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.56.

y las ciencias. Con respecto al rol que le adjudicaba al papel del arte en Buenos Aires Guido Di Tella decía:

Queríamos convertir a Buenos Aires en otro de los centros más reconocidos. París había perdido desde la Segunda Guerra su centro indiscutido y creíamos posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios y reconocidos¹⁹.

Al respecto, en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Andrea Giunta analiza la relación que mantuvo la Argentina con el nuevo centro del arte moderno, la ciudad de Nueva York:

En este sentido, las instituciones desempeñaron un papel tan central en el proceso de modernización que podríamos referirnos a un campo artístico cuya estructura tendrá una radical transformación a la que subyace el proyecto de renovación y modernización cultural²⁰.

La Nueva Figuración argentina contó tanto con el apoyo de instituciones públicas como privadas. En esos años fue fundamental la figura de Jorge Romero Brest quien fue sucesivamente director del Museo Nacional de Bellas Artes y más tarde del Centro de Artes Visuales del Di Tella. Su apoyo incondicional al arte de vanguardia lo convirtió en una pieza clave del arte hasta entrados los años setenta.

Las vanguardias anteriores al Informalismo y la Neofiguración estaban, como recordaba Deira, divididas en dos tendencias: por un lado, una especie de folklorismo americanista, y por otro las corrientes que seguían a las vanguardias internacionales.

En relación con este cambio de época se destaca la creación en 1956 del Museo de Arte Moderno a partir de la iniciativa del crítico de arte, Rafael Squirru.

¹⁹ King, J. (2007), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asuntoimpreso, p. 36.

²⁰ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires Paidós, 2001, p. 33.

Argentina vivió entonces un importante desarrollo cultural que prometía alcanzar los niveles culturales de las naciones más avanzadas, incluso en el contexto de una democracia progresista pero débil.²¹

La primera crisis política de estos años dorados de la cultura se produjo en 1966 con el golpe militar que encabezó el general Juan Carlos Onganía, bajo el curioso título de “Revolución Argentina” (1966-1973). En 1969 le sucedió a Onganía el brigadier Roberto Levingston por un breve período y los últimos tres años correspondieron a la presidencia del general Alejandro Agustín Lanusse.

En los albores de los sesenta, figuras importantes del mundo de la crítica y de las letras apoyaron a la Nueva Figuración como: Hugo Parpagnoli, Samuel Paz, Manuel Mujica Láinez y Aldo Pellegrini quienes jugaron a la vez, un importante papel en la conformación de la cultura de los sesenta.

La Nueva Figuración contó también con apoyos que le permitieron trascender del ámbito nacional al internacional.

En 1965 Deira participó en los premios del Salón de Artistas Jóvenes de América latina en Washington y obtuvo la beca Fullbright. Un año después, en 1966 fue invitado a una residencia como artista y docente en la universidad de Cornell, en Ithaca, Estados Unidos.

El crítico argentino, residente en París, Damián Bayón señalaba que la Nueva Figuración, no se originó en relación con el arte norteamericano, entonces referentes del arte internacional, sino en el ámbito europeo:

A los que creen —y son legión fanática— que todo lo nuevo viene de los Estados Unidos (*¿ex occidente lux?*) habría que hacerles recordar que la nueva figuración es europeo-sudamericana. El inventor del término en 1961 fue el crítico francés Michel Ragón: el hecho nos sitúa en el tiempo y en el espacio.²²

²¹ Ver Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²² Bayón, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, arte de la acción [1940-1972]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.255.

Este interés que seguía despertando el viaje a Europa y en especial la ciudad de París, se confirma cuando en 1962 los cuatro integrantes del grupo deciden viajar e instalarse a trabajar en la Ciudad Luz y más tarde, entrados los setenta, cuando se produjo el golpe militar de 1976, Ernesto Deira y Luis Felipe Noé se instalaron nuevamente en París hasta el final de la dictadura.

Pese a la fuerte apuesta de convertir a Buenos Aires en un centro internacional de arte moderno como lo imaginara y deseara Guido Di Tella al crear el Centro de Artes Visuales, la Argentina no consiguió esa centralidad como capital sudamericana.

