



ABRIR SEGUNDA PARTE

superaron y mi problema económico (ya que mi participación económica en él era mínima) no se solucionó. Luego intenté enseñar pintura y dibujo. Algunos vieron en ello una nueva incoherencia mía. No lo era. Lo encaraba como el lenguaje de imaginar, como el lenguaje de hacer imágenes visuales, lo que en un mundo pleno de imágenes significantes tenía sentido. Por otra parte siempre amé esa dimensión sensible de la pintura y la necesidad de los hombres de relacionarse intuitivamente con el mundo a través de un lenguaje determinado (para el caso el visual).

Pero la enseñanza del lenguaje visual me llevó a la plena conciencia de las tensiones que por vibración se pueden generar con el juego de la línea, el espacio y el color. Y, sencillamente, así, enseñándome a mí mismo (porque creo que uno no sólo enseña lo que sabe a nivel consciente, sino también lo que sabe a nivel inconsciente), me abrí las puertas de la naturaleza, a la que nunca antes había pintado dado que estaba centrado en el caos del mundo de los hombres. La descubrí en el Tigre, vegetación y río, latencias de mitos. Y por esto esta serie que expongo ahora sobre "la naturaleza y los mitos" y esa otra sobre la conquista de América, donde trato de abordar de nuevo visualmente el quiebre de estructuras culturales. Esta vez como una manifestación de la violación de la naturaleza: la oposición entre una cultura centrada en el hombre y otra centrada en la naturaleza. Y lo trato de hacer rompiendo el plano, desde adentro por vibración del color, fundamentalmente a través de líneas vibratorias.

Pese al tema americano no creo que esté haciendo arte americano. No me lo propongo. Sólo me asumo como un investigador en el terreno de la imagen, como creo que lo es todo pintor. En cuanto al arte americano creo que sólo se dará genuinamente, cuando exista Latinoamérica como pueblo independiente. Será la imagen de una entidad cultural asumida"

Documento N° 15

Noé, Luis Felipe: "Mis aproximaciones al dibujo". Catálogo Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en Argentina. Buenos Aires. 1978. s/p.

"Dibujo: Un lenguaje cuya unidad no es la palabra sino la línea; por lo tanto, un lenguaje de contenidos más sensibles que precisos.

Línea: Sucesión de puntos; trazo; grafía. Desde un punto a un brochazo.

Dibujar: Un pensamiento lineal: una línea lleva a otra línea; un silogismo gráfico. Así como cada uno conoce lo que piensa en la medida que lo está pensando, uno sabe lo que dibuja en la medida que lo está dibujando. No antes, ni aún cuando crea lo contrario. Dibujar es desenrollar una madeja tirando de un hilo, o sea de una línea.

Un dibujo: Un papel convertido en una imagen que comprende toda la superficie del mismo, lo que está dibujando y lo que no está. La línea y el espacio. Las tensiones que se reparten en el plano de la hoja.

Representación en el dibujo: Es una consecuencia del acto de dibujar, aún cuando frecuentemente parezca el objetivo del mismo. Es una "re-presentación" del mundo a través del lenguaje de líneas.

Poética en el dibujo: Lo que trasciende de la representación del mundo a través del lenguaje de la línea. Lo que trasciende de una forma de conocer que puede estar dirigida a la aprehensión sensible de un objeto o a los mecanismos propios del dibujo como pensamiento lineal, pero que siempre se concreta en una imagen. Una imagen que nos comunica más cosas que las que define.

Una imagen: El resultado del juego de los elementos plásticos: las líneas entre sí; las líneas con el espacio y eventualmente las líneas con el color (pudiendo éste estar dentro o fuera de ellas). En un sentido restringido, en cambio, la imagen no es todo el dibujo sino la zona neurálgica del mismo, o sea con lo que nos comunicamos más al mirarlo. Pero siempre, aun en el sentido restringido, la imagen es el "todo", el espíritu del dibujo.

Lenguaje plástico: El juego de vibraciones y tensiones que se produce entre el espacio, la línea y el color -los espacios, las líneas y los colores- y las resultantes del juego de estos elementos; valores, formas y símbolos, etc. El lenguaje del dibujo es un lenguaje plástico principalmente lineal pero lleva implícita la posibilidad de hacer contrapunto con el color. El pensamiento que se concreta a través del lenguaje plástico aun cuando defina contenidos literarios tiene una metodología abstracta emparentada con la música.

Vibración: La consecuencia del juego de dos o más elementos plásticos.

El dibujo y la pintura: Si la línea define al dibujo, el color define a la pintura, pero hay quienes pintan en el idioma de la línea (Van Gogh) o sin color (Picasso cuando hizo el Guernica). El límite es impreciso sobre todo cuando la línea puede ser una mancha o una pincelada (Kline). Pero si pensar en lenguaje de líneas es dibujar, las consecuencias de tal pensamiento es un dibujo aunque tenga la presencia de una pintura. Y un pensamiento lineal jugando con el color es un pensamiento plástico integral. Las categorías dibujo y pintura no llegan a abarcar por sí solas la dimensión del pensamiento que se concreta a través del lenguaje plástico

Documento N° 16

Martín Crosa, Ricardo: "Luis Felipe Noé y las metamorfosis triunfantes".

En: AA.VV. Arte Argentino Contemporáneo. Ed. Ameris S.A. Madrid. 1979. pp. 130-133.

"Este de Luis Felipe Noé -recuperado para la pintura- es un discurso épico que descubre para América una emoción anterior a las cosmogonías, en un proceso de infinita movilidad, de inagotable dinamismo, como en las sagas vertiginosas o las doctrinas de la inacabable transfiguración a que ha dado lugar el pensamiento de la India, para el que "la Naturaleza es en todo instante su propia instantaneidad de éxtasis y destrucciones".

Hablo de épica refiriéndome a la tensión espiritual que se produce cuando los sucesos afectan comunitariamente a los hombres, exaltándolos como coautores de un mismo destino y me pregunto qué acontecer concreto es el que aquí se revela. qué fuerzas pone en marcha, qué elementos convoca en su desenvolverse apasionado. Constato, sin demasiado esfuerzo, que es un acontecimiento aluvional, de arrastre omnicomprendido, en el que nada se pierde. Un cauce de sustancias indiscriminadas. Lo arbóreo, lo meteórico, lo fantástico, lo ornamental. Terrenalidad, animalidad, legendaridad. Lo burlesco o lo chocante. Geología o teogonía. Auroras boreales, río de fuego, lianas; huecos de cristales sedientos, de abrazos vegetales, zoología cósmica. La máscara terrible. El gesto grosero. Carnavales u orgías. Escarabajos-joyas, flores-piedras, monos-pájaros, insectos-amatistas. El ala transparente de una mariposa, moluscos iridiscentes. Todo tiene cabida. Todo es verdadero y válido. No se establecen fronteras entre seres, sino más bien fusión. Y confusión: la zarabanda de los movimientos instintivos, de las operaciones elementales, del desenfreno de la vida indiscriminada, en un proceso muy parecido al caos.

Esto conduce al primer problema que plantea esta pintura: el de su excesiva proximidad al umbral estético, es decir, a aquel punto en que la dificultad física de la percepción hace imposible un encuentro con las estructuras interiores de la obra. Efectivamente, esta dicción difícil, casi diríamos antipática, esta aglomeración confusa en la que no acaban de definirse los motivos, invita más a separarse de ella por el demasiado

esfuerzo que implica su lectura. Pero si uno persevera en la contemplación, si se empeña en dilucidar el alcance de cada rasgo, puede ser arrastrado de pronto al centro mismo de esta creación y percibir su sentido. Descubre que ninguno de los seres aquí presentes se encuentre concluido. Ninguno vale del todo por sí mismo, sino por la posibilidad de dar forma a otra existencia, constituir los atributos de otra aparición, la parte de una nueva entidad, y ésta, a su vez, se abre a una subsiguiente creatura. Como en un Rorschach teogónico, percibimos no sólo los enlaces de las figuras, sino también la razón de ser de ese parentesco, que no consiste en la indefinición de cada forma, sino en su infinita posibilidad de metamorfosis.

La cercanía del umbral estético se presenta entonces como un elemento sígnico, como el connotador de la esencia dinámica que transfiere este mundo al espíritu del que contempla. El nos ubica en una actitud abierta de la mirada, cercana a la costumbre de las imágenes anteriores al sueño. No se espera ya lo fijo, sino lo móvil, lo fluyente: la atención está centrada en el cambio, en un clima de mutaciones. Y por lo mismo que es tan ardua, esta forma sígnica, si actúa, lo hace sobre zonas íntimas del ser, modificándolas profundamente.

