



 Bellas Artes

MIRADA PROSPECTIVA

Luis Felipe Noé  
Mirada prospectiva

Ministro de Cultura  
de la Nación  
Pablo Avelluto

Secretario  
de Patrimonio Cultural  
Marcelo Panizzo

Director del Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Andrés Duprat

Exposición  
Luis Felipe Noé  
Mirada prospectiva

11 de julio al 20 de septiembre de  
2017

Curadora  
Cecilia Ivanchevich

Directora Artística  
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa  
y Jurídica  
Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición  
Sílvia Echave

Montaje  
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,  
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,  
Gastón Arismendi, Cristina Mazza,  
Lucio O'Donnell, Pedro Osorio

Iluminación  
Fabián Belmonte  
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro  
Paula Casajús  
Victoria Gaeta

Gestión de Colecciones  
Mercedes de las Carreras  
Antonio Facchini, Jimena Velasco,  
Natalia Novaro, Fernando Franco,  
Bibiana D'Osvaldo

Equipo del artista  
Andrea Allen, Ariel De la Vega,  
Fabián Lopardo, Fernanda Miranda,  
Alejandro Obuljen, Federico Pontura,  
Guillermo Ramis, Natalia Revale,  
Florencia Wagner

Catálogo  
Curaduría editorial  
Cecilia Ivanchevich

Textos  
Andrés Duprat  
Cecilia Ivanchevich  
Lorena Alfonso  
Lena Geuer

Coordinación editorial  
Ezequiel Grimson

Diseño gráfico  
Susana Prieto

Fotografías de obra  
Matías lesari  
Gustavo Cantoni  
Estudio Roth

Posproducción fotográfica  
Guillermo Frontalini  
Francisco Frontalini  
Carlos Asset

Corrección  
María Verna

Corrección de estilo del  
texto de Lena Geuer  
Lorena Alfonso

Traducción al inglés  
Guillermina Rosenkrantz

Agradecimientos del artista  
y la curadora

Fabián Lebenglik  
Fernando Farina  
Ana Ruvira  
Mariana y Elena Povarché  
María Basile  
Gonzalo González  
Pájaro Gómez  
Andrés Gribnicow

5 Presentación  
Andrés Duprat

7 La belleza del caos  
Cecilia Ivanchevich

17 El pintor como escritor  
Lorena Alfonso

27 Entre paisajes con "Yuyo" Noé  
Lena Geuer

35 Obras

133 Fragmentos del caos  
Selección de textos críticos

143 Noé: recorrido por sus instalaciones

149 Cronología

157 Listado de obras en orden cronológico

161 Traducción al inglés/English Translation

Hace poco más de dos décadas, el Museo Nacional de Bellas Artes dedicó a Luis Felipe Noé una gran exposición. Hoy, dando cuenta del carácter programático de su obra, siempre de cara al futuro, tenemos el orgullo de acoger su muestra *Mirada prospectiva*, en la que pueden vislumbrarse las opciones transformadoras por las que abogó durante más de medio siglo.

Invertimos así la lógica con que se piensa habitualmente la trayectoria de un artista –hacia atrás en el tiempo–, porque su obra contiene en ciernes algunas tendencias subyacentes de cada época sobre las cuales Noé supo proponer ciertas derivas posibles.

Dotada con la madurez que confiere la experiencia, su mirada sobre el pasado y el presente se ha resuelto, tanto en su producción plástica como en sus textos, no bajo la forma de una visión profética, sino más bien, de la captura de las vertientes invisibles de la historia, a las que saca a la luz no sin ironía y sensible agudeza visual.

Una anécdota que suele referir Noé alumbría la autonomía de su arte a propósito de una tradición en la que inscribirse. Su maestro, Horacio Butler, autor de una variante del paisajismo naturalista traída de París, habría asistido a la primera exposición individual del discípulo díscolo con la sospecha de que el disgusto ante las obras lo haría irse por anticipado. Sin embargo, lo esperó a la salida. “Haciendo lo contrario de lo que le enseñé, usted ha hecho una pintura que le dio gran resultado. Me ha dado una lección”, le habría dicho Butler. Y es que Noé hizo de la búsqueda de su propia estética un derrotero singular, que si bien permite anclar su evolución artística en diversas corrientes del último medio siglo, define su inserción a partir de diferencias inasimilables.

Rápidamente se lo circunscribe y acota a la Nueva Figuración, que desde 1961 animó junto con Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, pero también es claro que en su obra hay un exceso que trasciende aquel marco de referencia, aunque nunca dejó de tenerlo como base. Allí el lenguaje de las experiencias críticas de las vanguardias fue probado en la interrogación por las vicisitudes históricas del momento. En ese sentido, *Introducción a la esperanza*, de 1963 –perteneciente al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes–, resulta paradigmática: *Mano limpia / Vote fuerza ciega / Cristo habla en el Luna Park / Mujeres* son las consignas de esa pieza fundacional que, a la vez, es cuadro, collage, pintura, instalación compuesta por nueve telas enmarcadas, en la que emula una manifestación como las que anuncianaban la turbulencia de los años 60.

Desde esa encrucijada cultural, ha incursionado en otro registro de la vida artística: la escritura. Pues Noé pertenece a la rara clase de artistas que posee una profunda reflexión teórica sobre el oficio, que prolonga en sus ficciones. No solo en sus ideas sobre la praxis artística de las que procede *Antiestética* (1965); también, en la experimentación literaria y política de *Una sociedad colonial avanzada* (1971) y *Recontrapoder* (1974) o, más recientemente, en *Noescritos sobre eso que se llama arte* (2007).

De esos agudos momentos, atravesados por la sombría coyuntura del país, no salió indemne: promediando los años 60, dieron paso a un fuerte período de cuestionamiento y abandono de la plástica, a la que retornó una década más tarde. Noé vivió en Nueva York entre 1961 y 1962; en 1976, durante los primeros meses que siguieron al inicio de la última dictadura militar, se trasladó a París, y regresó a la Argentina en 1987, donde vive y trabaja actualmente.

Los convulsionados años 70 signaron su obra con el ensamblado de texturas, telas y objetos en el relato del destierro, desde donde, desplegando su desaforado expresionismo pop, ejerció la crítica de los poderes. Aunque Noé interpela tanto la trama política como, sobre todo, los momentos que la constituyen en el seno de la sociedad civil.

Así, la idea de fragmentación del sujeto posmoderno y su articulación con los *mass media* convive en sus trabajos con la ampliación del espacio a otra dimensión: sus instalaciones pictóricas reclaman –construyen– una ácida percepción del presente, obligando a quien las interroga a ejercitarse otra mirada, descolocada, lateral, incómoda, fuera de escala y razón.

En 2009, el Bellas Artes presentó en sus salas las dos enormes pinturas de Noé que constituyeron el envío argentino a la Bienal de Venecia: *La estática velocidad y Nos estamos entendiendo*. Su riquísima y vasta trayectoria suma ahora esta nueva exposición en el Museo, con curaduría de Cecilia Ivanchevich, que demuestra la vigencia del artista, porque las cuestiones que Noé pone a consideración a través de sus obras no buscan dar respuestas coyunturales ni cerrar temas, sino, por el contrario, multiplicar las preguntas y los puntos de vista.

**Andrés Duprat**  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

## La belleza del caos

Por Cecilia Ivanchevich

La tendencia natural de las cosas es el desorden.  
Erwin Schrödinger, *¿Qué es la vida?* (1944)

Caos es ausencia de todo orden conocido como tal.  
Luis Felipe Noé, *Antiestética* (1965)

El caos siempre ocupó el lugar del enigma, desde que los mitos trataban de explicar aquello que era incomprensible para la razón.

En el siglo XX, diferentes estudios de las ciencias llevaron a incluir aquello que no puede comprenderse dentro del pensamiento racional. Este cambio de paradigma formó parte del pasaje de la modernidad a la posmodernidad.

En 1963, el matemático estadounidense Edward Lorenz sentó las bases de lo que se conoció posteriormente como "efecto mariposa", en el cual se basaron numerosas ficciones literarias y cinematográficas. En sus estudios, Lorenz observó que ínfimas diferencias en los datos de partida producían una enorme influencia sobre el resultado final.

En 1967, surgieron las investigaciones del físico ruso Ilya Prigogine a propósito de las "estructuras disipativas", que planteaban la necesidad de una química abierta para explicar el cambio de la materia fuera de condiciones de equilibrio. "La ciencia clásica privilegiaba el orden y la estabilidad, mientras que en todos los niveles de observación reconocemos hoy el papel primordial de las fluctuaciones y la inestabilidad".<sup>1</sup> A partir de estos estudios, se incorporaron la temporalidad y la probabilidad independientemente de la información que se posea, con lo cual el determinismo científico (causa-efecto) se dio por superado. En este sentido, Prigogine sostuvo: "El determinismo no se limita a las ciencias: está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que denominamos racionalidad y que situamos en la época presocrática".<sup>2</sup> Como consecuencia, ponerle fin a este pensamiento implicaba entrar en la posmodernidad.

En la década de 1960, el cambio de paradigma también era tangible para Luis Felipe Noé: "[...] no se utilizaba todavía el término posmodernidad pero los conceptos que se ma-

nejaban para cuestionar el sistema social en el que vivimos ponían en tela de juicio a la modernidad. En tal sentido era una consciente pero innominada posmodernidad".<sup>3</sup> Mientras que en Europa crecía la ilusión de una inminente revolución cultural –como proyecto de reconciliación entre arte y vida–, en los Estados Unidos la escena artística se convertía en un fenómeno ajustado a la moda y rentable en términos de mercado.

En la Argentina, la idea de vanguardia sostenida por Noé, entre otros, buscaba socavar y transformar la "institución arte", que políticamente representaba a la burguesía. En 1963, el artista obtuvo el Premio Nacional Di Tella con el cuadro *Introducción a la esperanza* (realizado ese año) –una obra crítica y formalmente muy osada, patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes-. A partir de 1965, la conciencia sobre el poder de la imagen en la sociedad lo llevó a dar a conocer su visión del "caos como estructura".<sup>4</sup>

Ese año, Noé definía el caos como "una estructura compleja de unidades diferentes e independientes" y concluía: "Asumir el caos es asumir ese orden al que nos negamos en defensa de uno anterior".<sup>5</sup>

Por aquellos años, tanto artista como científicos propnían que el caos era el resultado de introducir un factor de inestabilidad en un sistema complejo.

En esta nueva configuración, la tesis que el artista planteó en *Antiestética* es la toma de conciencia de un mundo en permanente cambio. Tesis que también trasladó a su práctica artística y que puede rastrearse a través de sucesivas reelaboraciones de toda su obra.

Esta exposición apunta a mostrar la "estética del caos" desarrollada por Noé durante seis décadas. El guión rompe con la cronología para agrupar sus planteos visuales en tres actitudes constantes que pueden reconocerse en su producción: la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital.

### Constante 1: Conciencia histórica

Lo que cruce en las obras de arte es la fricción de los momentos antagónicos que intenta reunir.  
Theodor Adorno, *Teoría estética* (1970)

Desde sus inicios, Noé aspira a ser como un ciclón que, en sus vórtices, captura la historia del arte para apropiársela. Emplea recursos estéticos que remiten a otros artistas y, a

<sup>1</sup> Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, Madrid, Taurus, 1996.

<sup>2</sup> Ibíd.

<sup>3</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

<sup>4</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965.

<sup>5</sup> Ibíd.



vezes, a su propia obra. Este mecanismo discursivo visual se complementa con referencias a la historia argentina. La suma de elementos produce una *multiplicidad temporal*, ya que permite la coexistencia de la percepción (presente) y la memoria (pasado).

En *Convocatoria a la barbarie* (1961, Serie Federal), el artista deja entrever, en el color y la gestualidad, su admiración por las pinturas negras de Goya. El autor español fue testigo de las tragedias de su tiempo, que reforzaba con la elocuencia de sus imágenes acompañadas de títulos y frases alusivas. En el cuadro de Noé, el título es un juego de palabras con el emblemático libro de Sarmiento *Civilización i barbarie vida de Facundo Quiroga aspecto físico, costumbres i mitos de la República Argentina* (1845), conocido popularmente como *El Facundo*. Para nuestro artista, toda cita histórica tiene sentido siempre que su eco resuene en el presente. Por eso, convocar a la barbarie en esta obra es dar lugar a la clase obrera durante la proscripción del peronismo.<sup>6</sup>

A pesar de su origen familiar antiperonista,<sup>7</sup> Noé se sintió seducido por la "otredad", por aquella clase obrera que había visto manifestarse a favor de Juan Domingo Perón<sup>8</sup> en los años 40, durante su adolescencia.

En los rostros pintados de *Introducción a la esperanza* (1963) y de *¿A dónde vamos?* (1964), también es posible encontrar referencias a los aquarelles de Goya. Sin embargo, en estas telas de Noé, surgen del pueblo expresivos



De izquierda a derecha  
*Convocatoria a la barbarie*, 1961  
Esmalte, óleo y aceite sellador sobre tela  
148 × 223 cm  
Colección particular

*¿A dónde vamos?*, 1964  
Técnica mixta sobre tela y madera  
260 × 255 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

De izquierda a derecha  
*El poder y su base*, 1989  
Acrílico sobre tela  
250 × 270 cm  
Colección Gaspar Noé

*El ser nacional*, 1965  
Instalación, óleo y esmalte brillante, desarrollada en diversas piezas sobre tela, madera y papel  
280 × 280 × 250 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Esto no tiene nombre III*, 1976  
Acrílico sobre tela  
200 × 200 cm  
Colección particular

nes dividida en tres zonas yuxtapuestas, que simbolizan la simultaneidad de puntos de vista, poniendo en cuestión la escritura de la historia.

Si para los posestructuralistas franceses el discurso no es un lugar transparente o neutro, sino donde se ejercen los poderes, para Noé el arte es el discurso donde una sociedad da testimonio de su propia imagen.

En marzo de 1976, en la Argentina se produjo el golpe cívico militar al gobierno democrático. En mayo de ese año, Noé inició su residencia en París y, al poco tiempo de estar allí, recibió la noticia de que los militares arrojaban a las personas secuestradas al Río de la Plata. Por entonces, el artista pintó *Esto no tiene nombre III*. Desde la perspectiva de un contrapicado cinematográfico, la tela muestra un torbellino de color similar a un cielo tormentoso que es quebrado por fragmentos de figuras, para hacer referencia, así, a los terroríficos "vuelos de la muerte".

Del mismo modo que, con las obras descriptas anteriormente, el artista demostró ser un testigo de su tiempo, en el cuadro *El poder y su base*, pintado treinta años después (1989), evidenció los conflictos de clase puestos en máxima tensión por el gobierno neoliberal de Carlos Menem. Con la yuxtaposición de bastidores, propuso una síntesis visual.

<sup>6</sup> Luego del golpe de 1955, por medio del Decreto-Ley N.º 4161, el peronismo fue proscripto hasta 1973, cuando su líder retornó al poder.

<sup>7</sup> Roberto Amigo, *Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta*, ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

<sup>8</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora*, Buenos Aires, El Ateneo, 2015.

<sup>9</sup> Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, Nueva York, Thames and Hudson, 1993.

<sup>10</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit., p. 293.

<sup>11</sup> Eduardo Stupía, "La esfera de Noé", en Noé. *Visiones / re-visiones*, Buenos Aires, MUNTREF, 2012.

En la parte inferior de la tela, una masa monocromática que evoca a la clase trabajadora rebasa la forma en fuga que la contiene. En la parte superior, en medio de este conjunto de color y personajes opulentos reconocibles, una figura sinistra sostiene una caja de habanos que reproduce la forma del cuadro. Aquí hay un guiño cómplice con el espectador para decir, sin palabras, que el poder político y económico estaba "fumándose" –consumiendo– al pueblo.

En su visión de la historia argentina, Noé acentúa el dramatismo hasta convertirlo incluso en humor, para hacer preguntas que, de otro modo, serían indigeribles. A primera vista, las obras podrían leerse como críticas y desconcertantes, pero los títulos desempeñan un papel clave en la interpretación: no son neutrales, sino que ordenan la mirada del espectador buscando complicidad. El artista consigue que su obra se vuelva popular a través de la empatía y la provocación, y de este modo, rompe el hermetismo del que se acusa al arte contemporáneo.

En uno de sus últimos planteos estéticos, *Hoy, el ser humano* (2016), Noé se apropió de las obras de Miguel Ángel (*El diluvio universal*), Théodore Géricault (*La balsa de la medusa*) y Goya (*Los fusilamientos del 3 de mayo*) para mixturarlas en una estética pop dramática con fotografías



periodísticas de desastres contemporáneos (bombardeos, torturas y enfrentamientos). El contorno de esta pieza remite al estallido como ícono, al modo en que se utiliza en historietas. El artista enuncia la naturaleza humana de autodestrucción a través de la leyenda "HOY, el ser humano", con lo que marca un presente continuo y atraviesa la historia de la humanidad proyectándose hacia el futuro. Realizada en espejos fragmentados, una figura antropomórfica en el centro de la obra –que sugiere la imagen de Cristo en la cruz– abre sus brazos y refleja el contexto.

#### Constante 2: La visión fragmentada

La vida es el reino de la autonomía del tiempo, es el reino de la multiplicidad de estructuras.

Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo* (1991)

El poderoso juego visual iniciado en los años 60 es reformulado por Noé a lo largo de su vida. Existen dos obras claves centrales: *Mambo* (1962), donde divide el plano y da vuelta el bastidor para mostrar el otro lado de las cosas; e *Introducción a la esperanza* (1963), en la que utiliza la ventana emergente para configurar formas complejas, que bien podrían leerse como polí(pti)cos, de acuerdo con sus plan-



teos en *Antiestética*: "Las claves de una pintura de visión quebrada están dadas por la lucha y la multiplicidad de elementos tal como en una sociedad caótica".<sup>12</sup>

En *Mambo* (1962), la ruptura es dialéctica. En la parte superior, el bastidor está al derecho, de modo convencional (tesis). En la parte inferior, el bastidor está invertido (antítesis). Una figura –conformada por diferentes texturas, materiales y gestualidades en cada mitad– da unidad a la obra y enfatiza el corte que las une (síntesis). Esta constante se observa en distintos planteos estéticos, como en *Cuadro dividido* (1962), donde la figura vuelve a atravesar el plano, esta vez segmentado por medio de la pintura y en un mismo bastidor.

Noé es consciente de sus coordenadas geográficas y temporales. Por eso replica en las formas la fragmentación que observa en la sociedad argentina, también desintegrada, aunque agrupada en un mismo contexto. Su razonamiento hace que piense el caos y la otredad como parte del mismo sistema, ya que no puede entenderse lo uno sin lo otro.

En *Introducción a la esperanza*, Noé anticipa un concepto visual que hoy resulta natural para un nativo digital: la ventana emergente, que en informática permite al usuario realizar una cantidad de tareas simultáneas y que todas sean (potencialmente) visibles, lo que produce la diversificación

<sup>12</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 189.

<sup>13</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit., p. 191.

<sup>14</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 189.

De izquierda a derecha  
*Mambo*, 1962, díptico  
Óleo y esmalte mate sobre tela,  
tempera sobre papel adherido a madera  
recortada y pegada, 189,5 × 192,5 cm  
Museum of Fine Arts, Houston  
Obra adquirida con fondos provistos  
por The Caroline Wiess Law Accessions  
Endowment Fund y 2011 Latin American  
Experience Gala and Auction.

*Introducción a la esperanza*, 1963  
Premio Nacional de Pintura Instituto  
Torcuato Di Tella 1963  
Óleo y esmalte sobre nueve bastidores  
entelados  
201 × 214 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas  
Artes

*El estricto orden de las cosas*, 2006  
Técnica mixta sobre papel  
184 × 168 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

de la mirada. En la obra de Noé, lo que emerge es, por ejemplo, la denuncia que se impone frente al espectador para mostrar otra realidad.

En esta obra, el artista está alerta respecto de la complejidad de la historia nacional, y lo demuestra a través de una ventana-denuncia que brota entre la multitud. Un año más tarde, realiza *¿A dónde vamos?* (1964), en la que también utiliza carteles con frases y recuadros con personajes que surgen de la tela principal, como si fuera una cuadro-pantalla. En el centro de esta composición, la palabra *PRESENTE* alude a la voz silenciada de un pueblo que se hace notar y a una intención del artista de asir el tiempo en que vive. La paleta es agresiva para la época y provoca la mirada del espectador. Noé emplea la vibración de colores yuxtapuestos y fluorescentes que estallan en distintos puntos del cuadro.

La simultaneidad de imágenes le permite presentar múltiples modos de ver y fragmentar el foco de atención. Esta dinámica toma mayores dimensiones en sus pioneras instalaciones de mediados de los 60, que consistían, fundamentalmente, en una serie de pinturas ensambladas en el espacio. En tales instalaciones, compuestas en su mayoría durante sus estadías neoyorquinas (entre 1964 y 1968), el cambio de escala busca sumergir al espectador en el caos, ese nuevo "orden" que Noé enunciaba en su discurso

visual y escrito: "Temer al caos es temer ser desbordados en nuestra cosmovisión".<sup>13</sup> El desborde al que se refería se reflejaba en estas obras, y lo llevó a una ruptura aún mayor: el abandono de la pintura (durante una pausa de nueve años). El espíritu de la época en el que se vio envuelto lo impulsaba a pensar que el arte debía disolverse en la vida social.

De aquellas instalaciones se conserva solo una, *El ser nacional*, realizada en Buenos Aires en 1965. La frase refiere a una supuesta característica profunda que englobaría a todos los habitantes del territorio, a lo cual el artista responde con una imagen fragmentada y toques gestuales de rusticidad burlona.

La insistencia y la reformulación permanente de la obra aparecen en sus escritos: "En la multiplicidad de líneas de fuerza en sentidos divergentes y opuestos, y que entran a invadir el espacio real caóticamente, en la multiplicidad de varios centros ópticos opuestos está la clave de una pintura de división quebrada".<sup>14</sup>

Cuando vuelve a pintar, a partir de 1975, Noé cita sus obras de la década de 1960 y genera ventanas a través del bastidor dado vuelta o remarcado para utilizar la cuadrícula.

*Concierto pánico* (1991) está surcada por textos manuscritos, entre los que se lee "Todo es posible a condición de que sea absurdo" y la conjugación del verbo corromper: "yo corrospo, tu corrompes...", una referencia a la corrupción

De izquierda a derecha  
*Cuadros de una exposición (Ready made T.V.)*, 2006  
Impresión y tinta sobre papel  
200 × 300 cm  
Colección particular

*Concierto pánico*, 1991  
Acrílico y tinta sobre tela  
292 × 306 cm  
Colección particular





durante el gobierno de Menem. En este trabajo, Noé incluye fórmulas visuales como las utilizadas en *Mambo* –el uso del reverso del bastidor– y en *Estructura para un paisaje* (1982) –la tela arrugada–, un gesto que da lugar a otra forma de autocita y multiplicidad temporal.

En *Cuadros de una exposición* (Ready-made T.V.) [2006], Noé hace un doble homenaje: por una parte, en el título hay un juego con la célebre suite del compositor ruso Modest Mussorgsky. Por la otra, el subtítulo remite a Marcel Duchamp. La alusión a la TV funciona como una cita al arte pop. En ese sentido, la televisión en tanto emblema de la cultura de masas, es pensada como un gran territorio común entre las clases sociales. Nuevamente, el título escapa de la simple idea de rótulo para orientar la interpretación de la obra y poner en clave cómplice al espectador.

Otro modo de componer lo múltiple se pone en juego en *Caos S.A.* (2003) y *El estricto orden de las cosas* (2006). Para realizarlas, el artista toma fragmentos de papeles ya dibujados. En la primera, un díptico, el caos está organizado bajo una fórmula comercial. La diferencia de texturas reales y visuales se resalta en el borde rasgado de los papeles que conforman una suerte de "mancha-collage". En la yuxtaposición del conjunto logra estructurar la obra. En la segunda, el espacio es geométrico irregular y la forma destaca la propia fragilidad interna de los papeles sueltos, meticulosamente dibujados y de los que surge el color. El

título, otra vez, alude a la contradicción, con un significado opuesto que nos interpela a través del absurdo.

El uso del papel recortado también aparece en *Dispersiones* (2004), donde la unidad no solo está dividida ópticamente, sino en el espacio. Diez piezas construyen la complejidad de la obra para que la forma sea la síntesis de lo disperso.

En *Interferencias* (2009), utiliza la división como dinámica entre los pares orgánico-geométrico y cromático-monocromo. Lo regular e irregular de las formas refuerza el discurso de incongruencia y forzamiento. Aquí los espacios vacíos resultan significativos a tal punto que determinan la forma, del mismo modo que en la imponente obra *Nos estamos entendiendo* (2009) –que presentó en la 53º Bienal de Venecia–, compuesta de quince piezas irregulares como archipiélago pictórico.<sup>15</sup>

### Constante 3: La línea vital

Las obras de arte son escritura porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se codifica en su objetivación. El carácter procesual de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal.

**Theodor Adorno, Teoría estética**

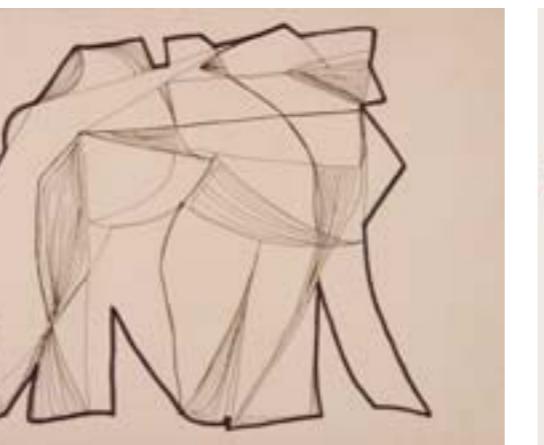
Entre 1957 y 1958, el artista realizó una serie de dibujos, que permanecían inéditos, donde el trazo de tinta se desliza

De izquierda a derecha  
*Nos estamos entendiendo*, 2009  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
300 x 1500 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

Sin título, 1958  
Tinta sobre papel  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Serie Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
20 x 30 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Reflexiones sobre el amor*, 1972  
Tinta sobre papel  
55 x 76 cm  
Colección Gaspar Noé



<sup>16</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit., p. 141.

<sup>17</sup> Véase el texto "El pintor como escritor", de Lorena Alfonso, publicado en este catálogo.



sobre el papel sin levantar la mano, como marcando la respiración de quien lleva adelante esta acción. En su obra, la línea es una proyección de la pulsión de vida. A esta modalidad, que constituye otra constante en su trabajo, nos referiremos como "línea continua" o "línea vital".

Cuando Noé dice que "deja de pintar" desde 1966 hasta 1975, tal afirmación es solo cierta de manera literal. Porque si bien dejó de pintar, no dejó de ser artista, ni de dibujar, ni de escribir. Tan es así que, en los múltiples dibujos que hizo durante su terapia psicoanalítica entre 1971 y 1972, reaparece la línea continua, que puede verse como el registro de su vida artística durante aquellos años. En esta larga serie, que llamaremos *Dibujos en terapia*, se verifica el fluir de su pensamiento a través del dibujo y la palabra como parte de un mismo razonamiento. Para el artista, el dibujo "es un lenguaje cuya unidad no es la palabra sino la línea: por lo tanto, un lenguaje de contenidos más sensibles que precisos".<sup>16</sup>

El supuesto silencio artístico de Noé podría interpretarse en sintonía con el de otros creadores y pensadores, entre los cuales nombraremos dos casos superlativos. Por ejemplo, el silencio atribuido a Arthur Rimbaud durante su estadía en África, desmentido por los testimonios de su agudo y poético epistolario (1884-1891). También podemos citar el silencio teórico del historiador del arte alemán Aby Warburg durante su internación psiquiátrica, entre 1918

y 1923, período en que dictó la célebre conferencia *El ritual de la serpiente* y sostuvo un lúcido intercambio de cartas con su médico, Ludwig Binswanger.

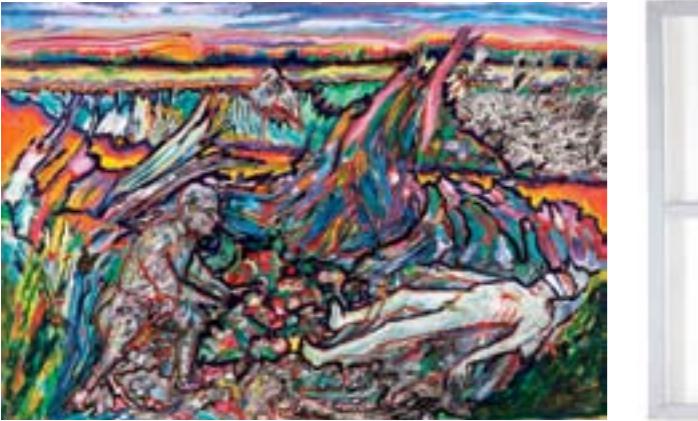
La producción realizada por Noé de 1966 a 1975 no solo demuestra su continuidad artística, sino que explica su cambio posterior. Desde el punto de vista de la imagen, se observa un desarrollo en el uso de la línea como guía de la obra hacia finales del siglo XX y de la que se desprenden las categorías de línea continua, línea mancha, la línea naturaleza, la mancha naturaleza, el ritmo-naturaleza, que será estructural en sus trabajos producidos en este siglo.

La importancia de los *Dibujos en terapia* –expuestos en esta muestra en su forma más extendida por primera vez– es crucial, ya que, además de ser un registro de su producción de esos años, sirven a su autor de fuente para futuras obras. Por ejemplo, *Reflexiones sobre el amor* (1972),<sup>17</sup> que está plagada de escenas de personajes de línea continua y frases, a veces contradictorias. Una de las figuras centrales clama: "El amor no es un suppositorio contra la soledad", frente a una columna de personas que lleva una pancarta con la leyenda "Desalienemos el amor del deseo"; mientras otro personaje que se escapa del grupo enuncia la transitada frase de Noé "No necesito amor, me siento un colectivo lleno de gente". La fragmentación del individuo y la multiplicidad son una metáfora de la complejidad no solo individual, sino también social.

<sup>15</sup> Una de las dos obras que integraron la exposición *RED*, como parte del envío oficial argentino a la 53º Bienal de Venecia en 2009, con curaduría de Fabián Lebenglik. También fue expuesta en este Museo el mismo año.

Alrededor de 1968, en el texto aún inédito *El arte entre la tecnología y la rebelión*, Noé escribe: "Existen dos formas de reconsiderar la relación arte-imagen de Occidente. Una proviene del seno mismo de la tradición occidental pero hecha bajo la perspectiva del desarrollo tecnológico, y la otra resulta del punto de vista de las sociedades hasta hoy coloniales y en búsqueda de la afirmación de su poder".<sup>18</sup> En 1975, realiza la serie *La naturaleza y los mitos*, y en ella surge la "línea-mancha". En este caso, el uso de la línea y el color imbricados será puesto en juego para complejizar la imagen. La línea paralela múltiple, huella del Noé que transita las paradojas de su pensamiento, envuelve el discurso visual. Durante el exilio parisino, este ritmo lineal alude a la naturaleza,<sup>19</sup> y pasará a ser símbolo de una América Latina indomable y seductora. La distancia refuerza la mirada estrábica,<sup>20</sup> propia de la intelectualidad argentina, que con un ojo mira al país y con el otro, a Europa (o a los Estados Unidos).

En la potente y sintética complejidad de *Estructura para un paisaje* (1982), puede verse a la naturaleza-tela –símbolo de América Latina en permanente cambio– emergiendo desafiante sobre la estructura del bastidor blanco –símbolo de la modernidad–. La vitalidad de la naturaleza es puesta de manifiesto en la pulsión de la pincelada rítmica, acompañada: otra visión de lo emergente, de lo que sale a la luz, que desprende vida. Su aspiración es que las peculiaridades del pensamiento latinoamericano tomen el lugar que les corresponde en la cultura contemporánea. En el vaivén creativo de



Noé, la imagen y la palabra fluyen de una misma pluma. Su método discursivo representa el conocimiento del lenguaje de ambas mediante aproximaciones sucesivas. El núcleo temporal en la producción de este artista está dado por su proceso, como marca Theodor Adorno, y también por su intención de atrapar el tiempo y el movimiento en una obra estética. Puede verse cómo la línea que fluye es interrumpida por la mancha y es detonada por el color.

En los primeros años 2000, Noé llega a la síntesis de la "línea vital", donde el dibujo y la pintura resultan indistinguibles. En muchos casos, la línea del pincel de abanico inicia la pieza, luego esta es cubierta por la mancha de color y, posteriormente, es demarcada por una "línea continua". En ese sentido, una de las características de su obra es que la "línea vital" funciona como un flujo envolvente que la estructura y pone en imagen el caos como un devenir permanente.

Este recurso técnico se aprecia en obras como *Estamos en el siglo XXI* (2004). Aquí la "línea vital" aparece en su mayor grado de abstracción y domina la superficie. La vastedad se convierte en virtud: el artista no busca la perfección del trazo, sino su gestualidad. Lo mismo podría decirse de la cualidad de la mancha: el pintor no busca la forma, sino que se encuentra con ella y la demarca.

Noé suele recordar que Alberto Greco le decía: "Si tenés un defecto, exageralo y se convertirá en virtud". Nuestro artista lo tomó al pie de la letra y desarrolló un estado de devenir del pensamiento, que fue ganando terreno hasta

<sup>18</sup> Luis Felipe Noé, *El arte entre la tecnología y la rebelión*, 1968. Inédito.

<sup>19</sup> Véase el texto "Entre paisajes con 'Yuyo' Noé", de Lena Geuer, publicado en este catálogo.

<sup>20</sup> David Viñas reconoce esta mirada estrábica en la novela *Amalia* (1851), de José Mármol, y la proyecta a la política, en la oposición peronismo-antiperonismo. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.



De izquierda a derecha  
*Estamos en el siglo XXI*, 2004  
Tinta y acrílico sobre papel  
151 x 265 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*La violencia nuestra de cada día*, 2005  
Acrílico, tinta y collage sobre papel  
106 x 150 cm  
Colección particular

*La estética velocidad*, 2009  
Técnica mixta sobre tela  
300 x 1100 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

colmar su obra escrita y gráfica. Esto lo ayudó a conformar su propia mirada del mundo.

La vastedad rítmica que caracteriza sus imágenes del siglo XXI se despliega en *La violencia nuestra de cada día* (2005). El ritmo contrapuntístico de la línea fluye sobre la superficie, que es cortada por el color y divide la imagen en dos sectores. En este papel, también puede apreciarse otro modo de demarcar la ventana emergente, en las formas de televisores que encuadran los distintos dibujos del artista incluidos en diversos puntos de la obra.