A principio de los setenta con el cierre del Di Tella se perdió el apoyo financiero a los artistas y sus proyectos. Por otro lado, la Argentina tomó conciencia de que nunca dejó de pertenecer al *Tercer Mundo* con grandes e insalvables desigualdades sociales.

El hechizo de libertad social y cultural se rompió con el golpe militar de 1966.

Una prueba de la crisis política fue el colectivo artístico de vanguardia *Tucumán Arde*, que desarrolló sus actividades con un enfoque fuertemente político en 1968. Se trató de una muestra performática, realizada por un grupo de trabajo multidisciplinario cuyo lugar de exposición fue la Central Obrera de Rosario. El objetivo era asociar el arte de vanguardia con la crisis social a partir de la denuncia del conflicto social y sindical desatado alrededor de las empresas azucareras que llevaron a la población de trabajadores de las zafras a escandalosos índices de desnutrición infantil en la provincia de Tucumán.

El Informalismo y la Nueva Figuración estuvieron fundados en una materialidad que ponía el acento en la subjetividad y en la expresión humana.

En un primer momento la crítica no llegó a interpretar el nuevo lenguaje. Por ejemplo, Damián Bayón, admitió no haber entendido a la Neofiguración argentina:

Reconozco que me fue difícil comprender, en 1962, la ola de ‘monstruismo’ que se abatía sobre la ciudad²³.

²³ *Ibidem*, p. 256

Pero muy pronto la prensa especializada comenzó a celebrar laudatoriamente la muestra de Peuser. Luis Felipe Noé cita a dos importantes referentes de la cultura: Hugo Parpagnoli y Manuel Mujica Láinez que dieron tempranamente su apoyo al grupo.

Hugo Parpagnoli, escritor de la revista *Sur* y luego director del Museo de Arte Moderno, vislumbró su potencial:

Seis pintores, Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Carolina Muchnik, Ernesto Deira y Sameer Makarius, son los protagonistas de un acontecimiento que, por el sentido último que entraña, se nos ocurre el de más trascendencia de esta temporada²⁴.

A comienzos de los años sesenta el grupo de la Nueva Figuración se constituía en uno de los más importantes de la generación que lideraron la vanguardia de la década.

En un homenaje a Deira en ocasión de su fallecimiento, Luis Felipe Noé —amigo personal, colega y conocedor profundo de su obra— decía, en referencia a la producción posterior al período de la Nueva Figuración: “Y es entonces que Ernesto comienza a hacer su discurso más personal pero justamente por ello más secreto y difícil.”²⁵

Entre los más importantes críticos e historiadores del arte que se ocuparon de la obra de Deira podemos mencionar a: Hugo Petrucchansky, Miguel Briante, Alicia Dujovne, Alberto Collazo, Carlos Espartaco, Jorge López Anaya, Elba Pérez, Jorge Glusberg, Ricardo Martín Crosa, Raúl Vera Ocampo, Guillermo Whitelow, Abraham Haber, Marta Traba, Damián Bayón, Hugo Monzón, Kenneth Kemble, Luis Felipe Noé, Ben Oldenburg, Jorge Romero Brest, Hugo Parpagnoli en el ámbito local; y en el exterior a la historiadora francesa Agnes De Maistre, los críticos españoles Miguel Logroño y Miguel González Garcés, el escritor e historiador chileno Miguel Rojas Mix y el escritor peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura.

²⁴ *Op. Cit.*, p. 58.

²⁵ Noé, Luis, Felipe, *Ernesto Deira* (Palabras en homenaje, 29 de julio, Museo Sívori) 1986. [texto inédito archivo Deira]

El Capítulo 3, EL CANON CLÁSICO Y LA NEOFIGURACIÓN, está dedicado a los fundamentos filosóficos de la representación de la figura humana en la historia del arte occidental.

En este capítulo desarrollamos una síntesis de la relación que existe entre el canon o proporciones de la figura humana y la cosmovisión de cada época de la historia del arte occidental.

Nos remontamos a sus orígenes en el arte griego, cuyos pensadores entendían el cuerpo del hombre como un microcosmos capaz de reflejar el orden macro del universo.