Desde esta perspectiva unificadora resulta menos difícil penetrar los elementos más directamente pictóricos, su entramado y los contenidos que generan. En primer lugar, la técnica, entendida como forma de aproximación por donde se accede a una materia que responderá de diferente modo según como se la interpele. La técnica que, en cierto sentido, crea sus propios materiales. Técnica mixta en este caso. Que es como decir: libertad suprema. Libertad para entintar, o empastar, o dibujar. Libertad para el agua, el grafito, el pastel, el aceite. La tela o el papel. Las sombras o el pegado. Técnica mixta, como el capricho totalizador de un demiurgo eufórico.

La composición, por otra parte, responde al mundo de las ebulliciones: a veces llena de espacio, abarrotándolo *-all over-*, desbordándolo. Otras veces desenvuelve largas hebras de barro, o llama, o clorofila, generando una atmósfera en que estallan las caras, el grotesco, la risa. O se espirala alrededor de un vacío lleno sólo de sí, pero henchido y tenso como una burbuja.

La pincelada arrastra su materia sobrecargada, agrumándola, o la adelgaza para que dé lugar a lo que transparece. El dibujo, de línea nerviosa, arracimado en frunces o expandido en ondas, vibra, se acumula, se condensa. Cuando concreta una figura, ésta tiembla, a su vez amplía sus contornos. Y se disuelve en otro signo o en pura atmósfera. El magma se hace línea, la línea se hace punteado, escalofrío, florescencia, esponjamiento pluriforme, deshilachaduras.

El *collage* desempeña en este arte una función de máxima importancia. Es como el signo de la manifestación inesperada de lo imaginario. Gracias a él, de pronto -en espacios que se abren en medio de estas masas y su inestabilidad generadora; entre tumultos de materia trabajada, textura, superpuesta; como abandonando niveles donde fluyen o fermentan- se hacen presentes monstruos recortados que se apoderan del vacío y aglutinan su contorno. Un monstruo, un embrión, una gárgola, una criatura quimérica, uno de aquellos seres "mitad religiosos, mitad mágicos; mitad divinos, mitad demoníacos; mitad sobrehumanos, mitad infrahumanos; mitad abstractos, mitad concretos, que constituyen el genuino material de los mitos".

Diciendo esto nos acercamos a un elemento central en esta obra, al que ya hicimos referencia. Ella se ubica en una edad premítica, en un punto anterior a cualquier formulación, por arcaica que sea. Ningún héroe aparece por su nombre, ninguna deidad fuerza o teoría. Esto, que es una formidable pantogénesis, es, con la misma eficacia, una verdadera arqueogonía: los orígenes del origen. La historia de los más antiguo, de los anterior, de lo inmemorial y primero. De lo indiscriminado, de lo todavía indiscernido, de lo que no tiene cara, ni firma, ni memoria. Pura posibilidad. Puro sentido.

Al reasumir así todo gesto posible, al reabsorber todos los mitos, funda Noé un mito nuevo, cuya estructura, es, precisamente, su posibilidad de contenerlo todo, su plasticidad intrínseca. Ninguna forma sucedió, todavía, ninguna hazaña, ni un solo paradigma, si se ve en relación con esta virtualidad avasallante que se halla apenas en su comienzo y que no puede no cumplir su destino. ¿Qué nombre le daríamos a esta fuerza? ¿Como la llamaríamos? ¿Triunfalidad? ¿La cualidad virgínea de una tierra que no ha sido

tocada, que posee infinitos recursos de reconstitución y que está en marcha, devorando a quienes pretenden haberla usado, transformándolos en abono de su futura florescencia?

Nos hallamos ante la visión de un caos preformal y originante, percibido en este caso como una dimensión histórica. No de la historia en cuanto sucedido. Porque no es un pasado, éste o aquél, lo que importa en esta representación del mundo. Esos conquistadores vencidos, por ejemplo, no son seres históricos. La victoria fue de ellos. Su derrota a manos de las fuerzas elementales es una imagen mítica, ideal, de tinte mesiánico. La salvación final que aquí se presiente va más allá de las crónicas particulares, y como en un apocalipsis de la tierra, tiene tintes escatológicos. Y desemboca en una verdad de contenido ético: entrega una significación macrohistórica, la certeza de una creación continuada en la que todo acontecer debe ser interpretado como elemento de una posibilidad vital siempre presente, siempre activa: un existir demiúrgico que se recrea de continuo. Por eso, en estas obras hay dolores de parto”.

Documento N° 17

Oldenburg, Bengt: "Percepción y naturaleza en Luis Felipe Noé".

Catálogo: Luis E. Noé. Pinturas (París 1978/79). Galería Artemúltiple.

Buenos Aires. 27 de noviembre al 15 de diciembre de 1979. N° 51 s/p.

"Creamos el pasado como una nave deja su estela en el mar. De igual modo, Luis Felipe Noé va diseñando su propia historia como pintor, incluso al crear nuevas afinidades.

En un momento dado, Alberto Greco parecía su pariente espiritual más cercano, pese a los nexos con Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Ernesto Deira con los cuales integraba los cuatro neofigurativos apocalípticos. Ahora los separan distancias de diversa índole.

Todos somos definibles por un contexto que, a su vez, en mayor o menor medida, contribuimos a definir. Noé, seguramente, es uno de los pintores más personales del momento, no sólo en Argentina. Inscribirlo en un esquema de post-expresionismo europeo, por ejemplo, invocando nombres como Dubuffet y Karel Appel, no llevaría a otro resultado que -como en el caso de sus compatriotas- hacer resaltar las diferencias entre uno y otro. Habría que remontar hasta los orígenes del expresionismo para encontrar referencias significativas que ayuden a definir a la obra de Noé.

Nadie, por supuesto, se sitúa fuera de todos los esquemas; tampoco Noé. Ocurre que, en su caso, las coordenadas son menos directas, menos obvias. Para darse cuenta de este hecho basta analizar sus telas recientes, teniendo en cuenta, por supuesto, la totalidad de su obra o -mejor aún- la suma de las aptitudes que Noé asumió frente a la pintura. Conviene no olvidarse de los años en que, aparentemente, interrumpió su producción plástica (1966/1975) pero que fueron fértiles en comentarios como aquellos libros que o bien definían su posición respecto a la pintura, o ayudaban a elucidar su particular apreciación de la dinámica universal.

Su obra actual, como surge de esta muestra, tiene una gran coherencia tanto en lo referente a planteos previos como a los aspectos formales. Para encontrar un denominador común, podemos atenernos a los títulos de las obras. Corresponden a dos ideas principales:

la naturaleza y la percepción, ambos términos usados con un sentido filosófico, como por ejemplo “la naturaleza del odio” o “la percepción histórica”.

Habría que ver hasta qué punto el sujeto enunciado corresponde al sujeto aparente. Allí se encuentra la primera de las claves para acercarse a la obra de Noé. Una temática enunciada en términos tan universales permite, por supuesto, un tratamiento completamente libre donde forzosamente tiene que dominar la alegoría o el simbolismo. También hay que notar que el título de una obra de Noé surge durante o después del proceso de pintar y nunca constituye un programa a priori.

Se crea entonces una relación fluida entre la temática y la obra que contribuye a influencias mutuas y enriquecedoras. En este proceso se sitúa el sutil juego entre intencionalidad y lo impuesto por lo inconsciente que constituye la segunda pauta fundamental para descifrar la pintura de Noé. Extremando los términos, se podría decir que la tensión de ese juego surge por la distinción entre visión y alucinación, dos calificativos que tienen un sentido muy preciso en esta obra.

De hecho, el impulso creador de Noé parece indicar, con más fuerza que en la mayoría de los casos, la proximidad de ese sustrato psíquico donde -a través del inconsciente- nos encontramos con lo manifiesto en el arte infantil, ingenuo, alienado o primitivo. Es una apreciación elogiosa, ya que explica la tremenda vitalidad que emana de estas telas, tanto en la inventiva como en su ejecución.

A Prinzhorn le hubieran fascinado ciertos tics, ciertos rasgos estereotipados como estos fondos creados por una profusión de colores dispuestos en bandas zigzagueantes cual aurora boreal; pareciera que Noé logró domar lo que en el hospital Borda constituiría un síntoma afligente. La alucinación domesticada no es la única, ni la menor de las hazañas de Noé.