Esta dinámica se ve implementada en *La estética velocidad* (2009), donde las variadas distancias a las que puede verse la tela presentan, además, diferentes puntos de vista. El artista interioriza creativamente sus propias contradicciones y las convierte en un componente estructural de su lenguaje plástico. En el prólogo de *RED*, Fabián Lebenglik, curador de la exposición, destaca: "Lo que más me interesa de él no son sus muchos aciertos a lo largo de medio siglo, sino especialmente sus vacilaciones; allí es donde para mí aparece el mejor Noé: en ese temblor, esa inquietante inestabilidad, ese modo tan aparentemente distraído".<sup>21</sup>

Esta obra muestra la "línea vital" en su máxima expresión para evocar la inestabilidad del mundo. La idea de movimiento y tensión se ve reflejada en el gran dinamismo entre las mareas compuestas por las pinceladas de abanico que atraviesan el gigantesco cuadro generando un "ritmo-naturaleza" predominante, en contraste con el vacío de la tela virgen.

Dentro de la "espiral del caos",<sup>22</sup> resaltan los contrastes vibratorios del color para llegar a lo dinámico e impredecible. Una línea de color demarca el corte del papel rasgado que hace patente la idea de inestabilidad y de movimiento,

al tiempo que aporta complejidad. Del centro, surge un potente ojo que observa al espectador.

Noé fija en la obra la subjetividad del tiempo contemporáneo, donde la inmediatez y la superposición son parte de la dinámica de la percepción. Sin diferenciar entre dibujo y pintura, logra que la imagen vaya perdiendo figuración en la medida en que el espectador se aleja y el concepto que desea expresar es más abstracto.

El artista intenta captar el tiempo en una obra estética al producir diferentes ritmos y temporalidades. Es necesario añadir, como dice Prigogine, la flecha del tiempo a la física (el pasado-inmutable se distingue del futuro-imprevisible, atravesando el presente), ya que, si no se contemplaran las condiciones de irreversibilidad y desequilibrio, no sería posible pensar la vida. La vida, como el arte, es el tiempo que se inscribe en la materia.<sup>23</sup>

### Un entrevero sinfónico

El citado físico ruso sostiene que, al incluir la temporalidad y la probabilidad a la física, se puede interpretar el cambio en el pensamiento de Occidente. Del mismo modo, Noé pone en cuestión el ideal occidental, en este caso el de orden y belleza, para incorporar el caos como una forma de dar imagen al mundo contemporáneo. Noé, como el mundo contemporáneo, demuestra que la belleza no se puede explicar sin el caos.

Desde sus inicios, el artista buscó reformular la estética imperante. Entre 1961 y 1965, con el grupo Nueva Figuración –que conformó con Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega–, rompió las categorías en pugna en la escena del arte argentino hasta ese momento: figuración y abstracción.

<sup>21</sup> Fabián Lebenglik, "Las Redes del tiempo", en *Luis Felipe Noé en la Bienal de Venecia 2009*, Buenos Aires, Dirección General de Asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2009.

<sup>22</sup> María Basile, *La ruptura y el caos en la obra plástica de Luis Felipe Noé*. Tesis de licenciatura en Curaduría y Gestión de Arte, Instituto Universitario ESEADE, 2014.

<sup>23</sup> Ilya Prigogine, *op. cit.*

También, a través de la imagen fragmentada, generó una tensión entre las partes que conformaban la totalidad de la obra.

Por medio de la línea vital, logró equiparar dos disciplinas que permanecían aisladas y segmentadas de modo tal que una, el dibujo, era subalterna de la otra, la pintura. La obra de Noé ha sido de ruptura y de resistencia, ya que nunca se ha alejado de su objetivo primigenio, pictórico; incluso dio batalla desde la tela cuando se hablaba de la muerte de la pintura.

Durante cuatro meses, y mientras se produce este texto, Noé encara la nueva obra orquestal *Entreveros* (2017) con un sólido equipo de colaboradores que lo ayudan a producir cada una de las piezas que conforman el complejo conjunto.

La imponente instalación, que abarca seis metros de lado por otros seis de profundidad y tres de alto, se inicia con un contundente volumen central de forma orgánica que inunda la sala de color. Cargada de gestos rítmicos, la pieza se multiplica en los bastidores irregulares que parecen atravesarla.

Estas formas, aparentemente blandas, son puestas en inestable tensión por el conjunto de bastidores rectilíneos, que acentúan la falta de paralelas y el uso de la falsa escuadra. De tales geometrías agudas, surgen formas angulares y amenazantes, casi vertiginosas.

A través de la trama rectilínea, se vislumbra una silueta yacente, que bien podría leerse como el testimonio con que el artista evoca las tragedias contemporáneas, en especial, a los desaparecidos durante la última dictadura cívico militar argentina. El reflejo de los espejos articula lo fragmentario con el todo, lo individual con lo colectivo.

Noé entrevera a los espectadores con la instalación y presenta una imagen de quiebre, en momentos cuando la espiral del caos vuelve a estallar ante nosotros como conciencia histórica, visión fragmentada y línea vital.

Cecilia Ivanchevich es artista y curadora argentina formada en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

Realizó diversas curadurías sobre la obra de Luis Felipe Noé, entre otras: *Olfato en tiempo y lugar*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, y *Noé, siglo XXI*, Fundación Unión, Montevideo, 2015; *Noé, Siglo XXI*, Museo Nacional de la República, Brasilia, Brasil, 2014; *Noé, visiones/re-visiones*, en colaboración con Diana Wechsler y Eduardo Stupía, MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), 2012.

## El pintor como escritor

Por Lorena Alfonso

y el prejuicio".<sup>4</sup> Con el tiempo, caos pasará de ser desorden, confusión, a ser "el orden que deviene, [...] el orden vital".<sup>5</sup> En el presente, Noé lo ve como "una dinámica –de la que formamos parte– en permanente transformación".<sup>6</sup> Si el artista es un hombre emplazado en su contexto, como subraya en *Antiestética*, "en la sociedad actual escéptica de valores y al mismo tiempo sedienta de futuro, ser espejo de ella, revelar su imagen, no es mostrar lo que es, sino lo que está queriendo ser, lo que está destrozando".<sup>7</sup> Se trata

aquí de una lectura crítica sobre el proceso creador que Tritura la noción del arte como resultado<sup>8</sup> para centrarse en el arte como búsqueda. Una manera de conocer que tiene la intención de "revelar aquello que nos sobrepasa, aquello que desequilibra la relación del artista con lo circundante, un circundante permanentemente móvil"<sup>9</sup> y que encuentra en el caos una poiesis, un modo de hacer. Al desdeñar el mito de la unidad de la obra<sup>10</sup> en su aspecto formal, y en su función social como garantía de un orden armónico que ya no existe, Noé propone una pintura de estructuración y, por ende, de visión quebrada "que refleje las oposiciones y contrastes de un mundo caótico"<sup>11</sup> y que encuentre en las relaciones de tensión y choque de los elementos, justamente, el "caos como estructura".

Al defender la teoría como un acto lúcido ("si la creación es fundamentalmente una búsqueda: ¿Qué valdrá más? ¿Un acto repetitivo sobre la tela o la toma de conciencia de lo que se quiere asir?"), Noé es un pintor que piensa y se

El uso de la palabra es travesura que me ha costado una contrariedad por vez.  
Macedonio Fernández, *Brindis de Recienvenido*

<sup>1</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 608.

<sup>2</sup> "A pesar de que no nos identificábamos con esa denominación, debía reconocer un hecho real: era el nombre con el que nos conocían", señala Luis Felipe Noé en *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*. op. cit., p. 126.

<sup>3</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2015, p. 23.

<sup>4</sup> Jorge Glusberg y Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1993, p. 5.

<sup>5</sup> Luis Felipe Noé, "Eso que llamamos caos (1991)", *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 187.

<sup>6</sup> Luis Felipe Noé, *El Caos que constituimos*. Inédito.

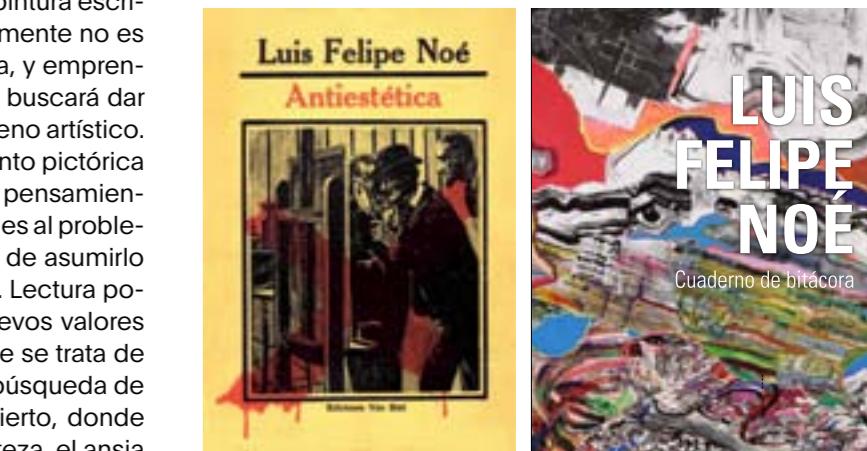
<sup>7</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 41.

<sup>8</sup> "El arte es la lucha permanente contra el lugar común", afirma Luis Felipe Noé. Ibid., p. 62.

<sup>9</sup> Ibid., p. 51.

<sup>10</sup> "El concepto de unidad no sólo está referido a un orden mítico. Cada sociedad, cada época, lo ha vivido de una determinada manera. Pero es evidente que desde el comienzo de la apertura de la cosmovisión de la sociedad occidental el concepto de unidad, de coherencia armónica se mantiene cada vez más difícilmente", señala Luis Felipe Noé. Ibid., p. 187.

De izquierda a derecha  
*Antiestética*, 1965  
*Mi viaje - Cuaderno de Bitácora*, 2015



piensa en un presente continuo. Su discurso crítico, marcado de modo constante por paradojas y por simulacros de discusión del pintor consigo mismo, parece dejar en suspenso todo aquello que obligue a una definición categórica del mundo y de las cosas, para confirmar que "un artista es un discurso móvil en la historia, nunca petrificado".<sup>13</sup>

### "Yo es otro". Un gesto soberano

Desde sus primeras exposiciones, Noé –que entre 1956 y 1961 ejerció el periodismo y la crítica de arte<sup>14</sup> escribió varios de sus prólogos. La enunciación de sus intenciones artísticas, dudas y torpezas,<sup>15</sup> se construye en base a una forma de comunicatividad que reivindica la dimensión lúdica de las palabras y supera el tono ceremonioso de las presentaciones. El prólogo, género preliminar por excelencia, es travestido de múltiples maneras: entrevistas, cartas manuscritas, frases, preguntas o conectores aislados.<sup>16</sup> "Mi biografía no interesa. Expuso aquí y allá y no expuse allá o aquí. Soy porteño y tengo 32 años y lo que más me importa: Creo en el arte como aventura de la permanente revelación y, por lo tanto, la revelación de la permanente aventura. Me interesa comprobar/ por mí mismo, violándolos, si los tabú en el arte tienen sentido",<sup>17</sup> escribe a mano alzada (tachando, borroneando) en un papel membreteado en la parte superior con su firma-sello para la muestra Noé + experiencias colectivas, inspirada en sus desmadres.

Noé desplaza la crónica de su vida para afirmarse, negándose, en su devenir. "No creo en los artistas que expresan su mundo sino en los que son compelidos por ese indagar, porque el artista no es de determinada manera, y luego se expresa, como es, sino que va siendo a través de su relación con su obra".<sup>18</sup> Si intentáramos detectar qué sujeto se esconde en esa relación (furtiva, imprecisa, confusa), fracasaríamos. O, lo que es peor, dibujaríamos sus límites y ahogaríamos de un solo golpe su rebeldía. Podríamos pensar, en cambio, que en sus presentaciones Noé realiza un verdadero gesto soberano: "En la comunicación, lo que el sujeto practicaría es su propio desujetamiento, el sujeto se desajusta de aquello que remite a él, sea su identidad o su soberanía. Lo más propio del sujeto, su soberanía, su identidad, no radicaría, entonces, en ser sí mismo, su esencia pura, su yo completo, un ser reconciliado; podría ser que lo más propio de sí no sea sino la entrega a otro, una entrega anterior a cualquier voluntad, no para

ser-el-otro, sino porque sólo se es en la medida que se deje de ser, sólo se es en tanto no se llegue a ser".<sup>19</sup>

Así, en su segunda muestra individual, Noé. Óleos, el artista opta por dirigirse a un personaje desconocido pero cercano: "Pinto como soy y mi relación con la tela es una relación humana como cualquier otra. Como me conoces, esto ya debe ser suficiente".<sup>20</sup> Implícitamente, se asume aquí un contrato de lectura donde el destinatario es una persona involucrada en el medio artístico, un amigo, que puede comprender sus métodos sin tildarlo de informalista (tendencia en boga a finales de los años 50). Y, nuevamente, su desapego a cualquier categorización: "Por lo dicho creo que soy tan abstracto como figurativo y cualquiera de las etiquetas (neoexpresionista, neofigurativo, postinformalista o, quizás, más propiamente, por la independencia de su terminología, la de la 'nueva imagen del hombre', como ya se utiliza en Estados Unidos para una pintura pariente de la que yo hago) pueden caberle a mi obra". Esta suerte de clasificación desclasificada se irá repitiendo en la mayoría de sus escritos, tanto como el empeño por comprender el trabajo artístico más allá de cualquier señalamiento de la institución académica. "¿Qué es pintar hoy en día? Es ir pensando a través de la pintura sin tener prejuicios sobre lo que ella debe decir y lo que debe hacer (sean esos prejuicios figurativos o abstractos) y por encima de todos los códigos particulares y con la experiencia de todos ellos".<sup>21</sup>

En sus ya clásicas autoentrevistas, Noé practica como programa la experiencia de un sujeto escindido a través del efecto de desdoblamiento, en el que entrevistador y entrevistado son, justamente, él mismo.

I- ¿Se acuerda de mí? Nos conocimos en enero de 1966 cuando yo escribí el prólogo de la exposición que hizo entonces en la Galería Bonino de Nueva York.

II- Sí, lo recuerdo. Yo creí que usted era crítico de arte. En cierto modo usted me condujo a que dejara de pintar por nueve años. Era cuando yo pretendía asumir el caos por medio de instalaciones complejas, usted me hizo ver que yo oponía tan solo partes de mí a partes de mí, o sea que todo se unía en mi propio yo. Como además todo era tan complicado tal como lo planteaba dejé de hacer obra por un tiempo.<sup>22</sup>

<sup>11</sup> Ibíd., p. 189.

<sup>12</sup> Ibíd., p. 110.

<sup>13</sup> Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 53.

<sup>14</sup> Sobre el desempeño de Luis Felipe Noé como crítico de arte, véase el ensayo de Roberto Amigo *Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta*, Houston, ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, 2007.

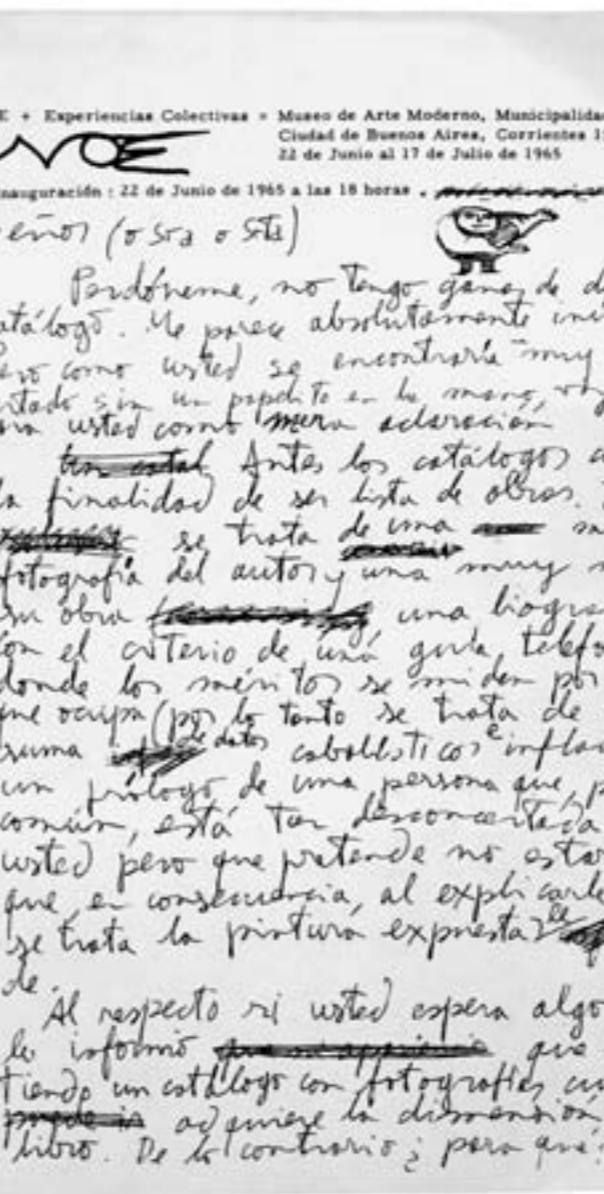
<sup>15</sup> Véase "Luis Felipe Noé es un pintor literario cuya única virtud es aprovechar su propia torpeza". Luis Felipe Noé, Texto de presentación para el Premio Internacional de Pintura del Instituto Torcuato Di Tella [cat. exp.], Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, del 12 de agosto al 8 de septiembre de 1963.

<sup>16</sup> En el prólogo a su muestra *Sin embargo*, Luis Felipe Noé escribe: "Tal vez, (espacio en blanco) Sin embargo" [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Rubbers Internacional, 2011.