La cultura grecorromana se caracterizó por su antropocentrismo hasta que fue fuertemente cuestionada por la Neofiguración.

Al respecto de este tema decía Peter Selz, en su introducción al catálogo de la muestra *New Imagen of Man* del Museo de Arte Moderno de Nueva York:

En lugar del canon de proporciones ideales estamos frente a lo que Nietzsche llamó “las heridas eternas de la existencia” (...) En nuestra época un grupo de valientes pintores y escultores encontraron expresiones articuladas en los terribles hechos que testimonian las heridas de la existencia²⁶.

Poco antes de la Segunda Guerra Mundial aparece una nueva imagen del hombre totalmente ajena a la cosmovisión antropocéntrica e idealizada del cuerpo de los dioses como el humano identitario de la cultura occidental.

Podríamos ubicar los prolegómenos de la Neofiguración a fines de los años veinte, en una serie de pinturas de Pablo Picasso en las que puso en jaque la naturaleza humana con cuerpos que presentaban un aspecto animal fosilizado.

Esa ruptura y alejamiento del canon clásico en la representación de la figura humana forma parte de la estética posmoderna.

En el Capítulo 4, *LA NEOFIGURACIÓN EN LA OBRA DE ERNESTO DEIRA. ANÁLISIS DE SU TRAYECTORIA*, analizaremos a partir de un orden cronológico y biográfico la trayectoria artística de Deira a través de sus series de pinturas, dibujos y grabados.

²⁶ Selz, Peter, “Introducción”, Catálogo *New Imagen of Man*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1959.

Se trata del capítulo central de la tesis que apunta a la comprensión y el análisis de la iconografía de las obras de Ernesto Deira.

Para abordar la complejidad de cada serie debemos partir de los marcos teóricos, las fuentes literarias, mitológicas y religiosas que tomó Deira para crear una nueva imagen del hombre que fue variando a la luz de estos contextos teóricos y relatos con los que dio forma a la representación del cuerpo humano.

Para ello es necesario conocer los principios de las disciplinas sobre las que operaron sus imágenes.

Deira señaló que la Neofiguración fue el primer movimiento de vanguardia que se dio paralelamente al arte internacional.

Se produce, me arriesgaría a decir, por primera vez en el quehacer artístico argentino, un fenómeno que es contemporáneo de actitudes semejantes en el exterior. Hasta ese momento —hay escasas excepciones— las manifestaciones plásticas de la mayor parte de los artistas del país venían siempre después. Es decir, la aventura se había corrido en otro lado y aquí uno se afirmaba en eso reproduciéndolo bien, pero sin el sabor del riesgo²⁷.

Deira trabajó ininterrumpidamente durante treinta años. A pesar de que durante una década y media compartió su trabajo profesional como abogado con la de pintor, expuso desde sus inicios en los principales salones y galerías de Buenos Aires. Se presentó a los concursos y premios más prestigiosos como cualquier artista profesional obteniendo numerosos premios y becas.

En 1958 tuvo lugar su primera muestra individual en la prestigiosa Galería Rubbers, dirigida por su dueño Natalio Povarché. Pero fue a partir de la presentación de la Nueva Figuración que el reconocimiento de la crítica no se hizo esperar.

En 1962 viajó a París con una beca que obtuvo del Fondo Nacional de las Artes, recientemente creado bajo la presidencia de Arturo Frondizi. En 1963 fue invitado a participar del Premio Nacional Di Tella; en 1964 participó en el Cuarto Premio Internacional Guggenheim y Di Tella; en 1965 obtuvo el Premio Artistas Jóvenes de

²⁷ Dorio, Jorge, *Ernesto Deira: Veinte años de vanguardia*, Buenos Aires, Rev. *Medical Mag*, Año 1, N°12, marzo, p.20.