A la fragmentación aparentemente anárquica de los colores corresponde una disposición igualmente caótica de las formas, todavía más acentuada a raíz de la constante transformación del dibujo en color o viceversa. En la mayoría de las telas, ese juego caleidoscópico se desarrolla en un solo plano de perspectiva, aunque puede haber

yuxtaposición de distintos espacios; en otras telas -como "la percepción Occidental"- Noé explota sistemáticamente los contrastes entre varias perspectivas.

En este último cuadro se encuentra, si no al Occidente, por lo menos un número de referencias a la pintura europea: una naturaleza muerta pintada a la manera de Cézanne, una silla que pidió prestada a Van Gogh y unos resonantes acordes de color que constituyen una directa reminiscencia de Franz Marc. No es ninguna coincidencia. Es en Van Gogh, , el grupo "Jinete Azul" y eventualmente Chagall -o sea, los precursores del expresionismo- que habría que buscar algunos de los antecedentes de la pintura actual de Luis Felipe Noé.

Pero más allá de las referencias formales e históricas importa su conexión con las fuerzas latentes detrás de cualquier pintura o acto creador en general. Su vitalidad lo exime de limitarse a proposiciones como "la percepción histórica" y lo lleva a encontrar, lejos de preocupaciones y enunciados programáticos, una inventiva y un vigor poco comunes en la pintura contemporánea".

Documento N° 18

Noé, Luis Felipe: "La nostalgia de historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina"

Ponencia de Noé en el Foro de Arte Latinoamericano.

México. 1981. Artículo inédito. (fragmento)

"El artista (...) un hombre en diálogo con lo circundante a través de un lenguaje, con el objetivo de asir lo no evidente, de percibir lo no obvio. (...)

Un pasado con fuerte tradición brinda al artista referencias concretas en el ejercicio de ese diálogo. (...)

La carencia de un pasado cultural se proyecta en un desconcierto presente y futuro. Y es en este caso (...) hacer imagen se convierte en una acuciante necesidad. (...) Y así la pintura (...) está preocupada en hacer historia, en inventarla. (...)

Las artes plásticas constituyen una manera (...), de ir haciéndose imagen de sí mismo para el hombre latinoamericano (...) Edmundo O'Gorman llama "la manera de ser latinoamericano": "ser como los otros para ser sí mismo".

(...) El hombre latinoamericano tiene una necesidad histórica de historia, de existencia (...), de imagen de la misma. (...) Si es artista se encuentra en la extraña situación de un primitivo frente a un mundo que lo excede, pero, en este caso, el "exceso de objeto" no es natural sino cultural: como si fuese un imaginero de fetiches en medio de una cultura que se derrumba y otra que aún no se ha enunciado como tal y que, teóricamente, es la suya, la que está haciéndose: sintiéndose entonces como un espejo que tiene enfrente el fantasma de un muerto y la latencia futura de un nonato, Y por ello es un sediento de historia, un ansioso de sí mismo, un nostálgico (...).

Esta nostalgia de historia se ejerce sobre dos planos: la carencia de pasado propio (no ser hijo de una tradición) y la carencia de pertenencia a un pasado ajeno, (...).

Las referencias a un pasado precolombino, como si fuese la auténtica fuente del ser latinoamericano, ha sido en los últimos cuarenta años (...) una permanente tentación de muchos artistas (...). En este tintero ha mojado el más grande pintor latinoamericano vivo,

el chileno Roberto Malta. (...) Lo barroco, es un pasado en tanto molde español, pero es también el reflejo de una tendencia al exceso natural en el hombre latinoamericano. (...) el barroquismo latinoamericano se debe a una incapacidad de hacer síntesis del hombre latinoamericano frente al exceso de objeto natural y cultural (...). Pero este barroquismo (...), esencial y propio del latinoamericano (...), ha sido asumido de manera más consciente en la literatura que en las artes plásticas (...) La tercera fuente, (...) la que se formula después de la independencia, es la única realmente propia de la historia del hombre latinoamericano, (...) La época de las luchas por la independencia pesa nostálgicamente no ya como referencia cultural, sino como referencia a un pasado en el que ese hombre latinoamericano estaba en gestión. (...) ...paradójicamente esa existencia latinoamericana (...) comienza a formularse y a sorprender a Occidente a través de su literatura. Se habla de la imaginación frondosa de los latinoamericanos, a lo que muchos contestan que es así la realidad cotidiana de nuestros continentes. Entonces vienen también las preguntas de por qué este florecimiento no sucede de manera pareja en las artes plásticas. (...) la literatura registra el proceso, y las artes plásticas formulan la imagen de una cultura una vez que el proceso de afirmación se ha impuesto.

Pero, creo hoy más simplemente que comienza a hacerse evidente (...) una percepción latinoamericana que, entre otras cosas, se manifiesta por su forma de sentir los elementos plásticos: un espacio atiborrado, un colorido vibrante, una definición lineal y una preocupación por la imagen lineal y una preocupación por la imagen. Creo que cuando el arte latinoamericano deje de preocuparse de sí mismo y de los otros descubrirá su riqueza en el ejercicio de su percepción. (...)

“Si la historia de la pintura de Occidente ha consistido en vestirse y en desvestirse concluyendo ahora un strip-tease” ¿puede achacarse este mismo vaciamiento de imagen a las sociedades que no han determinado la evolución de la cultura occidental?” Y continuó con este comentario: “En un mundo de información generalizada, la crisis de la imagen del mundo que tienen los países de Occidente puede reflejarse en otros países que no han formulado aún su imagen, pero en todo caso, estos deben sentir que lo que se lanzaran a su propia dinámica creativa, no otra cosa... meros mitos. (...) ¿Es que un latinoamericano

puede decir que la historia del arte de Occidente ha tocado a su fin) Sí, tal vez, pero en ese caso no se define como occidental.

Lentamente, pero en forma segura, la estética de la nostalgia se transformará en una estética de la esperanza...”

Documento N° 19

Noé, Luis Felipe: "El strip-tease de la pintura y la Diosa desnuda".
Conferencia pronunciada en la New York University, en un seminario sobre el Neoexpresionismo. New York. Octubre 1983 (fragmento).

"... El problema del arte consiste en aprehender aquello que no se domina (...), para ir más allá del objeto (...) En ello consiste su magia, (...).

A fines de los años 60 (...) llevar el método artístico (...) más allá del campo de los lenguajes artísticos habituales, lo convirtió, (...) en puro concepto, en idealismo racional. (...), fue la invasión del pensamiento del ingeniero en el campo del arte. (...) esta actitud conceptual tiene el rostro desnudo del pensamiento salvaje y consiste en un retorno desnudo del pensamiento salvaje y consiste en un retorno a su materia concreta: los lenguajes artísticos. (...) la pintura se fue vistiendo de una experiencia cultural hasta el punto límite de creerse una ciencia (...), la Diosa Pintura, adorada en el templo de la Academia por el gran sacerdote Ingres comienza a desvestirse, (...) Las primeras vestimentas que arroja a un costado son precisamente las reglas académicas (...) el artista del strip-tease llama la atención sobre la prenda que se va a quitar como si ella fuese lo importante. Luego la quita y la arroja a un costado. En su strip-tease la pintura ha ido destacando a través de los distintos movimientos como importante lo que luego se dejaría de costado. (...), la Diosa, sin materia concreta en sus manos, quedó desnuda. (...) Para quedarse totalmente desnudo, hay que quedarse estático. Y esto pasa a fines de la década del 60. ¿Qué respuesta tuvo el público frente al fin de este espectáculo o al menos frente a su aparente fin?. (...) Algunos respondieron: "Si la pintura está desnuda y estática quiere decir que está muerta". Proponen entonces un arte fuera de la pintura, conceptual. (...)

Otros artistas (...) propusieron llevar su experiencia a la vida cotidiana. (...). Otra respuesta "volvamos a vestirla" (...).

Varias respuestas simultáneas: "Lo que hace a la Diosa ser Diosa es la vestimenta. Si está desnuda no es más Diosa, es simplemente lo que es, pintura en este caso. (...)"

Otro tipo de respuesta, (...) "La tintura de las vestimentas que la Diosa se ha quitado han teñido su desnudo. (...)"

Otros tipos de respuestas, y, a veces, estas sí, enfrentadas, (...) "La pintura está desnuda, las vestimentas está en el piso. Recojámoslas y vistámosla de vuelta, pero sin que ello implique que el orden anterior de las prendas, es el que se debe seguir". (...)