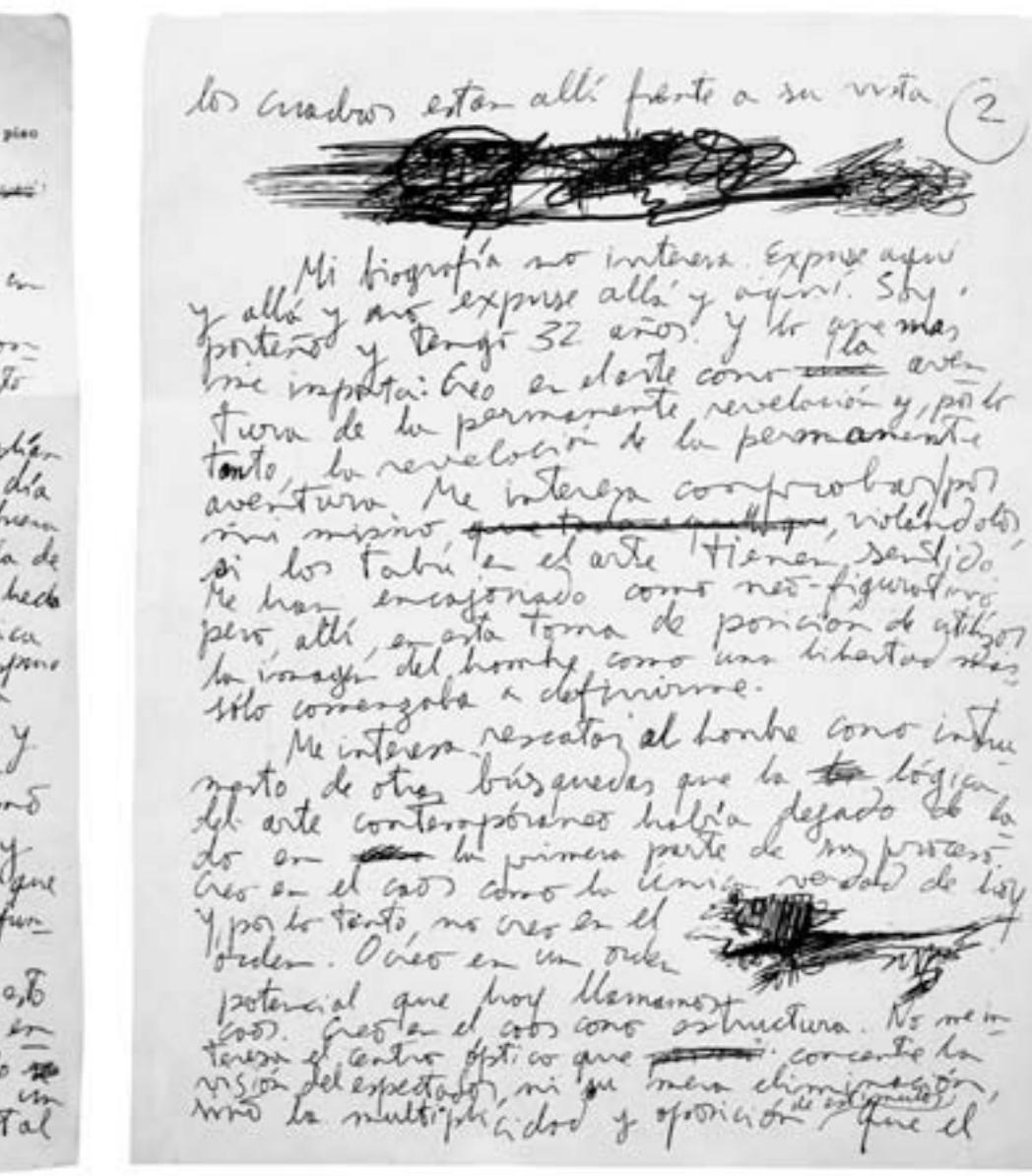
<sup>17</sup> Luis Felipe Noé, Catálogo en forma de carta Noé + Experiencias colectivas [cat. exp.], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965. La muestra estaba integrada por cinco obras realizadas a medias con Roberto Aizemberg, Enrique Barilari, Ernesto Deira, Fernando Maza y Jorge de la Vega, y una obra producida en conjunto con Nelson Blanco, Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Deira, Roberto Jacoby, Maza, Estela Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez, De la Vega y Luis Wells.

<sup>18</sup> Luis Felipe Noé, Texto de presentación para el Premio Internacional de Pintura del Instituto Torcuato Di Tella [cat. exp.], op. cit.

<sup>19</sup> Daniel Mundo, "Lecturas traicioneras. La incómoda amistad de Georges Bataille", revista *Artefacto #5. Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires, verano de 2003-2004, p. 139.



Catálogo de la exposición  
Noé + experiencias colectivas, 1965



Mi biografía no interesa. Expuso aquí y allá y no expuse allá y aquí. Soy porteño y tengo 32 años. Y lo que más me importa: Creo en el arte como ~~arte~~ aventura de la permanente revelación y, por lo tanto, la revelación de la permanente aventura. Me interesa comprobar por mí mismo que ~~el~~ el arte tiene sentido, si los tabú en el arte tienen sentido. Me han encasillado como neofigurativo pero allí, en otra zona de ponencia de ~~el~~ el arte, la imagen del hombre como una libertad más allá comienza a definirse.

Me interesa rescatar al hombre como individuo de otras dimensiones que la lógica del arte contemporáneo habría dejado de lado en la primera parte de mi proceso. Creo en el caos como la única verdad de hoy y por lo tanto, no creo en el orden. Creo en un orden potencial que hoy llamamos estructura. No me interesa el centro óptico que ~~el~~ concierte la visión del espectador, ni su linea claramente trazo la multiplicidad y opacidad que el

(4) su estructura:  
Tenemos que proveer ya de la pila  
de datos y con su respectiva  
~~estructura~~  
y la estructura <sup>de su</sup> no es el punto  
partida sino lo resultante polémica  
la suma de elementos con los que se  
conta.  
terminado para esta experiencia a uno)  
tore, Tal vez fuese y puede que sea  
ejemplo experiencia sin. Pero no veo  
que yo que la idea previa de  
idad sea lo único que la pilla dará si  
se da seguimiento a la idea no hay  
nos prender nalgún otro inconveniente,  
en este sentido esto, sin me ha  
dado de lo que va a resultar esa Unión  
y de conjunta. Sabré, como lo sabemos  
, cuando yo te diré entre todo e  
nto como experimenta. Esta lo que ha  
dado a estos artistas, capturarse la propuesta  
mayoría lo han hecho con tal  
posterioridad que aunque la aventura es  
dita es evidente que ya estaba impresa  
como posibilidades por todos.

oé, Presentación de mi  
o [cat. exp.], Buenos  
an Riel, 1960.

é, *El acto de pintar* [cat. expos., Galería Vermeer, del 5 al 25 de noviembre de 1984.

é, "Diálogo entre  
or", *Errores, omisiones y  
ades [cat. exp.]*, Buenos  
lultural Borges, noviembre

ó, "Prólogo", Luis Felipe  
quidación por cambio de  
, Buenos Aires, Galería  
, 1969.

o, "Lecturas traicioneras. La  
amistad de Georges  
Sorel", p. 139.

oé, Cuaderno de  
onio e inventario,

<sup>10</sup> cf. *El orden del discurso*,  
Lluvia, 1973, p. 19.

é, *Una sociedad colonial*  
os Aires, Ediciones de  
bro está formado por  
ses y veintiséis dibujos  
Alberto y Carlos Alonso,  
ual, Héctor Cattolica,  
quino, Oski, Rómulo  
de la Vega.

es forman parte del  
lipse Noé Una sociedad  
da, op. cit.

to Deira (1967), en  
itácora. Testimonio e  
cit., p. 210.

ironía y sarcasmo son claves para en un lenguaje vital que se rebela contra

ciones que pesan sobre su imagen personal de su estadía en Nueva York, donde se ha ido de pintar, regresa a Buenos Aires. Junto

ore un bar (el Bárbaro) y realiza la mue  
Caldos. Liquidación por cambio de ra  
s otro diálogo:

P: ¿Por qué usted ha dejado de pintar?  
R: Yo no dejé la pintura, es la pintura la que me dejó yo estaba apasionado con ella..

R: No, es una buena terapia. Lo que creo es que la pintura es una forma de expresión comunicativa orientada como lenguaje relevante. Ya no sirve para nada.

Imagen de hoy porque esta es de vision distinta. Yo pintaba quería abarcarla. No es que haya en la pintura, sino que había dejado de creer en el instrumento idóneo para lo que yo me propone. Ya no me propongo. No me interesa más representar. Sino vivirla, esto es presentarla, desatar posibilidades.

idas y vueltas de su relación con la o y la escritura, Noé se aventura a p inir su campo de libertad practicando ble: la soberanía. "El soberano es el quearse a un poder y un saber que no ponen en juego en el límite o en el extremo impotencia. Rebelarse, así, no es com erder todos los lugares".<sup>24</sup>

### **o de la paradoja**

ve la paradoja como el motor activo de la contextual. Es un recurso en el que encuentra su señalamiento enfático de algo esencial ("edicción"<sup>25</sup>) y una estrategia que, entre otras, intenta liberar todo aquello eventualmente oculto en el discurso. El uso del lenguaje instrumental. En el revulsivo año 1968, los movimientos de protesta norteamericanos crearon el concepto de Black Power: "¿cómo se logra, precisamente, aquellos que no lo logran?"

diante este cuestionamiento, confirma en la paradoja un lioso instrumento retórico: "Lo había aprendido: lo simbólico no le sigue a lo real, sino que ayuda a construirlo".<sup>26</sup> No es través del lenguaje sino en el lenguaje donde se dan, históricamente, las disputas del poder y el saber. La "voluntad de verdad", sostiene Michel Foucault, "basada en un sentido de la justicia y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los discursos –hablo siempre de nuestra sociedad– una especie de presión y como un poder de coacción".<sup>27</sup> Pero esa misma voluntad de verdad conlleva, en ciertos momentos, la historia de los discursos, formas de desplazamiento y confrontamiento. En el libro *Una sociedad colonial avanza*, dedicado a "la memoria de todos aquellos que han luchado y hasta dado sus vidas para desmentir todo lo que aquella constata", Noé intenta soslayar, a través de la paradoja, la voluntad de verdad que nos domina.

Una sociedad cuya alegría consiste en una falta de tristeza, cuya tristeza consiste en una falta de alegría.

Una sociedad donde gobierno democrático no significa mayoría en el poder, sino una mayoría sin poder.

Una sociedad que no inventa nombres para las cosas sino que les da nombres.

Una sociedad donde lo que no está prohibido es obligatorio.

Una sociedad donde cultura no es innovación; donde cultura no es información; donde información es innovación; donde innovación es cultura.<sup>29</sup>

La batalla cultural encuentra en la palabra un modo de tensión. "Le pasa algo al ambiente en el que estamos empelados por su carencia de poder, de asumir su propio potencial porque le resulta imposible por el momento imponer un foque nuevo, hacer que el mundo lo vea como un fenómeno distinto sin buscar referencias para entenderlo", escribe Nestor Deira en una carta donde también señala su propósito inmediato: "Despertar esta conciencia política es una batalla cultural. [...] En este momento por razones culturalistas estoy más interesado en la política que en arte. Por esto en este momento me interesa más escribir".<sup>30</sup>

Tanto en el ya mencionado *Una sociedad colonial arrancada* como en *Código rompecabezas sobre recontraparación en cajón desastre* y *A Oriente por Occidente*, Noé re-

a su principio parojoal. En ellos, las "paradojas, sofismas y aporías como las de Zenón de Elea son, sin embargo, los únicos velos que cubren la desnudez de nuestro ingenuo deseo de afirmación (capacidad nominativa) y de absoluto (capacidad de ficcionar la realidad). En presencia de todo ese 'espectáculo con sentimientos contradictorios' el autor nos recuerda [...] la negatividad del mundo, la relatividad del lenguaje".<sup>31</sup>

*Códice rompecabezas sobre Recontrapoder en Cajón Desastre*,<sup>32</sup> más conocido como *Recontrapoder*, arrastra un pensamiento espiralado próximo al paroxismo. Con algunos dibujos realizados por Noé<sup>33</sup> para que sigamos la historia, el texto cuenta las peripecias de un personaje fragmentado en el tránsito a convertirse en sujeto. Escrito en un lenguaje delirante e intrincado, de "apariencia antiesencialista"<sup>34</sup>, es actualmente un libro de culto.

Y frente a Recontrapoder se abrió el espectáculo del mundo. Corrían hombres a mujeres, mujeres a hombres, se corrían entre sí hasta tal punto que se desencontraban. Todos querían poseer y ninguno ser poseído. Hablaban de querer tener seguridad y de querer tener libertad. Si tenían una perdían la otra; si tenían la otra perdían una.

Recontrapoder entendió entonces por qué él antes era Rompecabezas.

Apareció otra sacerdotisa: la Memoria, aquella que no tiene imagen porque se viste de imágenes.

Recordó sus largas noches tratando de asumir el Caos para asumir el Mundo.<sup>35</sup>

Cuenta Rafael Cippolini que "a pesar de haber sido publicado por una reconocida editorial, bien podría afirmarse que se trata de un libro secreto. Ahí el pensamiento del artista ingresa en un estado de ficción. No es inexacto hablar de un recurso alegórico, salvo que la proyección de planos no remite a un eje vertical. Un manifiesto ante todo es forma, una manera de poner en crisis una forma de escritura. Este texto, en consecuencia, lleva la escritura al extremo".<sup>36</sup>

Lo llamativo y singular en Noé es que, desde finales del siglo XX, cuando los manifiestos ya han dejado de ser el caldo de cultivo de los movimientos artísticos, propone que sus textos sostengan ese mismo espíritu combativo; la persistencia de su pensamiento crítico excede delibe-

radamente los límites conceptuales y teóricos, y apunta a desnaturalizar los discursos dominantes.

En 1992, con motivo de los quinientos años de la llegada de los españoles a América, el artista publica el libro-carpeta *A Oriente por Occidente*,<sup>37</sup> con el subtítulo *Descubrimiento del llamado descubrimiento o del origen de lo que somos y no somos*. Basado en las cartas que Colón escribió a los reyes de España contándoles la travesía, reúne también otros testimonios y cartografías de la época. En la introducción manuscrita de este libro facsímil, a su vez elaborado con dibujos, textos caligráficos y collages, Noé aclara que se propone reflejar el sistema parojoal "que constituye el legado principal que hemos recibido desde la concepción misma del 'descubrimiento'". Puesto que este "es la clave de nuestros mayores defectos societarios pero también de nuestra mayor riqueza cultural. Pero como sin poder no hay descubrimiento, esa riqueza no será reconocida hasta que tengamos el coraje de asumir el poder de auto-descubrirnos y hacer creer a los otros que son ellos los que nos descubren".

A la verdad por el error  
A la justa medida por la exageración  
A la modernidad por los prejuicios medievales  
Al orden por el caos



<sup>31</sup> Héctor Olea, "El recontrapoder de la antiestética", *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 175.

<sup>32</sup> Luis Felipe Noé, *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

<sup>33</sup> Se trata de la versión original publicada por Ediciones de la Flor (Buenos Aires, 1974). Existe otra edición en formato cómic realizada en colaboración con el caricaturista Nahuel Rando. Luis Felipe Noé, *Las aventuras de Recontrapoder*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2003.

<sup>34</sup> Héctor Olea, "El recontrapoder de la antiestética", *Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968*, op. cit., p. 175.

<sup>35</sup> Luis Felipe Noé, *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*, op. cit., p. 31.

<sup>36</sup> Aldo Pellegrini, *Escrito para nadie (1972-1973)*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1989.

<sup>37</sup> En el capítulo "II-4 Interacción pintura-escritura", Luis Felipe Noé describía: "Así como en las artes visuales ningún elemento es en sí mismo sino en relación a otro (lo que se puede expresar diciendo que una línea no es delgada ni gruesa sino que es otra que la califica como tal), las palabras califican a la pintura y resaltan sus características como otro lenguaje. Por otra parte, la escritura, más allá de su lectura es grafismo. Es un dibujo que representa de otra manera. La dialéctica pintura-escritura es una dialéctica de representaciones". Jorge Glusberg y Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria*, op. cit., p. 56.

<sup>41</sup> Luis Felipe Noé, "¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia una ampliación del concepto de pintura (2004)", *Noescritos sobre eso que se llama arte*, op. cit., p. 346.

<sup>42</sup> Véase el texto "La belleza del caos", de Cecilia Ivanchovich, publicado en este catálogo.

El principio parojoal ya no solo es un método para ayudar a construir otra realidad, sino que atraviesa asimismo la historia de otra construcción, nunca acabada: la identidad de una América sacudida y fragmentada por la conquista, subsumida a las órdenes del exterior y atrapada en una entidad sin características propias. El no ser engendra el ser. Paradojas mediante. ¿Ha sido el sofista realmente expulsado de la voluntad de verdad?<sup>38</sup>

#### Relación pintura/escritura: este es el caso

"La poesía quiere expresar con palabras lo que no pueden decir las palabras"<sup>39</sup>: la sentencia de Aldo Pellegrini alude a desvincular la noción de representación de un sentido único, aquel que nombraría a la cosa u objeto, para liberar la interpretación de toda sospecha de clausura del sentido.

En los cuadros de Noé, pintura y escritura, imagen y palabra, se relacionan dialécticamente,<sup>40</sup> del mismo modo que, para él, "representación y abstracción no son categorías opuestas sino complementarias".<sup>41</sup> Estas relaciones escapan al cierre del sentido en la sintaxis en espiral de su pensamiento visual.