América Latina en Washington y la Beca Fullbright. En 1966 ganó el Segundo Premio en la Bienal Americana de Arte auspiciada por Industrias Kaiser Argentina, y ese mismo año fue invitado a una residencia en la Universidad de Cornell, en Ithaca, Estados Unidos. En 1967 obtuvo el prestigioso Premio Palanza otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes; y ese mismo año realizó una muestra especial e individual en la galería más prestigiosa de Buenos Aires, la de Alfredo Bonino. A partir de mediados de los setenta, cuando se instala en París, comienza a exponer en galerías y en particular en Madrid y en la zona de Galicia. Es invitado a exponer en el Museo de Chartres una serie especial de dibujos y en Noruega una serie de grandes pinturas. Cuando la Argentina retoma el camino de la democracia en 1983, Deira viaja con mayor frecuencia a su departamento de Buenos Aires y en 1984 obtiene el prestigioso Primer Premio de la primera edición que ofrecía Amalia Fortabat. Comienza a transitar una grave enfermedad que termina con su vida en julio de 1986.

Los años sesenta:

Los primeros trabajos de Deira están ligados a la figuración expresionista de su maestro, Leopoldo Presas y a comienzos de la década del sesenta se alejó de la representación clásica al tiempo que abandonó los talleres de sus maestros Leopoldo Torres Agüero y Leopoldo Presas para formar parte del grupo Nueva Figuración en 1961.

Poco tiempo antes de la muestra de Peuser, Deira realizó una serie de pinturas que hemos denominado *Figuras femeninas*. Se trata de retratos anónimos de mujeres en las que sintetiza dos expresionismos de signo contrario: los elegantes y estilizados retratos de Amedeo Modigliani (1884-1920), a quien se le debe la galería más completa de aquellos que formaron parte, como artistas o marchantes de la llamada *Escuela de París* y del expresionismo de las *pinturas negras* de Francisco Goya. Estos retratos marcarían entonces el momento de transición del expresionismo a la neofiguración.

En la galería Peuser, primera muestra del grupo *Otra Figuración*, Deira presentó una serie que llevó por título *Campos de concentración* en la que amalgama una cita de la famosa pintura negra de Goya *Aquelarre* o reunión de brujas, con las fotografías de los sobrevivientes de los campos de concentración nazis que fueron tomadas por periodistas que acompañaron a los primeros soldados aliados en su entrada a los campos de

exterminio. En esta serie podemos señalar el comienzo de la Neofiguración de Deira marcada por la monstruosidad de los rostros humanos.

A partir de allí Deira comenzó una búsqueda ontológica al mismo tiempo que se produce un cambio formal importante: las figuras son reemplazadas por manchas y chorreaduras que hacen difícil identificar la relación figura-fondo.

Este cambio se da plenamente en la serie *Desde Adán y Eva* que Deira expuso junto al grupo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1963.

A partir del contacto con los otros integrantes del grupo, Deira fue abandonando la paleta de tonos tierras o “goyescos” por otra de colores primarios, saturados y con fondos claros. También en esos primeros años de la década incorporó, junto a sus colegas, nuevos materiales como pintura sintética y barniz, que le permitieron jugar con chorreaduras a la manera del *dripping* de Jackson Pollock.

El panorama intelectual de comienzos de los sesenta estuvo dominado por tres corrientes de pensamiento que dieron forma a la cosmovisión de la década: el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo.²⁸

No es posible comprender cabalmente la Neofiguración, en sus versiones tanto europea como argentina, sin considerar los postulados del existencialismo. Esta corriente filosófica fue fundada por el filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard quien, hacia mediados del siglo XIX, y en contraposición al idealismo hegeliano, propuso situar el pensamiento desde la perspectiva del hombre real de carne y hueso.

El existencialismo se centró en el sentido del ser como conciencia del mundo y de las cosas que lo rodean. La conciencia y el fenómeno como dos momentos de una totalidad, al que accede sólo el hombre. Martin Heidegger formuló este hecho a través de una sentencia: el hombre es ‘ser en el mundo’²⁹.

Por su parte Jean Paul Sartre —representante del existencialismo francés— se centró en el problema ontológico de la naturaleza humana tratado en su *opus magnum*, titulado *El Ser y la Nada* de 1943.

²⁸ Para el caso de Deira, sin embargo, el marxismo no gravitó de manera notoria en su formación ni se vio reflejado significativamente en sus teorizaciones ni en su obra.

²⁹ Lamanna, Emilio. P, *La Filosofía del siglo XX* (Segunda parte), Buenos Aires, Edición, 1998, p.525.