Y hay, también, los que la creen muerta y gritan ¡Viva la Muerte! El juego está abierto. Hay que entender de vuelta lo que es la pintura. (...)

No hay que olvidar que las vanguardias nunca negaron que a quien estaban desnudando era a una Diosa. Y cada artista de vanguardia se convirtió en un sacerdote aggiornato del culto de ella.

No hay que olvidarse que salvo Duchamb, hasta los principales artistas de las vanguardias creyeron que el strip-tease de la pintura era un cambio de ropa: (...)

Roy Mc Mullen "(...) la pintura ha llegado a ser post-histórica".

"(...) un día no había más pintura sino hombres que pinten", añorado por lo personajes tan diferentes como Marx y Miró. (...) donde la pintura no sea endiosada (...)

Es en este aspecto post-histórico que corresponde muy bien al término de Bonito Oliva con el que bautiza esta nueva actitud como "transvanguardia", dado que el último ciclo de la historia de la pintura ha sido el de las vanguardias. (...)

El expresionismo en sí mismo, estaba encarcelado en la figuración, así como el expresionismo abstracto en la abstracción. La propuesta actual (y en esto y sólo en esto considero que el nombre de "new expression" le corresponde) es la de asociar la vida del hombre (dinámica abstracta) con su imagen (principio figurativo). No es una propuesta tampoco muy nueva, pero es culturalmente nueva, porque ahora es aceptada. (...)

Asumamos el caos que es el orden que aún desconocemos, lo que nos supera y aún no asumimos y por eso lo llamamos caos". (...).

Documento N° 20

Noé, Luis Felipe: "Noé, pintura desnuda". Texto para catálogo. Galería Bellechasse. París. Abril-Mayo 1984. En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba. Buenos Aires 1988. pp. 114-122.

LA PINTURA ES...

"-La pintura es... pensamiento sensorial que se concreta en imágenes-.

Luego de escribir esta tontería solemne, que quiere decir mucho y no dice nada, sentí la razón por la cual pinto. ¡Las palabras! Aunque muchas veces he escrito y ahora lo estoy haciendo de nuevo. ¡Definir! Por hacer síntesis queda todo sin decir. Pero a veces uno siente la necesidad de fijar el límite de una vaguedad como una manera de autodefinirse. Hace algunos años había logrado algunas definiciones que entonces me gustaban. Por ejemplo ésta: "Dibujo: Un lenguaje cuya unidad no es la palabra sino la línea; por lo tanto, un lenguaje de contenidos más sensible que precisos". Pero naturalmente, esta definición tenía que estar acompañada de varias otras. Citaré solamente dos: "Línea: sucesión de puntos, trazo, grafía. Desde un punto a un brochazo". "Dibujar: un pensamiento lineal, una línea lleva a otra línea; un silogismo gráfico. Dibujar es desenrollar una madeja tirando de un hilo, o sea una línea".

Es así que elegí la palabra "pensamiento" para definir el acto de dibujar y la palabra "lenguaje" para el dibujo. Una elección como cualquier otra. De todas maneras, el pensamiento y el lenguaje constituyen una unidad indisoluble. No hay forma de conocer un pensamiento -ni aún ese secreto que nos lo confesamos sólo a nosotros mismos- sino a través de un lenguaje. Todo prepensamiento (eso que llamamos sentimiento concretado en un lenguaje. Pero esto no quiere decir que el pensamiento sea el racional y el lenguaje el de las palabras. (Cuando pienso sobre el mundo -esa abstracción con elementos concretos- pinto; cuando pienso sobre la pintura, escribo. Son dos maneras de pensar en la pintura).

Así como uno sabe lo que está pensando en la medida que lo está pensando, uno sabe lo que está pintando (o dibujando) en la medida que lo va haciendo, no antes. (Los mil bocetos, si los hay, forman parte del acto de pintar. Pero yo prefiero pintar aún siquiera sin dibujo previo sobre la tela, prefiero evitar etapas intermedias en mi pensamiento con el color aún cuando represente y dibuje).

Vuelvo a mi definición de la pintura. Si esta vez había preferido comenzar con la palabra "pensamiento", se debe a que, varias veces, me han observado que la pintura no cumple con la condición esencial del lenguaje: un código predeterminado común entre el emisor y el receptor. Podría contestarles que las academias (figurativa o abstracta) sí lo tienen, pero poco importa porque yo no creo en ellas; podría contestarles que hasta los idiomas cambian de códigos con el tiempo; podría contestarles con la afirmación de Julia Kristeva: "el código pictórico está en relación estrecha con el lenguaje que lo constituye..." como en la música. La cita continúa: y la representación pictórica se refiere entonces a la trama de la lengua que surge de simulacro representado por el código pictórico, pero lo disuelve al sobrepasarlo". Naturalmente, ella con esta aclaración, trata de salvar el escollo que aparentemente se ofrece al hablar de la pintura por emparentarse esta por un lado con la literatura -porque puede nombrar las cosas al representarlas- y por el otro con la música, dado que sus términos básicos, -línea, espacio y color- son abstractos, o sea, más connotativos que denotativos ya que ellos, de por sí, sólo aluden a sí mismos: "estos contenidos no surgen de precisiones, sino de relaciones de tensiones y vibraciones". Pero también Julia Kristeva, con esta aclaración, trata de salvar otro escollo: la posible identificación del código clásico de las viejas academias (centrado en la representación), con el código de la pintura.

Lo que sucede es que la pintura en sí misma no tiene códigos, pero el lenguaje hablado en sí mismo tampoco. Son los idiomas que sí lo tienen. Y las distintas épocas o tendencias de la pintura equivalen a idiomas, y, por lo tanto, cargado de lugares comunes donde uno dice lo que otro espera que diga. Y así como existió un código académico, Lothe pretendió establecer una nueva codificación para la representación y Kandinsky,

Malevich, Mondrian y Klee ensayaron descifrar el propio de la pintura más allá del hecho de la representación (lo que usualmente se denomina "abstracción").

Pero, además, a aquellos que sostienen que la pintura no es un lenguaje prefiero señalarles simplemente, que los lenguajes artísticos se diferencian de otros tipos de lenguajes (y por eso son artísticos), por el hecho que los códigos de entendimiento no están prefijados sino que se establecen durante la propia comunicación, no antes. Evidentemente existen (¡y como!) los pintores que obedecen a códigos preestablecidos, pero cuando hablo de la pintura, hablo de aquella que se zambulle en la aventura artística de la reinversión y reinvención de códigos. Lo esencial de los lenguajes artísticos es el de pretender romper las fronteras idiomáticas privilegiando una de las dos comunicaciones simultáneas que mantiene. La comunicación del emisor (en este caso, el pintor en tanto artista) con el mundo en términos absolutos, pasa a primer plano con respecto a la que él mantiene implícitamente con los espectadores. Naturalmente se establecen dos tiempos, dos velocidades diferentes, y por lo tanto muchos malos entendidos.

Pero las exageraciones que engendró la moda (toda moda enfatiza una parcial verdad hasta transformarla en una falsedad) en torno al "lenguaje" y su paradójico oscurantismo me hace entender que ahora esta palabra produzca rechazo. Sin embargo, creo que nunca como hoy la pintura en tanto creación -o sea de acuerdo a la conciencia de los que la hacen- se asume como un lenguaje; o sea, simplemente como una proposición a través de líneas, espacios y colores sin establecer previamente cómo y para qué se relacionan estos elementos entre ellos. Justamente, la marcha del discurso plástico tiene tantas posibilidades como personas lo practiquen. Lo que también es una forma de admitir la democratización de la pintura, ya que deja de tener sentido la existencia de una élite poseedora de sus secretos.

Pero, ante todo la nueva sensibilidad se abre a una globalización del lenguaje de la pintura. Más allá de todas las codificaciones particulares (o sea idiomáticas) propias de cada tendencia, se trata de asumir toda la pintura como un solo lenguaje. La nueva sensibilidad en la pintura nos manifiesta esta voluntad de sobrepasar las "vanguardias" que elevan particularidades del lenguaje plástico a la categoría de absolutos (como si un idioma

se compusiese nada más que de verbos y otro solamente de adjetivos) para llegar a jugar con godo el lenguaje posible de la pintura. Y en esta necesidad siempre he creído. La pintura de los generalistas se revela contra la de los especialistas.