Una taxonomía posible de la relación pintura-escritura que atravesara cronologías, épocas y series tendría en el poema-cuadro *Wittgenstein: este es el caso, este es el caso* (2000) un ejemplo, conclusivo, paradigmático. A la vez, en una obra muy temprana ya arranca la presencia de la escritura en el interior de la imagen: en *Alias el chancho* (1962),<sup>42</sup> las palabras (casi imperceptibles) salen de dos rostros que parecen decir cosas al animal que se encuentra en la parte inferior de la tela, en la que también se lee en rojo "¡Viva la patria!". Este recurso, casi de historieta, donde los personajes "hablan", volverá a aparecer en el dibujo *Reflexiones sobre el amor* (1972),<sup>43</sup> que contiene una reinvenCIÓN de frases banales ("Desalienemos el amor del 'apenas es un sentimiento' de deseo", "Desde chiquitos confundimos amor con tabla de salvación", "Amaos los unos a los otros pero hasta cierto límite", etcétera), paradojas ("Un poco de cariño por amor a Dios y un poco de amor por cariño a Dios", "No hacemos el amor a la guerra hagamos la guerra del amor") y diálogos ("¿Para qué me sirve tu cariño? El cariño sirve porque es cariño" y "El matrimonio es el amor reducido a escala", "El matrimonio es un egoísmo de a dos"). Otros ejemplos pictóricos donde la palabra se hace imagen son *Tormenta en la Pampa* (1991), *Homenaje a una pintura escrita por Sarmiento* (1991), *Paisaje entre dos lenguajes* (1984), *Primera destrucción de Buenos Aires* (1991) y *Areté la difícil Areté* (1992). Aquí, Noé remite a un término griego difícil de definir ("para algunos sofistas la areté es la 'excelencia' o prominencia en el cultivo de la elocuencia"<sup>44</sup>) e incluye un escrito del poeta lírico Píndaro. En *Cuadro de la intolerancia* (1998), la alusión es al racismo, con las palabras negro y blanco pintadas irónicamente sobre rojo y azul. En *Ante una difícil situación* (2003), incorpora un poema de Aldo Pellegrini, y *La difícil comunicación* (1989) aporta la contundente peculiaridad de que el texto aparezca escrito sobre el bastidor, como una manera de actualizar una reflexión clave en la filosofía del propio pintor. Para Noé, en la pintura "el aspecto informativo está subordinado a lenguaje artístico, y, por lo tanto, no está atado al concepto básico lingüístico comunicativo de emisor-código común-receptor. Por el contrario, aquí se supone que la información alude a la relación del artista con todo aquello que quiere asir y se le escapa. Esto se supone porque, desde comienzos del siglo XX, la pintura ya no relata otra cosa que la propia aventura creadora. Lo hace a partir del instante en que se ofrece totalmente a los ojos del contemplador. Luego viene el proceso de comunicación en clave y lento".<sup>45</sup>



En Noé, eso que se llama la unidad del cuadro se convierte, otra vez paradójicamente, en un campo de "visión quebrada", un corte de atmósferas que transcurre no solo en la superficie de la tela, sino en complejas instalaciones y obras heterogéneas en las que el bastidor (la estructura) funciona como un elemento compositivo más. En *Mambo* (1962) el título y la firma, por primera vez, aparecen ostensiblemente escritos en la parte inferior de la obra, siendo la "pintura" la parte superior. Otras pinturas e instalaciones llevan por títulos alusiones al espacio pictórico (*Un vacío difícil de llenar*, 1964), al caos como estructura (*Introducción al desmadre*, 1964), a la retórica política (*El ser nacional*, 1965) y a la formalidad coloquial (*Así es la vida señorita*, 1965), o se refieren a la función del bastidor como aquello que enmarca o sostiene la imagen, en *Estructura para un paisaje* (1982) y *La ventana indiscreta* (2008).

En *Introducción a la esperanza* (1963), un ícono de su producción pictórica, las pancartas aluden tanto a la capacidad de nominación celebratoria de la palabra como a su uso político: "Perón es Él, y pocos dudarían de ese atributo en los sectores populares".<sup>46</sup>

Los títulos toman la forma de pregunta cuando remiten a una interrogación metafísica que podría ser también alusiva a la situación política del país (*¿A dónde vamos?*, o *Presente -1964-* y *¿Hasta cuándo? -2002-*), o bien cuando parecen dialogar a la vez con el lenguaje de la pintura y la entidad del mundo real (*¿Y esto qué significa? -2005-*, *¿De qué se trata? -2006-*, *¿Te acordás cuando los hombres caminaban sobre la tierra y había perspectiva? -2006-*). Otros títulos hacen referencia a la historia argentina en obras tempranas como *Convocatoria a la barbarie* (1961), *¡Viva la Santa Federación!* (1961) y *La anarquía del año XX* (1961) –pertenecientes a la Serie Federal–, y también a acontecimientos trágicos en que la capacidad de nominar está vedada, como por ejemplo *Esto no tiene nombre* (1976) y *Aquí no pasó nada* (1996). A su vez, en el título de las obras que tratan el tema de la conquista, se alude irónicamente a la historia de Latinoamérica (*Todo es verdad, nada es mentira*, 1977), así como a guerras internas (*Carajo que se rinda tu abuela*, 1980), o se menciona el tema de la naturaleza en *La naturaleza de América* (1975), toda la serie de *La naturaleza y los mitos*,<sup>47</sup> *Naturaleza de la naturaleza* (1985) y *Noticias del Amazo-*

*nas* (1996) –que también incorpora texto al interior de la imagen–, entre otros. Los juegos de palabras y trabalenguas son otra constante, tanto en lo que se refiere a las obras –*Jeringoza I -yopo-nopo-sepe-napa-dapa-* (1995), *Racatapatán* (2002), *La estética velocidad* (2009), *Un poco demasiado* (2013), *Avanzando entre dudas* (2014), etcétera– como a la elección de las series, el título de sus prólogos (*Por qué pinté lo que pinté, no pinté lo que no pinté, y pinto ahora lo que pinto*, 1975) o el nombre de sus muestras: *Errores, omisiones y otras desprolijidades* (1997), *Recuerdos del olvido en tiempo de descuento* (1999) y *Dispersiones entrecruzadas* (2004) son algunos ejemplos.

Es aproximadamente a partir del año 2002 cuando Noé comienza a incluir el título en el lenguaje visual de la propia

<sup>43</sup> Véase el texto "La belleza del caos", de Cecilia Ivanchevich, publicado en este catálogo.

<sup>44</sup> "Areté", Wikipedia, La encyclopédie libre. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Aret%C3%A9&oldid=98265685>. Fecha de consulta: 16 de abril de 2017.

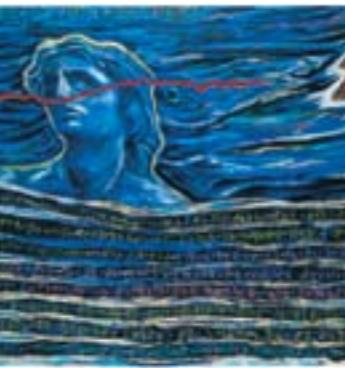
<sup>45</sup> Luis Felipe Noé, "¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia una ampliación del concepto de pintura (2004)", *Noescritos sobre eso que se llama arte*, op. cit., p. 386.

Fragmento de la instalación *Así es la vida señorita*, 1965



*Areté la difícil Areté*, 1992  
Acrílico sobre madera y tela  
145 x 200 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Ante una difícil situación*, 2003  
Acrílico y tinta sobre tela  
100 x 260 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



obra, como una manera de inducir una posibilidad de lectura en el espectador. En el catálogo de la muestra de dibujos *Noé en línea*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Laura Buccellato comenta: "El mundo contado por Noé, sus personajes y la forma de nominar sus obras son tan multisémicos que la única forma de describirlo es con un método equivalente al hacer creativo, y es derramando una verborragia infinita de adjetivos, que se presumen en el fluir-continuum de su pensar-dibujando para descubrir la dificultosa tarea cognitiva inmediata".<sup>47</sup>

En el año 2000 Noé escribe, sin aliento, el largo poema caligráfico que incluye en la ya mencionada obra *Wittgenstein: este es el caso*, cuya "portada" es un retrato del filósofo vienes. Este emblemático cuadro-texto implica una reformulación de las proposiciones de Wittgenstein (quien, en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, de 1912, se refiere a la relación del pensamiento lógico con la realidad) y otra vez examina la conexión comunicativa al ofrecernos, a modo de infografía filosófica, su propia construcción lógica. ¿Qué nos informa el texto-imagen? ¿O nos desinforma? ¿Cómo operan las palabras en la red textual? El poemario "juega con la pérdida de la apariencia. Nos niega un centro y nos obliga a movernos desde un zigzag empedernido".<sup>48</sup> Una resumida selección del tejido de sus 64 proposiciones, ignorando elípticamente su ritmo, podría ser:

1. El mundo es todo lo que es el caso
2. En la palabra nada: nada

- 3.7. Nado en el espíritu de la duda
- 6.2. La palabra flota sobre las cosas
- 6.3. La palabra cae sobre una cosa
- 7.4. cosa: pretexto para la palabra
- 19.3. Imagen: lo que es
- 19.3.1. lo que no tiene imagen ¿es?
28. Navego navego en otro idioma ¿Idioma?
38. solo se puede mostrar aquello que se ignora
44. asumo el caos: tratar de dar imagen a lo que no se tiene ni puede tener
- 60.2.1. Todo lo que es EL MUNDO
- 60.3. es un TRACTATUS ILOGICO-PHILOSOPHICUS
63. Querido Ludwig ¿es necesaria la palabra?

Noé apela a un tour de force entre filosofía y poesía para bucear en "el espíritu de la nada sobre las cosas". *Paisajes humanos*<sup>50</sup> donde se dispone la duda del lenguaje y la afirmación de su independencia en una "inmensa red de caminos equivocados transitables".<sup>51</sup>

#### Pensamiento en movimiento. Conclusión

"Cuando pienso en el mundo pinto, cuando pienso en la pintura escribo", dice Noé. Y así como abandonó los pinceles por un tiempo, nunca dejó de escribir. "La obra de Noé es como la esfera de Pascal, 'cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna'",<sup>52</sup> comenta Eduardo Stupia.<sup>53</sup> De igual modo, sus escritos, que en apariencia rodean

los mismos temas, siempre se leen distintos. Renovados, imprevisibles, circulares.

En la introducción al libro *Lectura conceptual de una trayectoria*, editado para la muestra homónima que realizó junto con Jorge Glusberg en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Noé explica: "Si bien las obras de un pintor son las huellas de su trayectoria, sus proposiciones fueron la motivación de sus pasos. Quien se detiene para mirar su propio camino transcurrido mientras aún lo está trazando lee –lo que es una subjetividad conceptual– la sucesión de propuestas subjetivas detrás de sus obras como un escritor revisa su relato aún no concluido para saber su desenlace".<sup>54</sup> La muestra exhibía unas pocas obras y estaba constituida, en su mayor parte, por textos que hacían una lectura de sus propuestas teóricas.

Así, los escritos de Noé son el resultado de un pensamiento en movimiento que fue construyéndose y de-conservándose a través del tiempo. En el libro *Noescritos sobre eso que se llama arte*,<sup>55</sup> recopila ensayos que escribió durante el transcurso de cuarenta años. Los temas van desde el arte pop,<sup>56</sup> la crisis de la pintura (crítica teórica que tuvo confusas interpretaciones, ya que algunos lo acusaron de anunciar la muerte de la pintura) y su apertura hacia el concepto de imagen, arte y política en América Latina, arte y tecnología, y arte, lenguaje y teoría. En este último gran tema, cabe destacar el ensayo "El Dibujo" (1994), en el que efectúa un recorrido por su historia y reflexiona sobre la importancia de la línea, la representación y el acto de dibujar esbozando un pequeño diccionario de estos conceptos. En "El dibujo y yo", uno de los ítems del diccionario, dice: "No me interesa la imagen de cómo son las cosas sino de cómo están dejando de ser y se están haciendo otras".<sup>57</sup> Esta concepción circular del tiempo puede entreverse en un poema que escribió cuando la Universidad Central para las Nacionalidades lo invitó a Beijing y cuyo asertivo título es "Estuve en China": "El futuro devora su pasado/ Este es su presente, El pasado devora su futuro/ Este también es su presente, El futuro devora su presente/ Este no es su pasado, El presente devora su pasado/ Este no es su futuro".

*Mi Viaje y Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*<sup>58</sup> son los dos últimos grandes libros que Noé publicó con la intención de ir en contra de las biografías y, por tal

motivo, hacer una compilación y edición personal de experiencias, textos, prólogos, notas de prensa y escritos inéditos, acompañados por un viaje a las obras más significativas de cada período.

Estos acontecimientos, sustanciales en la diagramación de las lecturas sobre su recorrido artístico, atrapan el derecho y el revés, la coherencia incoherente y la sensatez insensata y heterogénea de un pintor que hizo de la escritura un material discursivo análogo a la multiforme discursividad de su pintura.

<sup>53</sup> Eduardo Stupiá fue compañero de Noé en la muestra *Me arruinaste el dibujo* y en el proyecto "La Línea Piensa".

<sup>54</sup> Luis Felipe Noé, en Jorge Glusberg y Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria*, op. cit., p. 17.

<sup>55</sup> *Noescritos sobre eso que se llama arte*, op. cit.

<sup>56</sup> Noé fue uno de los primeros en pensar el fenómeno cultural del arte pop en los Estados Unidos.

<sup>57</sup> Luis Felipe Noé, "El Dibujo" (1994), *Noescritos sobre eso que se llama arte*: 1996-2006, op. cit., p. 143.

<sup>58</sup> El título *Cuaderno de Bitácora* remite a la nota de Fabián Lebenglik "Luis Felipe Noé. Sobre el papel de los buenos papeleros", en la que escribió: "Toda la serie de microcosmos, rutas y caminos que traza el pintor –comenzando con su firma– tiene un matiz retrospectivo, de cuaderno de bitácora y de mapa de la vida, e intenta una pintura que sea un lugar de reflexión". Página/12, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1990.

<sup>1</sup> Duden. <http://www.duden.de/>

<sup>2</sup> Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modellästhetischer Erfahrung*, Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 21.

## Entre paisajes con "Yuyo" Noé

Por Lena Geuer

La partida es la liberación de los hábitos y la decisión de partir es la toma de una libertad básica: la del movimiento.

Vilém Flusser

### I. Senderismo

Desde siempre los hombres hacen senderismo.

¿Cómo se puede entender esa actividad de movimiento? La palabra alemana para senderismo sería *wandern*. Uno puede *einwandern* (inmigrar) y *auswandern* (emigrar) –en este sentido, el senderismo se transforma en un acto político-. Por otro lado, caminamos por la vida tambaleando –*umher wandern*, o vamos con calzados sólidos o con sandalias sueltas–.

El término *wandern* proviene del antiguo alto alemán: *wantōn* quiere decir 'convertirse' y, más allá, significa 'tambalearse, dar volteretas, el vaivén, ir de un lado a otro'.<sup>1</sup> Por lo tanto, es imposible interpretar el senderismo como un acto decidido. Antes bien, se trata de un acto intermedio; hacemos senderismo entre un vaivén, el comienzo y el fin, entre montaña y valle.

A continuación, me gustaría invitar a "Yuyo" Noé a realizar senderismo para indagar el sentido del paisaje y la pintura de paisaje, a los cuales el artista se dedica intensamente desde 1975.

En *Introducción histórica* (1999), se incluyen varias pinturas de paisajes, con diversos estilos y que participan, incluso, de géneros diferentes, por lo que una comprensión homogénea a partir de una sola perspectiva parece imposible. De hecho, la observación de la obra exige una revisión del término *paisaje* y de la "pintura del paisaje".

En los senderos se juntan distintos compañeros de camino. Un primer explorador –nos olvidamos nuestros mapas en casa– es Bernhard Waldenfels.

Desde el arte y la filosofía, Noé y Waldenfels desarrollaron una perspectiva dinámica del entorno: comprenden "las cosas en el devenir". Para poder abrir un "sentido para

las cosas" (*Gespür der Dinge*), estas tienen que ser comprendidas en su proceso. Un capítulo del libro de Waldenfels *Sentidos y arte en interacción* trata del "orden en su devenir". Allí se lee que "algo y alguien no se pueden aceptar como dados, sino que se debe indicar cómo las instancias –que hoy en día sencillamente se nombran como identidades– resultan de las experiencias".<sup>2</sup>

Este pensamiento supone una "fenomenología de lo ajeno", según la cual lo ajeno se piensa como algo propio, porque lo ajeno comienza siempre en nosotros mismos.<sup>3</sup> Para describir el continuo proceso del devenir, Waldenfels usa las nociones de "entremedio" (*Dazwischen*) o la "esfera del entremedio" (*Zwischensphäre*). Entre culturas, entre lo propio y lo ajeno, las cosas encuentran su devenir. En su diálogo con la pintura, Noé piensa en una manera muy similar y, por eso, nuestra práctica del senderismo nos obliga a detenernos en esos entre-lugares.

Nos detendremos en distintos sitios para después poder seguir. El primero, que básicamente marcó la definición de la pintura del paisaje, es el punto de vista.



Lorena Alfonso se formó en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En la actualidad, su tema de investigación son las artes visuales y la fotografía alemana.

*La naturaleza de América*, 1975  
Acrílico sobre tela  
144 x 174 cm  
Colección particular

### a. Paisaje y punto de vista

Hilmar Frank define el paisaje en relación con el entorno del hombre: "El núcleo del término estético del paisaje y su determinación central e insoslayable es [...] la relación evidente del hombre con su entorno; es el conjunto evidente de los dos en la representación artística visual y literaria".<sup>4</sup>

En esta definición, el paisaje es en relación con el sujeto. Pero la relación entre sujeto y objeto no solo es una relación entre dos entidades equivalentes, sino que el objeto está determinado por el sujeto. El paisaje se construye desde el punto de vista (subjetivo) que interpreta el espacio y jerarquiza los sentidos, pero a la vez establece una "perspectiva de juicio".<sup>5</sup> En la concepción de Frank, el paisaje únicamente puede deducirse desde la lógica del sujeto: "Captado por la vista, el paisaje es el espacio en interacción entre el punto de vista y la interpretación".

El punto de vista que se forma con la naturaleza sigue siendo un punto de vista sobre algo desde una perspectiva antropocéntrica, lo que también es evidente en las definiciones de los diccionarios de la lengua española:

**paisaje** s. m. (fr. *paysage*). 1. Extensión de terreno visto desde un lugar determinado. 2. Pintura, grabado o dibujo en el que el tema principal es la representación de un lugar natural o urbano. 3. Tela, papel u otro material que recubre las varillas del abanico.<sup>6</sup>

Noé reflexiona sobre el artista como un "instrumento histórico",<sup>7</sup> que siempre está situado en un lugar geográfico y actúa más allá de este influido por las circunstancias temporales (históricas o actuales).<sup>8</sup> Él se localiza a sí mismo en Buenos Aires (Argentina) y, por extensión, en América Latina. Pero a causa de la dictadura militar de los años 70, prefirió salir del país y refugiarse en París. Por lo tanto, tiempo y lugar suponen límites y umbrales de transformación. Una elección de un punto de vista no puede pensarse sin factores externos.

*Antiestética* fue escrito en 1965. En ese momento, Noé no podía prever su destino. La dictadura militar que ocurrió once años después forzó un cambio de punto de vista en sus futuros trabajos artísticos.

La "perspectiva exterior" obliga al artista a una aguda "interiorización" de los acontecimientos; aunque no pierde

contacto, porque realiza regularmente viajes a la Argentina. Oscila, pues, entre Buenos Aires y París. Por ello, en el caso de Noé debe hablarse más bien de *tiempos y lugares*. ¿Qué sucede cuando tiempo y lugar, Buenos Aires y París de los años 70 y 80, se solapan?

Como dos placas tectónicas que se mueven y rozan provocando un violento movimiento de las aguas, el cambio geográfico causa una cierta "inundación" en la vida de Noé. Por el contacto de dos espacios algo se pone en marcha: la ola crea una transformación.<sup>9</sup> Esa transformación se expresa en el retorno a la pintura, que el artista había abandonado durante nueve años, y que ahora retoma con una serie de obras sobre la naturaleza y el paisaje. Su nuevo estilo se diferencia de sus trabajos anteriores<sup>10</sup> al crear una serie de imágenes sobre el Tigre y el Amazonas.

Mis sucesivos viajes fueron creando una situación que en los últimos años –después de la caída del gobierno militar– se acentuó. Vivía entre dos países con un océano de por medio. Si entre 1978 y 1983 hacía uno o dos viajes por año, de quince a veinte días de duración, en el período 1984-1987 la división del tiempo era más o menos de cuatro meses en cada lugar. Estaba en París pensando en Buenos Aires y en esta ciudad pensando en aquella.<sup>11</sup>

Los cuadros que Noé pinta en París muestran un colorido y un abigarramiento que connotan la selva tropical. La vida del artista y su obra están marcadas por un *entre medio*. La fijación del punto de vista que quiere crear una cierta relación con el lugar y que debe ocupar una cierta perspectiva se disuelve en el *vaivén*. Ya aquí se hace visible que los paisajes de Noé no se pueden captar bajo una definición dada. Requieren de una "práctica de localización" móvil, una práctica que no piense tiempo y espacio como parámetros dados y congelados.

Además, no son únicamente tiempo y espacio los que delimitan el punto de vista; para definir un paisaje, también el lenguaje determina su percepción.

### b. Paisaje entre lenguaje y materia

Mientras caminamos tenemos que pisar el suelo empapado por la lluvia y a veces nuestras manos se rasguñan con los arbustos espinosos. Nos encontramos con otros senderistas.

<sup>3</sup> Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, Ediciones Grasset, 1985.

<sup>4</sup> Hilmar Frank, "Landschaft", *Ästhetische Grundbegriffe*: (ÄGB); *historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 617-645.

<sup>5</sup> Ibíd., p. 620.

<sup>6</sup> *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2006, pp. 897-898.

<sup>7</sup> En *Antiestética*, Luis Felipe Noé define el vínculo entre artista e historia que no se relaciona solamente con la historia nacional del país, sino que se abre a la historia del arte en general: "El arte es fruto de un hombre histórico más que de un ser singular. El artista es un instrumento de la historia; brinda la imagen de una determinada situación dentro de su marcha". Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965, p. 40.

<sup>8</sup> Ibíd., p. 39.

<sup>9</sup> Aquí, se usa deliberadamente la metáfora de la ola para indicar una imagen emblemática de Katsushika Hokusai –la gran ola de Kanagawa, de 1831-. Noé se deja inspirar por los trabajos de Hokusai y Octavio Pinto en lo que la pintura del paisaje significa. Luis Felipe Noé, *Buscador de paisajes*, prólogo a una muestra de Octavio Pinto (Archivo Luis Felipe Noé).

<sup>10</sup> Mercedes Casanegra, *Noé. El color y las artes plásticas*, Buenos Aires, Alba S. A., 1988, p. 88

<sup>11</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 301.

<sup>12</sup> Véase Michel Serres, *Le Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés*, París, Éditions Grasset, 1985.

<sup>13</sup> Véase Gerhard Wolf, "Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II", *Kritische Berichte*, 2012.

<sup>14</sup> Véase también el texto de Christian Kravagna "Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts", *Texte zur Kunst*, núm. 91, 2013.

<sup>15</sup> Hilmar Frank, "Landschaft", *Ästhetische Grundbegriffe*: (ÄGB); *historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, op. cit., p. 617.

<sup>16</sup> En la obra del escultor Tony Cragg, se deja observar muy bien el proceso entre la forma orgánica y la forma ya técnicamente cambiada y "cultivada". En sus series *Second nature* o *Early forms*, el artista presenta las formas orgánicas y artificiales en un diálogo.

<sup>17</sup> Ibíd., p. 39.

Nuestros cuerpos, blandos y duros a la vez, se mueven en un entorno material, pero el "tejido lógico" del lenguaje humedece nuestra percepción y, en consecuencia, nuestros sentidos.<sup>12</sup> Al descubrir el mundo desde la dureza y des- de los sentidos, el filósofo ofrece una perspectiva distinta sobre el entorno y los cuerpos sometidos a su lógica. Serres sugiere una extrema cautela respecto del logocentrismo,

El filósofo francés Michel Serres nos recuerda con cierta nostalgia, al avanzar, el tiempo del *pagus*: cuando el paisaje se dejaba tejer como una "alfombrilla de retazos". En contraste con aquellos tiempos, hoy el paisaje se define por el monocultivo que caracteriza a la globalización (y, por extensión, al monoteísmo y la unificación cultural).

Con estas premisas en el equipaje, seguimos nuestro camino. Atravesamos con dificultades un fuerte tronco todavía vivo que una tormenta inclinó sobre el camino. Caos. Ramas por todos lados. Si la historia del arte pasara por este lugar, tal vez podría empezar a ordenar el caos.

El término *paisaje* es, del mismo modo, un género específico en el contexto de las artes plásticas cuya historia fue escrita en Europa.

En su ensayo "Historia del arte, ¿pero dónde?", Gerhard Wolf constata que "arte e historia son términos europeos y que no se debe presuponer que existan equivalentes en otras culturas".<sup>13</sup> Eso significa que las condiciones que enmarcan los términos analíticos o descriptivos también deben ser examinadas.

A pesar de la invención (o tal vez precisamente por la invención)<sup>14</sup> de un "arte global" y un "lenguaje global" –que, sin embargo, siguen controlados por un mercado occidental–, la hegemonía de la comprensión sobre el género paisaje en la historia del arte tiene una marcada inflexión eurocéntrica.

Si acercarse al término *paisaje* implica enfrentar límites espaciales, lingüísticos y temporales, entonces el desafío tal vez sea situarse en la posición de un trabajador golondrina (*Grenzgänger*). Por así decirlo: en el borde del paisaje, donde empieza o termina. Pero, ¿cuándo y dónde empiezan y terminan los paisajes? Un tratamiento del paisaje, en el sentido de Serres, comienza con una experiencia sensorial del contorno.

### c. Paisaje y naturaleza

A propósito de la etimología del término *paisaje*, Hilmar Frank constata que, a partir de la baja Edad Media, el paisaje se nombraba como una "unidad espacial-natural".<sup>15</sup> En la definición, un paisaje debe apoyarse en una cierta perspectiva cultural porque solo a través de la "percepción cultural" el paisaje puede entenderse como una "unidad espacial-natural". El paisaje se "cultiva" a través de la mirada. Lo natural se traslada al proceso cultural mientras no pierda su *naturalidad*.<sup>16</sup>

Si bien Georg Simmel reconoce en su "filosofía del paisaje" la dependencia de este respecto de un sujeto individualizado –lo que impediría considerarlo en sí y en sus





características naturales con autonomía de la condición humana<sup>17</sup>, entiende el paisaje y la naturaleza como dos entidades separadas. Pero una total separación entre naturaleza, paisaje y cultura no es posible. Un "pedazo de naturaleza" (algo que Simmel entiende como una contradicción en sus propios términos) sigue siendo algo natural en lo artificial.

En 1913, el filósofo refleja críticamente la ya vibrante modernidad, por lo que, puede interpretarse, sus teorías responden a su lugar y su tiempo histórico. En la división artificial entre sujeto y contorno, él sitúa un peligro: la alienación. Pero el peligro está, igualmente, en la confirmación de sus categorías.<sup>18</sup>

Aquí no se trata de comprender el paisaje y la naturaleza como dos dimensiones aisladas. De hecho, Noé logra cuestionar en su pintura la dicotomía entre el concepto cultural y natural. Incluso, reflexiona sobre las condiciones de su práctica artística, es decir: las condiciones de la pintura.

## II. Introducción histórica

Hemos llegado a una bifurcación que nos permite mirar en varias direcciones. Cerremos los ojos y tratemos de recordar cómo había comenzado la marcha y cómo seguimos

caminando. Hacemos, pues, senderismo dentro del senderismo, anulamos la cronología lineal del camino.

La obra *Introducción histórica* contiene, por un lado, la aproximación a la historia argentina y, por otro lado, la introducción a las distintas formas de la pintura del paisaje. En el cuadro, se presentan tres pinturas de paisajes diferentes:

1. un denso paisaje natural, casi tropical,<sup>19</sup> de un bosque y un río,
2. un paisaje de guerra o de batalla, y
3. la visión de un lejano paisaje urbano.

En el primer paisaje, que abarca todo el espacio de la imagen, se encuentra una densa y entrelazada flora atravesada por un río. La maleza de los árboles ocupa la mayor parte del lienzo y solamente deja un delgado avistamiento del horizonte. La mirada oscila del árbol presentado en el centro de la imagen, cuya corteza refleja una rica variedad de colores, al río horizontal que corre detrás. El río divide el cuadro entre primer plano y el fondo: las dos orillas del río. El árbol del primer plano se inclina hacia el agua. Se trata del Río de la Plata, a cuya vera se asienta la ciudad de Buenos Aires. Es el Tigre, el delta del río Paraná en su desembocadura en el Río de la Plata, que sedujo al artista a tal punto que tomó sus pinceles de nuevo: "Desde 1975 me siento atraído por la naturaleza. El Tigre había operado el milagro de que viera el paisaje. Casi diría que es la razón por la que vuelvo a pintar".<sup>20</sup>

Las estructuras de flora y fauna están divididas en campos coloreados y parcelaciones en blanco y negro. Las dibujadas líneas y células están siempre visibles en el fondo de la imagen. Demuestran, por así decirlo, la "corteza abierta" del árbol, porque descubren la estructura de la pintura: la línea. También las manchas juegan un rol importante en su pintura. Mientras los trabajos de grandes dimensiones de los años 60 se creaban principalmente a través de las manchas, después de un largo trayecto, Noé usa la línea y el dibujo.

Un paisaje natural nunca puede presentarse en su plenitud, siempre será una abstracción. Con los detalles, las olas de sombreados, los contornos y las parcelaciones, el artista, sin embargo, crea un ambiente (*Stimmung*) de estructura muy densa, una microscopía del paisaje.<sup>21</sup>

Se requiere una observación muy minuciosa para identificar en la tupida estructura del bosque a tres personajes. El morrión que cubre la cabeza de los hombres barbudos indica que se trata de conquistadores españoles atravesando el

<sup>17</sup> Georg Simmel, "Philosophie der Landschaft". <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

<sup>18</sup> Véanse los argumentos de Bruno Latour en *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte, "L'armillaire", 1991.

<sup>19</sup> El delta del Tigre en Buenos Aires no pertenece climáticamente a las zonas tropicales de Sudamérica. Sin embargo, las aguas del río Paraná desembocan en él y, así, enriquecen la exuberante naturaleza.

<sup>20</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 319.

<sup>21</sup> Véase el prólogo de Luis Felipe Noé sobre una muestra de Octavio Pinto (Archivo Luis Felipe Noé).

<sup>25</sup> Franz Obermeier, "Ulrich Schmidel/Ulrico Schmidl: Reise in die La Plata-Gegend 1534 -1554", Straubinger Heft, núm. 58, 2008, p. 109.

<sup>26</sup> Ibíd., p. 110.

<sup>27</sup> Ulrico Schmidl narra, en las primeras páginas, la dependencia alimenticia que los conquistadores tenían de los indígenas. Cuando los indígenas se negaron a darles comida, el hambre fue tan fuerte que tres españoles mataron a un caballo y lo comieron escondidos. Pero el engaño se descubrió y los responsables fueron llevados al patíbulo. También se cortaron las piernas de los muertos para comerlas en secreto y un hombre tuvo que comer a su propio hermano para sobrevivir. En el dibujo se ve, en una pequeña montaña, el patíbulo con los cadáveres mutilados. Noé incluye este detalle para su interpretación.

<sup>28</sup> Véase Ulrico Schmidl, *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt*. [https://archive.org/stream/vierteschiffartw00schm\\_0#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/vierteschiffartw00schm_0#page/n0/mode/2up). Fecha de consulta: 4 de abril de 2017.

bosque. Su presencia señala inmediatamente el otro paisaje histórico integrado en el cuadro: el de guerra y batalla.

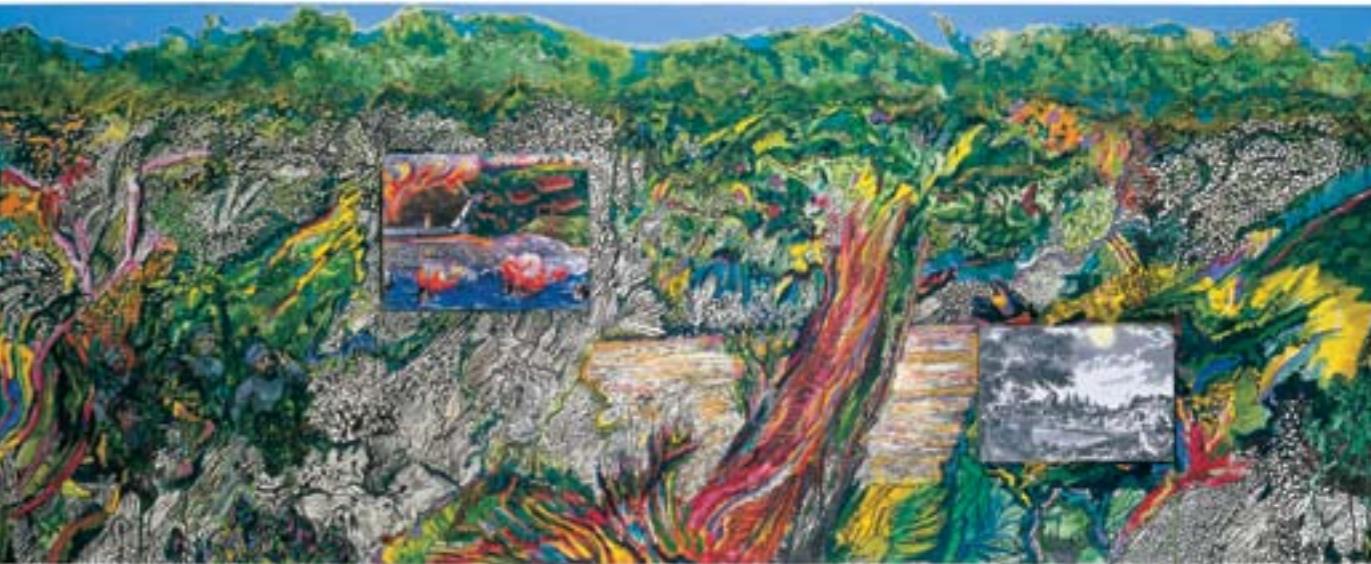
Después de que la Corona de España conquistara Perú, otras tropas fueron enviadas al sur para explorar y explotar los nuevos territorios. En 1536, Pedro de Mendoza llegó con más de diez barcos y 1500 pasajeros a la boca del Río de la Plata.<sup>22</sup> El pequeño cuadro muestra el ataque de diferentes pueblos indígenas contra los habitantes de la colonia de Buenos Aires. El hecho de que se trate de distintos grupos de pueblos indígenas deriva de la historia de Ulrico Schmidl, un lansquenete<sup>23</sup> que Noé ha citado en su cuadro.<sup>24</sup> Schmidl anotó sus experiencias e impresiones durante su estadía de veinte años en Sudamérica y, al volver a Alemania, publicó el libro *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* (*Vera historia*). Levinus Hulsius, uno de los editores que lo imprimió, encargó ilustraciones que le valieron un amplio público de lectores.<sup>25</sup>

Al comparar la ilustración original y el cuadro de Noé, se corrobora que el pintor conoce la historia de Schmidl,<sup>29</sup> pero, sin embargo, en la composición hay pequeñas diferencias. El cuadro adopta la perspectiva de un vuelo de pájaro. A la derecha, se ven los diferentes pueblos indígenas, mientras que en la parte izquierda, aparece recortada la colonia que se nombra como "Buenas Aeres". La imagen está

La información sobre el ilustrador es relevante porque el resultado de su trabajo es tanto el relato de Schmidl como su propia imaginación. Asimismo, son importantes las definiciones políticas de Schmidl, en las cuales menosprecia a los indígenas (De Bry los presenta como caníbales) y su calvinismo –del cual participan tanto Schmidl como De Bry–, que también desprecia la conquista católica llevada adelante por España. Estos temas forman parte del dibujo.<sup>27</sup>

Schmidl cuenta que el hambre de la tropa fue tan fuerte que enviaron destacamentos a los pueblos indígenas para encontrar comida. Pero, como una forma de resistencia y combate, los indígenas huyeron y quemaron todo posible alimento.<sup>28</sup> Al volver al asentamiento, los soldados descubrieron que la colonia había sido atacada por los indígenas. Este es el motivo principal de la ilustración.