Esta voluntad de pluricodificación -una especie de "esperanto pictórico" -se manifiesta ante todo contra los códigos particulares de la pintura. En este sentido, este antivanguardismo (porque va contra las limitaciones de las "vanguardias") al querer romper límites es realmente de vanguardia. Es la reivindicación de la necesidad de expresar a través de la pintura una relación con el mundo -lleno de signos diferente y hasta aparentemente antagónicos- más allá de toda normatividad, de todo "como hay que pintar", más allá de todo prejuicio vanguardista o anti vanguardista, más allá de toda academia representativa o abstracta. Este dar la espalda a las codificaciones nos habla -nueva paradoja- de la necesidad de asumir a la pintura no más que como un lenguaje, o sea como manera única de concretar un pensamiento sensorial. Esta voluntad de expresarse globalmente sobre un mundo polivalente (como una forma de asumir su aparente caos) hace a muchos creer que se trata de un nuevo expresionismo. Y los jóvenes, que muchas veces se dejan confundir por sus mayores -aquellos que estaban en otras actitudes y utilizan otros lenguajes- suelen también creerlo y pueden creer además, en consecuencia, que se trata de pintar deliberadamente mal y de ensuciar los colores, como algunos otros creen que superar los prejuicios vanguardistas significa tener nostalgias neo-clásicas y hablan de post-modernismo. Por el contrario, lo que quedará en claro una vez que pase la moda del nuevo expresionismo es que lo que se trata es de utilizar sin prejuicios toda la experiencia de la pintura -aún el no pictórico arte conceptual- pensando a través de los elementos abstractos de la pintura, sobre un mundo de por sí representativo.

Pero esta superación de la antinomia figuración/abstracción no es por cierto una pretendida síntesis que esquematiza figuraciones en un "léxico" constructivo-abstracto como nos tenía acostumbrados el modernismo post-cubista; sino, simplemente, dejarse llevar por un pensamiento (constituido por líneas y colores que se concreta sobre un espacio dado) en relación dialéctica con el mundo circundante.

Es evidente que en mi cabalgata por la definición de la pintura aún cuando he hablado de "expresión", he dejado esta palabra de costado, sin embargo ella podría reemplazar a la de "pensamiento" y aún a la de "lenguaje". Pero prefiero éstas a la palabra "expresión" porque esta última pareciera indicar que todo sale del individuo y no de la interrelación con lo circundante (en el caso de la pintura, el primer circundante es ante todo la propia pintura que se está haciendo y el segundo -para los bichos culturales que somos- la historia de la pintura). Más que "expresar", se trata de "aprehender" y "proponer".

Entender la pintura como lenguaje es algo que es posible como consecuencia del proceso histórico de estos dos últimos siglos. La Diosa Pintura (esa que el gran sacerdote Ingres adoraba en el templo de la Academia) comienza a ser privada de sus ropas a partir del romanticismo. Y ese proceso es comparable al del *strip-tease* señala con énfasis la prenda que se va a quitar, pero luego la arroja al suelo. De la misma manera, la Diosa Pintura fue haciendo su *strip-tease* hasta quedar desnuda, señalando como importante aquello que luego dejaría de costado. Por ejemplo, el expresionismo tal como se había dado a principios de siglo parecía una exaltación del "yo". Por el contrario era un hartazgo del "yo". Ello se vio de manera clara cuando de la raíz expresionista, y particularmente de Van Gogh, nace Mondrian y la búsqueda de pureza (sintetizando el lenguaje plástico a sus elementos básicos). Otro ejemplo: el *action-painting* apareció en un primer momento como la exaltación de la acción, fuera del acto de pintar (el *Happening*), su segunda consecuencia la exaltación del objeto (ya sea relacionado con la acción de pintar -Rauschenberg, Jasper Johns- o con el objeto cotidiano -*Pop Art*- o con el puro objeto en relación con el espacio -*Minimal Art*-). ¿Qué consecuencia tuvo esta exaltación? El arte puramente conceptual fuera del objeto. La diosa se había quedado finalmente desnuda. Pero, para este arte conceptual (continuando la tradicional confusión -la misma que tenían los académicos- de identificar la pintura con su vestimenta) la diosa, al estar desnuda, estaba muerta. No faltaron quienes aprovechando la experiencia de un nuevo lenguaje -la fotografía- quisieron paradójicamente revivir la pintura vistiéndola de vuelta (el Hiperrealismo). Y hay dentro de la nueva sensibilidad, de la que ya hablé,

quienes quieren vestirla de vuelta con las mismas prendas históricas arrojadas al suelo, pero en un orden diferente al previsto.

Creo, en cambio, que lo que se plantea ahora es la necesidad de asumir la pintura de ropajes, como un lenguaje abierto. Pensar la pintura más allá de la representación sin que por ello quede excluida la posibilidad de representar y, sobre todo, la posibilidad de referirse a cosas concretas de este mundo. La experiencia musical vibratoria y contrapuntística asumida por la abstracción sirve para este juego de la pintura en su voluntad de acercarse al juego caótico de la vida. MI juego preferido.

Vuelvo a la aventura de la definición de la pintura. Si dijera, por ejemplo, "la pintura es un pensamiento sensorial (lo cual quiere decir que se refiere a eso abstracto que es la vida) que se concreta en un lenguaje de imágenes", me equivocaría. Sería válida esta definición incluso para la fotografía y, sin embargo, el camino de la pintura es inverso al de ella. La pintura parte de elementos plásticos. Además no siempre en la pintura prima el pensamiento sensorial, aún cuando sea lo que yo creo que debe primar. El de Magritte no es sensorial. ¿Es que lo esencial de la pintura es la imagen? Desde ya, que la imagen no puede ser solamente el núcleo caótico anecdótico sino la interrelación entre línea, color y espacio, o sea el total de la pintura. Muchas veces me he preguntado sobre cuál es la unidad constitutiva de la pintura, así como la palabra lo es en el lenguaje hablado y el sonido de la música. Yo siento que ese elemento básico de la pintura es el color, como la línea es en el dibujo y la luz en la fotografía. Pero diría que a veces el color es su propia ausencia (pero no en mi pintura ya que me gusta su esplendor).

Dejemos de lado la definición de la pintura. No hay por qué precisarla. Definirla es una forma de limitarla. Me pongo a pintar. Me convengo de que la mejor manera de definir a la pintura es pintando porque es un lenguaje intraducible e irreductible a palabras ("Estoy tentado a escribir" y "por ello inopinable", pero ya di muchas opiniones).

¿Sería esta una posible definición? ¿Y si digo simplemente que la pintura es un lenguaje? Cualquier otra precisión sería reducirlo a un mero idioma. Al lenguaje de las palabras, en cambio, nunca podemos conocerlo sino en tanto idioma. ¿Y si, por el método

del absurdo concluyese que en la medida en que uno lo desee la pintura es un modo de evitar las palabras?”

Documento N° 21

Noé, Luis Felipe: "El acto de pintar". Texto para el catálogo. Galería Vermeer. Buenos Aires. Octubre-Noviembre 1984. s/p.

"I.- ¿Qué es pintar? Esta pregunta está implícita cuando hablamos de la pintura tanto propia como ajena. ¿Qué es el acto de pintar? ¿Qué está haciendo uno cuando está pintando además de hacer un objeto que se llama cuadro y que se colgará eventualmente en una pared? ¿Es que existe ese además? Sí, por cierto que sí... Pero, ¿siempre? ¿Y qué es? ¿Es que se puede definir eso que es en palabras o es la pintura su propia definición? De todas maneras el único elemento concreto que tenemos para responder a estas preguntas es la experiencia de la pintura: su historia por una parte; la vivencia individual de su quehacer, por otra. Pero la voluntad (que es lo que lleva a pintar lo que pintó al que lo pintó) detrás de una pintura se nos presenta inasible. Sólo es conjeturable. ¿Qué sorpresa es la que queda allí grabada en el cuadro, la del pintor frente al mundo o la del pintor frente a su propio acto de pintar, ya que es consciente de lo que va haciendo en la medida que va pintando?

Eso concreto que se llama una pintura es, antes de transformarse en imagen, sólo colores, líneas y espacios que se interrelacionan. La pintura es, por ello, en sí misma, abstracta dado que sus elementos integrantes lo son. Aquello que es figurativo es el mundo que nos rodea y nosotros mismos. El pintor nutrido de abstracciones va concretando imágenes como una forma de asir lo que lo rodea o como una forma de dar presencia a lo que no lo tiene, pero es presentado. Pero "lo" en pintura, es totalizador y al mismo tiempo abarca mil detalles y precisiones que son apenas átomos de la imagen que se nos presenta a los ojos.