Al comparar la ilustración original y el cuadro de Noé, se corrobora que el pintor conoce la historia de Schmidl,<sup>29</sup> pero, sin embargo, en la composición hay pequeñas diferencias. El cuadro adopta la perspectiva de un vuelo de



dominada por los atacantes. En un ejemplar de 1912 del libro de Schmidl, se menciona un subtítulo: "Asalto a Buenos Aires por la unión de cuatro tribus indígenas (23.000 Hombres) 1536".<sup>30</sup> Aunque la cifra puede resultar exagerada, impresiona el volumen de las personas en la imagen, y también la representación de ellos es extraña. El dibujante ha ordenado a los indígenas en una falange (forma de protegerse del enemigo), y queda por preguntarse si esa manera de luchar era habitual entre los indígenas (que usaban arco y flecha) o si, más bien, se trata de una imagen proyectada de las estrategias típicas que aplicaban los ejércitos europeos desde la antigüedad.

En su versión, Noé ha adoptado ese mismo orden. De igual manera, ha elegido la vista de pájaro, aunque en la colonia muestra menos casas que la ilustración original. Además, incorpora el color. Las nubes de humo dinámicas de un rojo amarillento agregan dramatismo al incendio de la colonia y de los barcos. A través del color, Noé le da una atmósfera a la imagen. El horizonte está sumergido en una luz blanca y celeste que, al mezclarse con el rojo, cambia al lila. Cae el día.

El paisaje con pequeños montes es de un verde intenso; el río, de un profundo azul. Esa imagen armónica contradice la interpretación de un paisaje de guerra dada por Frank. El paisaje de la "guerra mecanizada" se entiende como una "desfiguración" que vive del contraste.<sup>31</sup> Así, la cita del cuadro de Noé no se puede comparar, de ningún modo, con las guerras mundiales del siglo XX. Más bien, se trata de un paisaje en el cual acontece una batalla. La destrucción afecta a los artefactos realizados por los humanos, no a la naturaleza. La cita de la tradición europea se desplaza, entonces, a otro contexto: a un primer plano de la naturaleza. La imagen está integrada al paisaje del río y se experimenta desde otra perspectiva. Mientras en la ilustración, basada en la narración de Schmidl, se abre una dicotomía entre conquistador e indígena, Noé nos muestra –lejos de un enfrentamiento– la interacción entre naturaleza y hombre. La obra exhibe en su totalidad a los conquistadores españoles perdidos en un nuevo entorno que de ninguna manera dominan.

Tal vez este es el comienzo de una "introducción histórica": el contacto con un paisaje que, en primera instancia, no se deja reconocer como tal y que solo puede comprenderse

como naturaleza. La colonia, que después se convierte en la ciudad de Buenos Aires, se construye a base y siempre en interacción con esa "realidad salvaje".

La otra cita gráfica aplica las mismas dicotomías que Noé cuestiona al introducir la naturaleza como actor fundamental. El grabado hecho por Félix de Azara en su viaje a Sudamérica, entre 1782 y 1801, presenta otra mirada sobre la ciudad de Buenos Aires.<sup>32</sup> Noé hizo una copia del grabado, lo colocó en el lienzo y agregó a la imagen una fuente de luz en forma de un sol brillante en el paisaje nublado.

Luego de conquistar, en los siglos XV y XVI, los territorios de América Latina, los españoles de los siglos siguientes se ocuparon de la administración, la agricultura y el desarrollo cultural de las colonias. A su vez, iniciaron expediciones científicas desde España hacia América Latina para las que contrataron, especialmente, a pintores y dibujantes.

Los cartógrafos tenían un solo objetivo: retratar el imperio.<sup>33</sup> No cabe duda de que esas miradas sobre las ciudades en crecimiento respondían a parámetros prefabricados por ciertos intereses políticos. Sin embargo, según Marta Penhos, las noticias y los grabados sirven para obtener diferentes accesos a ese "nuevo mundo".

Asimismo, Penhos subraya que, al posicionar el Fuerte, el Cabildo o la Catedral, se marca una posición política que demuestra la madurez institucional de la ciudad. Es interesante notar, entonces, que la identificación de la ciudad de Buenos Aires se haya realizado antes por su arquitectura que

<sup>29</sup> Luis Felipe Noé, Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario, op. cit., p. 423.

<sup>30</sup> Véase Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidel: der erste Geschichtsschreiber der La Plata-Länder 1535-1555*, München, M. Müller & Sohn, 1912.

<sup>31</sup> Hilmar Frank, op. cit., p. 640.

<sup>32</sup> El aguafuerte está reproducido en el libro de viajes de Azara. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

<sup>33</sup> "Cuando pienso en el mundo pinto y cuando pienso en la pintura escribo", dice Luis Felipe Noé en "La pintura: hoy y aquí (1996)", en *Noescritos: sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 201. Esta cita nos indica que la pintura y la escritura de Noé están fuertemente conectadas. Sobre la escritura en la obra de Noé, puede consultarse el texto de Lorena Alfonso publicado en este catálogo.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 41.

<sup>38</sup> Ibíd., p. 199.

Detalles de la obra  
*Introducción histórica*, 1999



por sus accidentes geográficos –de por sí escasos en el territorio llano del Río de la Plata–. Por esa razón, el paisaje urbano sería menos atractivo que el interior del país: la Pampa.

Se menciona aquí un primer espacio geográfico que recurre a la idea de una carencia de idiosincrasia propia del territorio. A diferencia de México o Perú, la zona del Río de la Plata no cuenta con grandes manifestaciones arquitectónicas del pasado, por lo que los accidentes identificativos se buscan, sobre todo, en realidades ideales o intelectuales. En relación con su mensurabilidad, ese planteamiento trae la oportunidad de reflexionar de modo crítico tanto sobre las idiosincrasias naturales como las culturales.

hombre para poder pasar, por fin, a los entretelados que resultan de esa complejidad.

Los discursos sobre el aniversario de los quinientos años de la conquista que surgen en el año 1999, mientras se crea *Introducción histórica*, pueden observarse a partir de ese entretelido, desde la maleza de la selva.<sup>34</sup> En ese *entre-lugar*, la estructura sustancial de una identidad nacional se disuelve. Dicotomías que el discurso poscolonial quiere mantener –conquistador/conquistado, hombre/mujer, blanco/negro– transforman profundamente su significado en cuanto se colocan en ese *entre-lugar*, entre lo propio y lo ajeno.<sup>35</sup>

### III. Entre paisajes

No solo la "interpictualidad" aquí introducida exige otro concepto del paisaje: las obras producidas desde 1975 hasta la actualidad reivindican una nueva perspectiva –sean paisajes urbanos, naturales, emocionales, históricos o sociales–.

*Entre paisajes* no es únicamente la condición histórica del artista. También sus pinturas están condicionadas por el *entre*, porque están entre paisajes.

El punto de vista al que nos referimos al principio y por el cual se definió la pintura de paisaje pierde su constancia en el pensamiento del *entremedio*. En este contexto, la teoría del caos pensada en *Antiestética* desempeña un rol importante para la pintura de Noé.<sup>36</sup>

Antes que un punto de vista nuevo que marque el comienzo de un "orden", Noé se obliga a pensar el devenir de este orden: "El desorden no es más que un orden abierto, un orden haciéndose".<sup>37</sup> En el orden abierto, Noé localiza el devenir de una nueva estructura. En el último capítulo de *Antiestética*, asume su idea del "caos como estructura":

El caos, que tradicionalmente se supone como lo opuesto a toda estructura, es un conjunto de relaciones de elementos distintos. ¿No es esto una estructura? O sea, que básicamente entiendo por "caos como estructura" a la estructura que emana de esas relaciones, o sea, un distinto orden. A ese orden se llama caos.<sup>38</sup>

De ese modo, a cada caos subyace una estructura. ¿Entonces podría preguntarse, como se hizo al principio de este

texto, por un comienzo y por un fin de la pintura del paisaje? Es poco probable, porque esa estructura que Noé describe subyace a una *libertad básica*, la del movimiento:

Creo que el concepto de "transmutación continua", o sea, que una cosa nunca "es" sino que cuando se cree que "es" puede ser ya de otro modo, encierra una gran posibilidad. Es algo más que el movimiento, es el devenir. La pintura deja de ser un arte esencialmente estático.<sup>39</sup>

El movimiento y el devenir caracterizan los *entre-paisajes* de Noé. En el collage *Estática velocidad* (2009), de tres metros de altura y once metros de largo, surtido con múltiples detalles, todo se percibe en su devenir. El paisaje colorido parece que aún no ha "secado", todo fluye, todo está movido y transformándose. Así, resulta que todas las figuras (similares a las plantas de la naturaleza del Tigre) están expuestas a la transformación. Como pudo observarse en *Introducción histórica*, y también en *Estática velocidad*, hay campos de color y partes en blanco y negro. Las superficies están compuestas por varios pedazos. En la parte derecha e izquierda del cuadro, se dejaron dos espacios. En el centro, se ve un único ojo que sobresale de las líneas onduladas. La *conditio humana* es el tema central, y por eso se ubica en el centro de la obra. Pero no es solo un ojo y, por lo tanto, una "vista al paisaje" lo que Noé nos muestra aquí. Es el ojo rodeado por su condición, metido en detalles de los cuales él mismo crea y de los cuales resulta.

Entonces, el caos de Noé podría entenderse como el devenir de una forma, no como la forma misma. Mientras que en los años 60 el artista mantiene una relación dialéctica, de oposición con los términos –caos vs. orden, estático vs. velocidad o, simplemente, la "antiestética"–, en su libro más reciente, comienza a pensar el caos dentro del caos. Todo comienza con una sopa, ¿la *Ursuppe*?<sup>40</sup>

Lena Geuer nació en Alemania y es historiadora del arte. Actualmente, realiza su doctorado en la Universidad Heinrich-Heine, de Düsseldorf, donde investiga el discurso del arte argentino a través de la obra de Luis Felipe Noé y Marta Minujín.

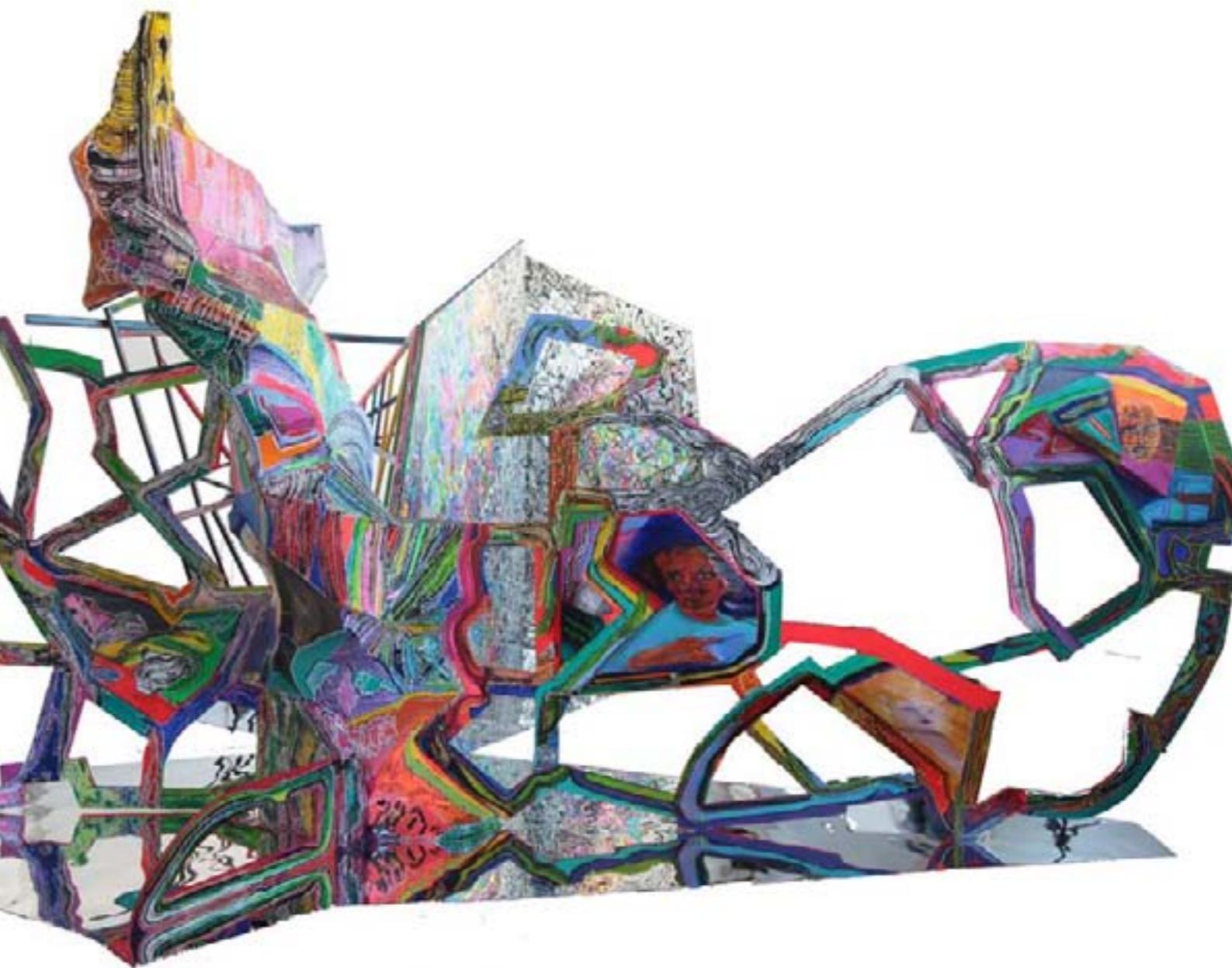
<sup>39</sup> Ibíd., p. 201.

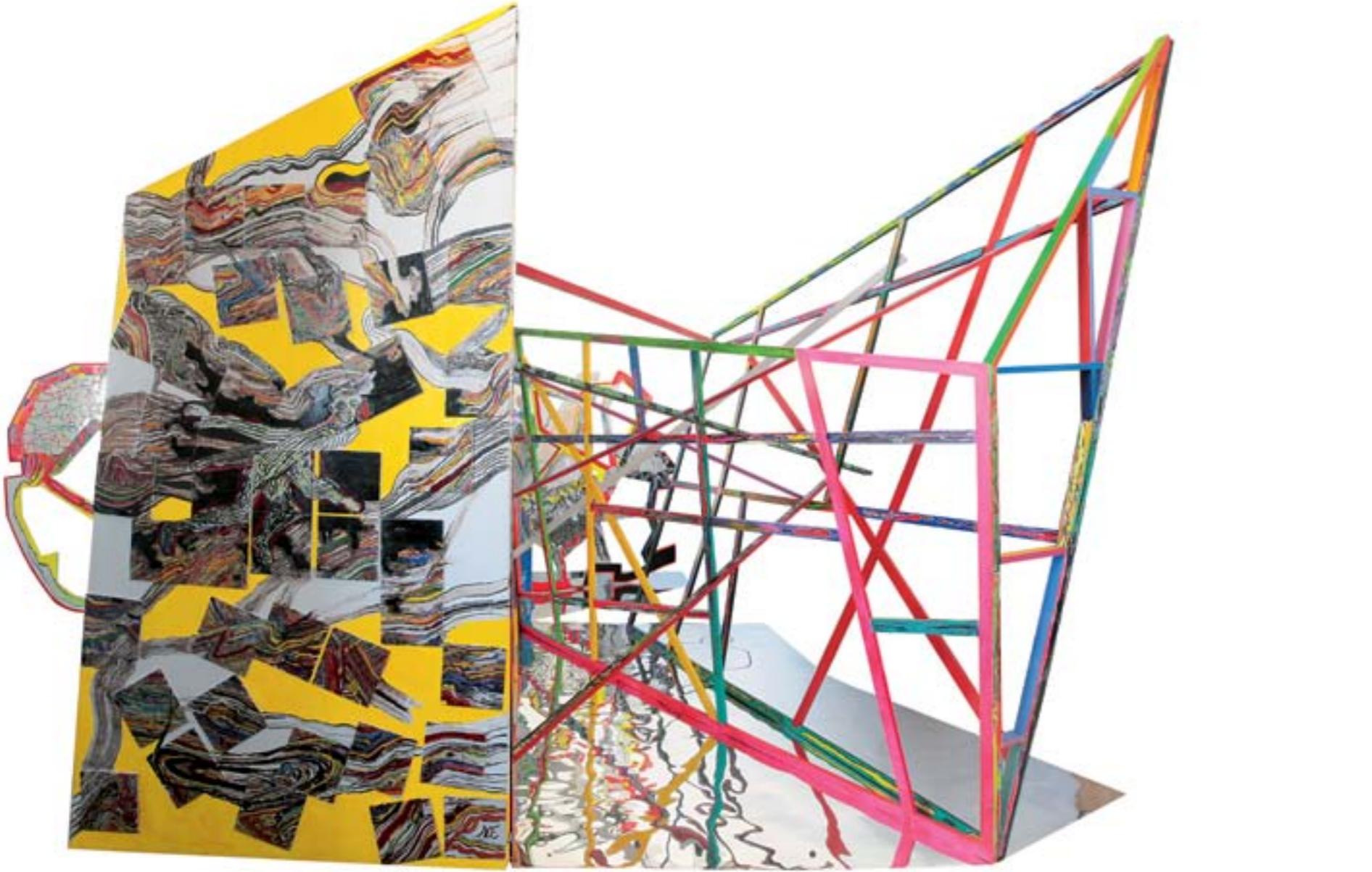
<sup>40</sup> En alemán, *Ursuppe* significa 'abiogénesis'.