La pintura, aun la más figurativa, es abstracta: siempre nos refiere a ella misma aun cuando nos esté hablando de lo que nos rodea. Pero, paradójicamente, por ello mismo, la pintura -o mejor dicho el pintor a través de la pintura, pero en definitiva, la pintura- presta su alma a los objetos que representa y parece de este modo revelar el alma de sus objetos. En realidad, sólo está prestando imágenes que son únicamente hijas de la relación

de los elementos que integran ese lenguaje particular. La pintura da vida a lo que nombra (*representar es nombrar*) y nombra a lo que da vida (*aunque no sea una representación*). El lenguaje de la palabra, en cambio, no llega a dar vida con sólo nombrar. Necesita de muchas palabras.

Pintar -y lleva tiempo- es ante todo crear la magia del instante que recogerá la mirada del espectador, aunque el pintor no piense en éste, pero sí en ese instante del encuentro. El es su propio espectador. Mejor dicho, su propio sorprendido (por lo general se sorprende él mucho más de su propia obra que los demás). No sabe lo que quiere -aun cuando esté nutrido de propuestas- hasta el momento que llega a saber lo que quiso. Y muchas veces se desilusiona. Otras veces entrevé entonces una posibilidad que la desarrollará en otra obra. La pintura es un silogismo intuitivo infinito.

II.- Me sorprendí cuando leí estas reflexiones de Hegel: "La superficie sobre la cual la pintura hace aparecer los objetos ofrece por ella misma la posibilidad de crear ambientaciones, relaciones y combinaciones de todo tipo y el color exige que a la particularización de la apariencia corresponda una particularización del interior". Ese imponderable de la pintura (manifestado por la relación entre el espacio y el color y entre los diferentes espacios y los diferentes colores entre sí) que llama Hegel "principio de interioridad" y que lo define diciendo que el principal contenido de la pintura es la subjetividad en sí misma, lo lleva a esta conclusión: "Por esta orientación hacia el alma -que se manifiesta por una difusa tonalidad alrededor de los objetos exteriores que crea una atmósfera especial- la pintura se distingue esencialmente de la arquitectura y de la escultura y se aproxima a la música, constituyendo así una etapa intermedia entre las artes plásticas y las artes sonoras". Los lingüistas dirían después que la pintura -más allá de la representación- puede llegar como la música a referirse a sus propios términos. En el caso de la pintura, línea, espacio y color.

Un siglo después Kandinsky tratando de entender el principio de "necesidad interior" de la pintura y la interioridad de cada color -consciente de que cada arte gracias a su propia particularidad llega a ser capaz de expresar aquello que solamente él está

calificado para decirlo señala que si bien la música es por excelencia el arte que expresa la vida espiritual del artista, la pintura ofrece al espectador una ventaja que la música no posee: el efecto masivo e instantáneo del contenido de una obra. Y así Kandinsky obsesionado por encontrar más allá de la representación, pero a través de la pintura, la imagen de lo espiritual, se despoja de todo naturalismo. Pero así, por método del absurdo, llega a demostrar que la pintura, aún la más abstracta, es figurativa. Como el único modelo de pintura anterior a él es el figurativo, ser abstracto para Kandinsky es dar imagen figurativa. Como el único modelo de pintura anterior a él es el figurativo, ser abstracto para Kandinsky es dar imagen figurativa (aun cuando no representativa) aquello que aún no lo tiene. Y por ello habla de la forma como un elemento esencial de la pintura, cuando ésta es en realidad la resultante de la relación entre la línea, el espacio y el color. Y así, luego se llegó a hablar de arte concreto para referirse al lenguaje abstracto puro. Setenta años después, los pintores sabiendo ya que la pintura figurativa es abstracta y la abstracta, figurativa, siguen la búsqueda de plasmar esa necesidad interior.

III.- ¿Qué es pintar? Es una manera de ir sabiendo aquello que uno piensa que de otra manera no lo puede saber, dado que pensamiento y lenguaje están intrínsecamente unidos. Al revés del pensamiento construido con palabras -que parte, por lo tanto, de conceptos concretos para llegar a abstracciones- la pintura parte de abstracciones para llegar a concreciones.

¿Qué es pintar hoy día? Es ir pensando a través de la pintura sin tener prejuicios sobre lo que ella debe decir y lo que debe ser (tanto sean esos prejuicios figurativos o abstractos) y por encima de todos los códigos particulares y con la experiencia de todos ellos. El único objetivo del acto de pintar es la manifestación del "principio de interioridad"

TERCERA PARTE: DOCUMENTOS GRAFICOS



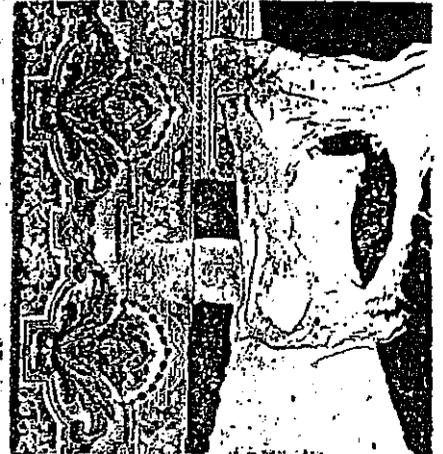
Fig. B.1. Alberto Greco, Sin título, 1960 - Técnica mixta sobre tela 120 x 70 cm.



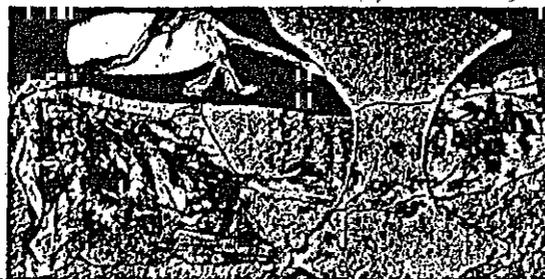
regua, collage, 1957, 116 x 89 cms.,
plec. del artista, Bs. As.



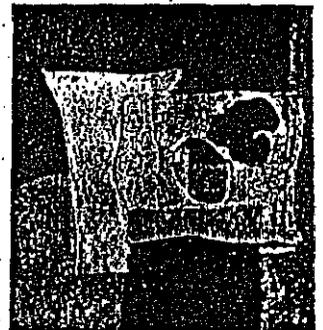
A Silvia, Navidad del 57, collage, 1957, 92 x 46 cms.,
colec. del artista, Bs. As.



Contraste, collage, 1957, 92 x 92 cms.,
colec. del artista, Bs. As.



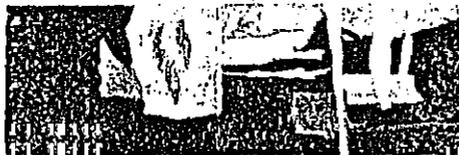
Pequeñas Reglas de Conducta, collage, 1958, 30 x 55 cms.,
colec. del artista, Bs. As.



Composición con Trapo Rejilla, colla
1958, 92 x 92 cms., colec. del artista. I



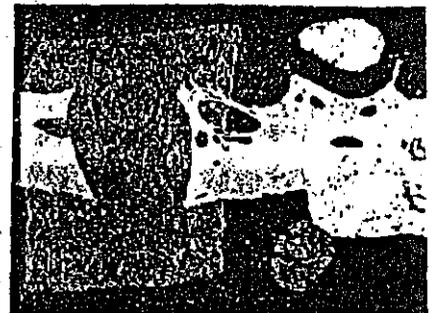
Muro de Nalpes, Rejilla, collage,
1956, 92 x 46 cms., colec. del artista,
s. As.



S/Titulo, collage s/hardboard, 1957, 23,5 x 69 cms.,
colec. del artista, Bs. As.



Pequeñas Reglas de Conducta, Segunda Versión, collage, 1958,
27 x 87 cms., colec. del artista, Bs. As.



Fantasmillas, collage, 1957, 44 x 59 cms,
colec. del artista, Bs. As.

Fig. B.2. Kenneth Kemble. Obras diversas.



Recuerdos de Chile, óleo s/hardboard, 1959, 120 x 50 cms., colec. del artista, Bs. As.



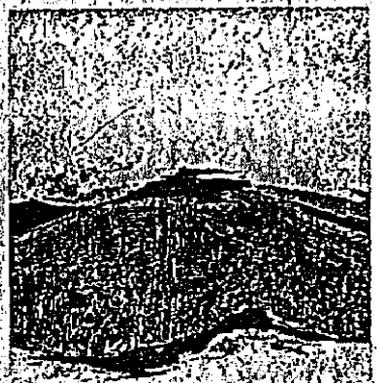
Marmoleo, óleo s/cartón, 1959, 90 x 70 cms., colec. del artista, Bs. As.



Diverso en Grises, óleo s/hardboard, 1959, 120 x 50 cms., colec. del artista, Bs. As.



Otro Diverso en Grises, óleo s/hardboard, 1960, 120 x 120 cms., colec. del artista, Bs. As.



Radiografía de un Gusano, óleo s/hardboard, 1961, 150 x 120 cms., colec. del artista, Bs. As.



Cana y Violeta, óleo s/hardboard, 1959, 70 x 50 cms., colec. Germaine Derbecq, Bs. As.



Trozo de Algo, óleo s/hardboard, 1959, 90 x 50 cms., colec. del artista, Bs. As.



Grises Blancos y Salmón, óleo s/hardboard, 1960, 120 x 50 cms., colec. del artista, Bs. As.



Retrato de un Artista Carcomido por la Ambición, óleo s/hardboard, 1961, 120 x 120 cms., colec. del artista, Bs. As.

Fig. B.3. Kenneth Kemble. Obras diversas.



Fig. B.4. Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Silvia Torres, Jorge Roiger y Luis Alberto Wells en la Exposición de Arte Destructivo, Galería Lirolay, 1961, Buenos Aires.



Fig. B.5. Taller de Noé, con sus compañeros Macció y Greco, Periódico "La Nación", 3 de diciembre 1961, Buenos Aires.



Fig. B.6. LUIS FELIPE NOÉ, La anarquía del año XX, 1961, Técnica mixta sobre tela, 115 x 230 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As.

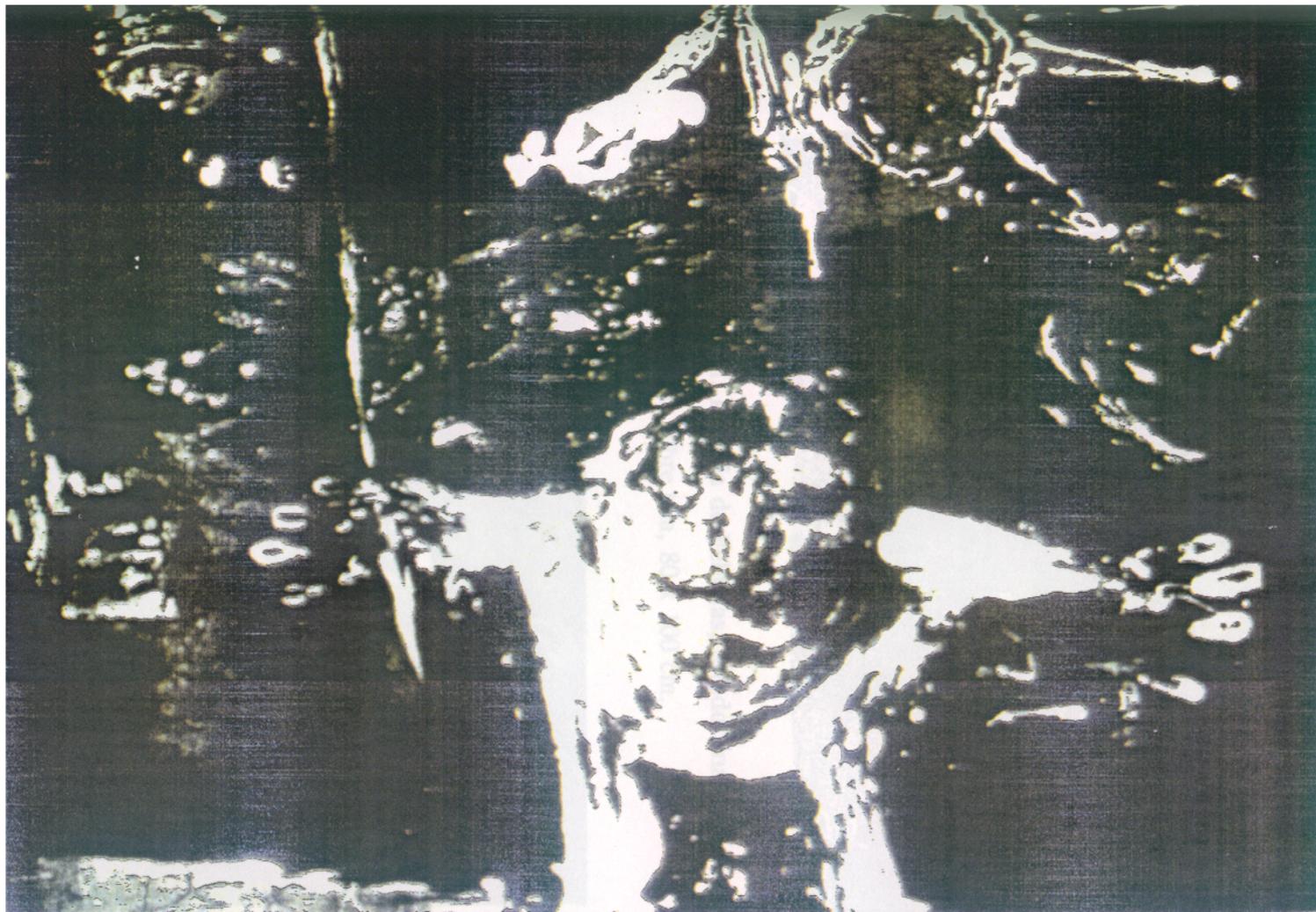


Fig. B.7. LUIS FELIPE NOÉ, Prólogo Federal, 1961, técnica mixta tela, 80x100 cm.



Fig. C.1. ANTONIO SEGÚI, *Familia de Felicitas, estado final*, 1962, Oleo y collage sobre tela, 80 x 100 cm.

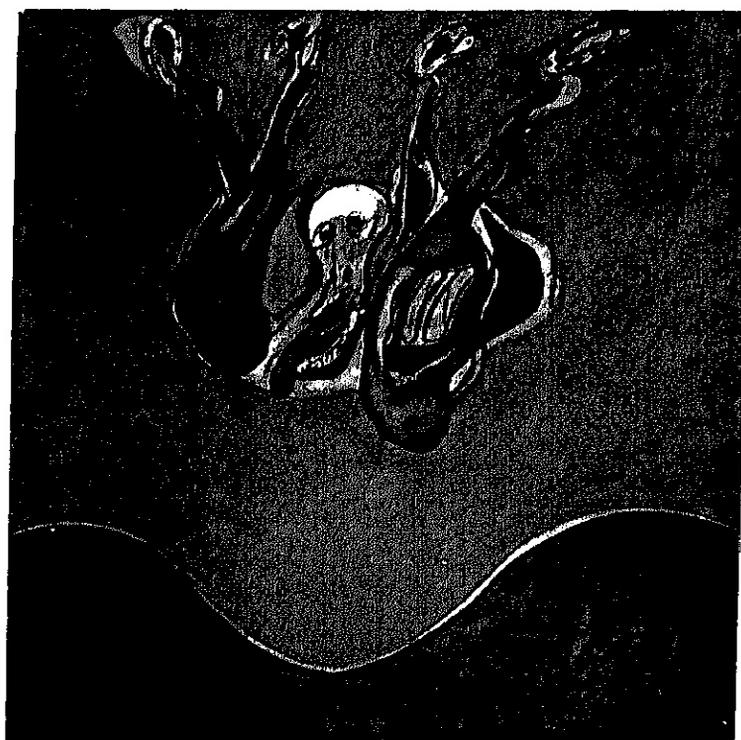


Fig. C.2. JORGE DEMIRJIAN, *Requiem para una burra*, 1967, Oleo.

1

25



Fig. D.1. ANTONIO BERNI, **Juanito Ciruja**, 1978, collage, 1,55 x 1,00.



Fig. D.2. LUIS FELIPE NOÉ, *La Última Cena*, 1962, Técnica mixta sobre tela, 112 x 193 cm. Colección N. y G. Di Tella, Buenos Aires



Fig. D.3. ERNESTO DEIRA, Gregario, 1962, Catálogo Galería Bonino, Buenos Aires.

=

== 279 ==



Fig. D.5. JORGE DE LA VEGA, *El juego peligroso*, 1962, 195x130cm. Colección Marta y Ramón de la Vega, Galería Bonino, Bs. As.

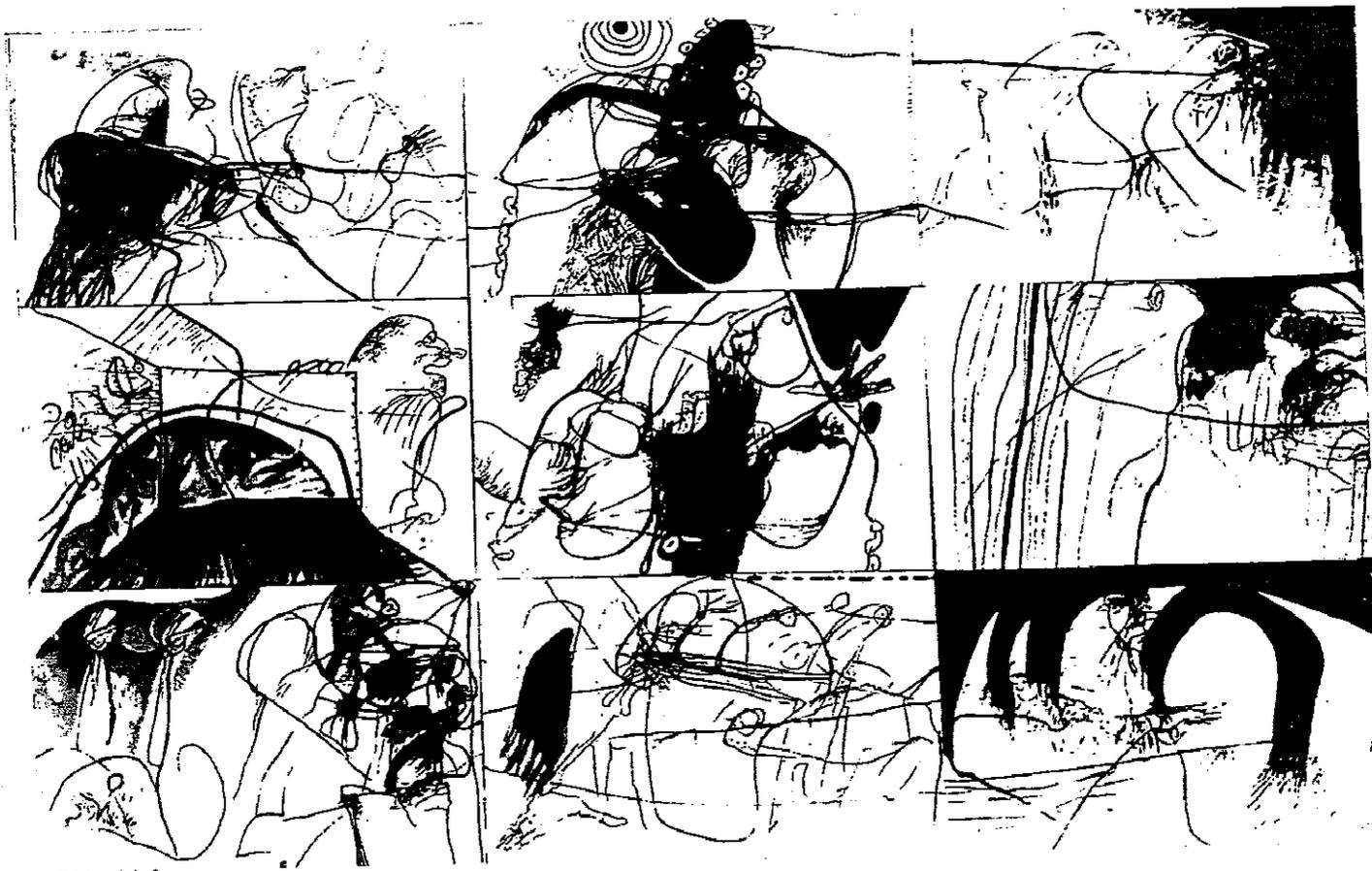


Fig. E.1. ERNESTO DEIRA, *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado*, 1965, 390 x 585 cm. Oleo y esmalte



Fig. E.2. JORGE DE LA VEGA, *La Migromante*, 1965, 230 x 550 cm. Tríptico.

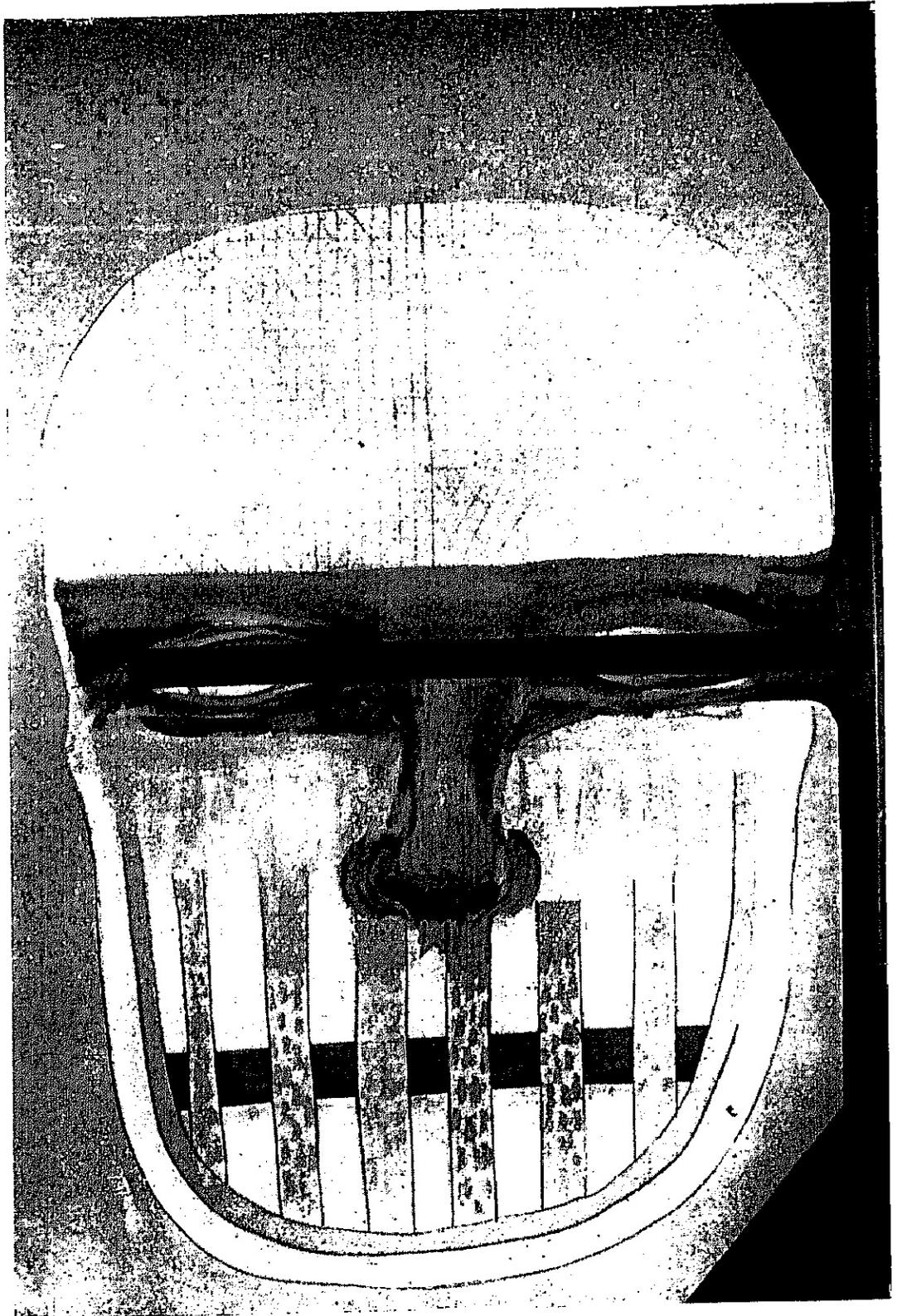


Fig. E.3. RÓMULO MACCIÓ, *Figura*, 1965, óleo.

ABRIR CONTINUACIÓN TERCERA PARTE