## Obras

La obra *Entreveros* (2017), realizada por el artista especialmente para esta exposición, atraviesa las tres constantes que conforman su "estética del caos": la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital.

*Entreveros*, 2017 (frente)  
Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera  
y poliestireno expandido más espejos  
600 x 600 x 300 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé





De izquierda a derecha  
*Entreveros*, 2017  
Reverso y lateral izquierdo



# La conciencia histórica



*Introducción a la esperanza*, 1963  
Óleo y esmalte sobre nueve  
bastidores entelados  
201 x 214 cm  
Colección Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Premio Nacional de Pintura  
Instituto Torcuato Di Tella 1963



*La pueblada*, 2006  
Acrílico y tinta sobre tela  
y cartón corrugado con  
marco dorado  
213 × 168 cm  
Colección particular



*Convocatoria a la  
barbarie*, 1961  
Esmalte, óleo y aceite  
sellador sobre tela  
148 × 223 cm  
Colección particular



*Alias el chancho*, 1962  
Óleo y esmalte sobre tela  
194 × 96 cm  
Colección particular



*Todo es verdad, nada es mentira II*, 1977  
Acrílico sobre tela  
130 × 195 cm  
Colección particular



*El poder y su base*, 1989  
Acrílico sobre tela  
250 × 270 cm  
Colección Gaspar Noé

*El ser nacional*, 1965

Instalación.

Óleo y esmalte brillante

sobre tela, madera y papel

Obra desarrollada en diversas piezas

Colección Paula y Gaspar Noé





*Esto no tiene nombre III*, 1976  
Acrílico sobre tela  
200 × 200 cm  
Colección particular



*La extraña relación santidad demonio*, 1989  
Acrílico sobre tela, 190 × 130 cm  
Anverso y reverso  
Colección Paula y Gaspar Noé





Cuadro de situación, 1991  
Acrílico sobre tela  
150 × 150 cm  
Colección particular



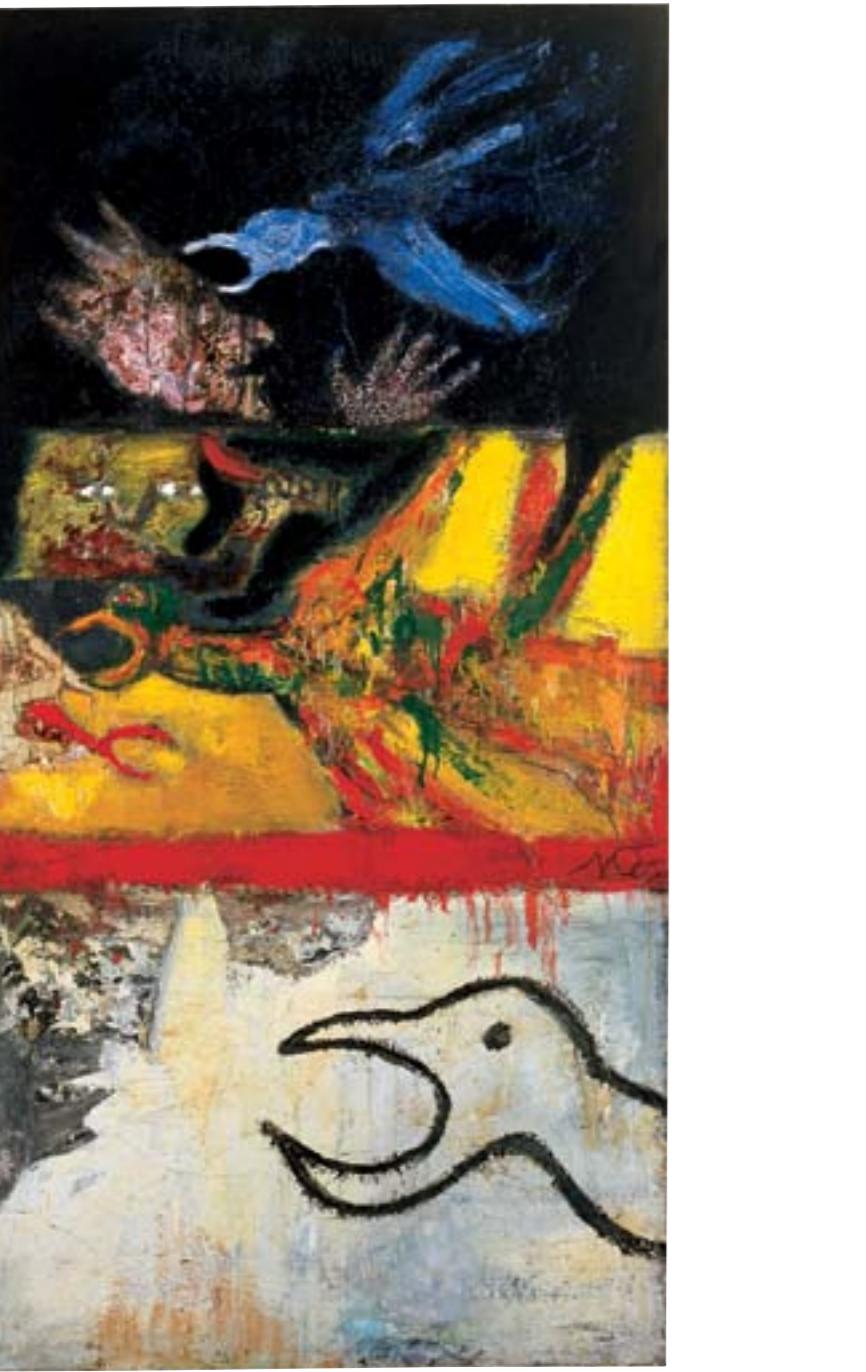
Hoy, el ser humano, 2016  
Acrílico y tinta sobre papel, tela,  
madera, poliestireno expandido y  
espejos, 200 × 200 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



*Deconstrucción de la memoria*, 1998  
Acrílico y tinta sobre tela  
180 × 189 cm  
Museo Castagnino+macro  
Premio Rosario 2000



*Festival de Newport*, 1964  
Óleo y esmalte sobre tela y  
madera recortada  
103,5 × 124,5 cm  
Colección particular



Tres testimonios sobre la  
aparición de un pájaro, 1963  
Óleo y esmalte sobre tela  
200 × 100 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

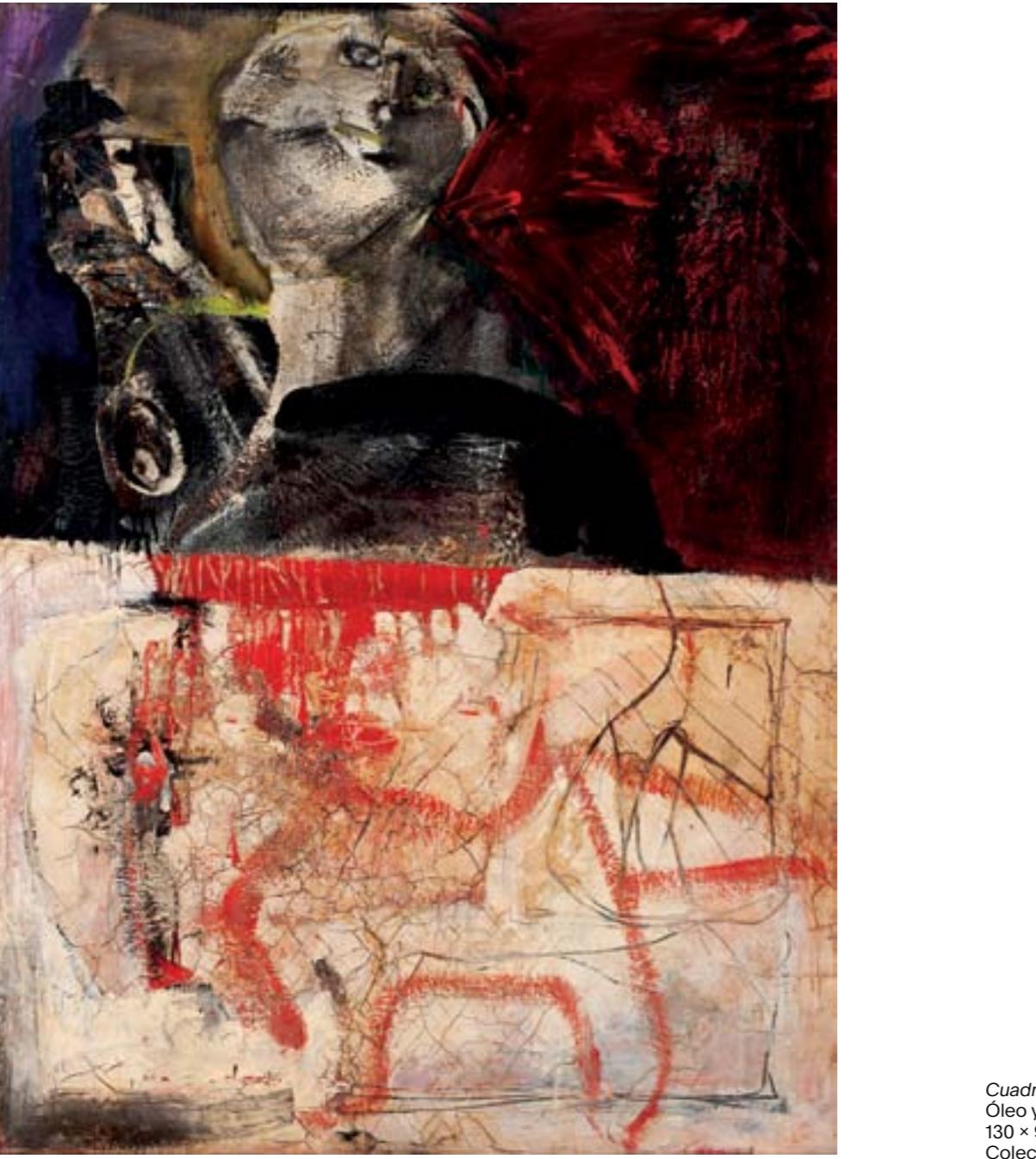


Caos S.A., 2003  
Acrílico y tinta sobre papel  
y tela (díptico)  
200 × 278 cm  
Colección Paula Noé

## La visión fragmentada



*El estricto orden de las cosas*, 2006  
Acrílico y tinta sobre papel  
184 × 168 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Cuadro dividido, 1962  
Óleo y esmalte sobre tela  
130 × 97 cm  
Colección particular



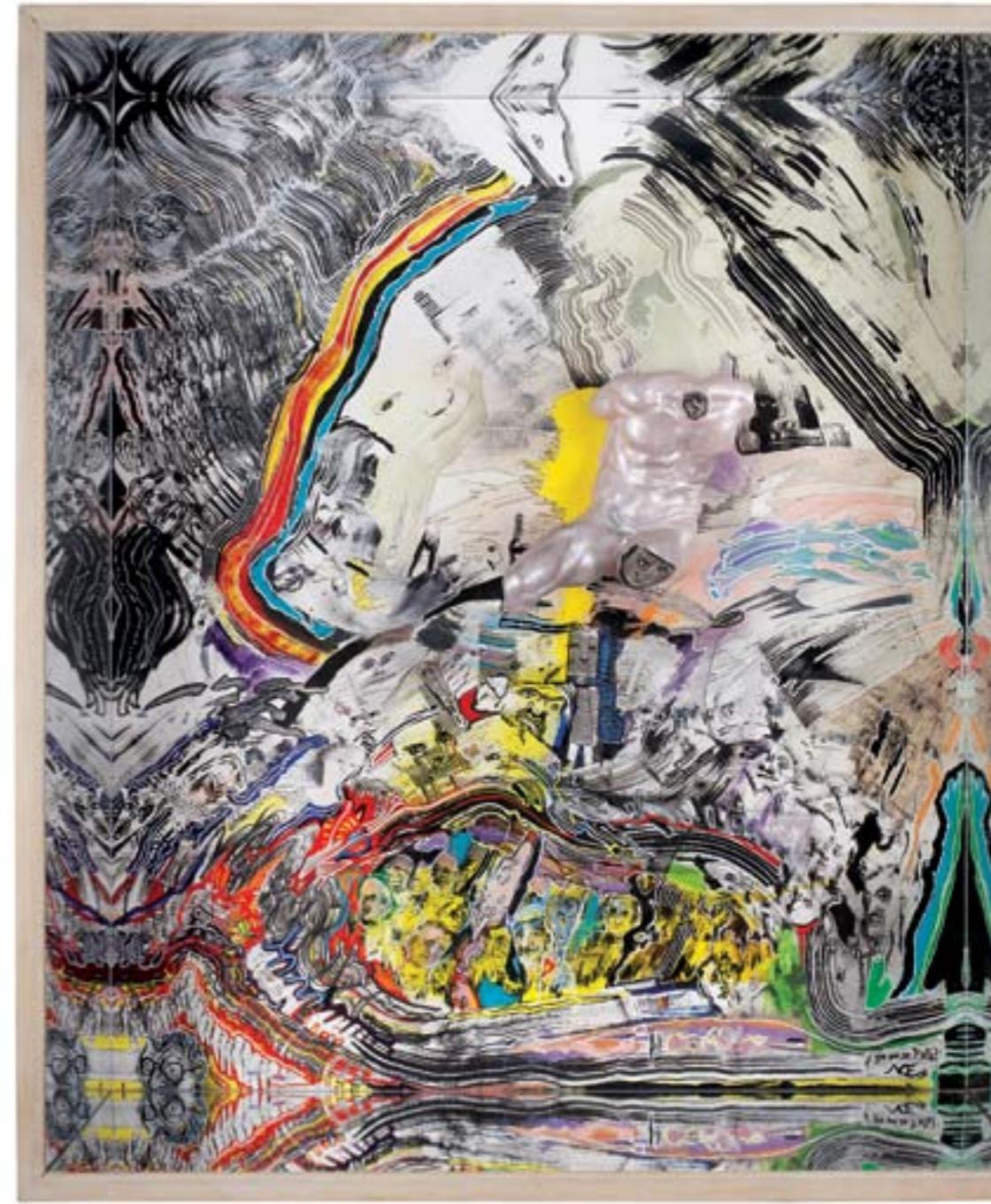
Concierto pánico, 1991  
Acrílico y tinta sobre tela  
292 × 306 cm  
Colección particular

Cuadros de una exposición (Ready-made T.V.), 2006  
Impresión digital sobre tela  
200 x 300 cm  
Colección particular





Imagen de Luis Felipe Noé  
reflejada en uno de sus espejos  
planos cóncavos, 1967  
Fotografía: Lisl Steiner



¿De qué se trata?, 2006  
Acrílico y tinta sobre papel y yeso  
en caja con espejos  
107 x 93 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Una noche, 2003  
Acrílico sobre tela  
236 × 300 cm  
Colección particular



CRAC, 2011  
Acrílico, tinta y espejos  
sobre tela y madera  
220 × 300 cm  
Colección Paula y  
Gaspar Noé

*Dispersiones*, 2004  
Acrílico y tinta sobre papel  
Políptico de diez piezas distribuidas  
en un espacio de 250 x 400 cm  
Colección Particular





*Interferencias*, 2009  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
Políptico de siete piezas distribuidas  
en un espacio de 200 × 240 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé.



*Enredados*, 2015  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
122 × 145 cm  
Colección particular



*La naturaleza del amor deseo*, 1979  
Acrílico sobre tela  
130 × 197 cm  
Colección particular



*Circunstancialmente otro*, 2016  
Acrílico y tinta sobre papel, tela,  
madera y poliestireno expandido  
200 × 200 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



*La percepción de los sonidos*, 1980  
Acrílico sobre tela  
90 × 130 cm  
Colección particular



*Estructura para un paisaje*, 1982  
Acrílico sobre tela  
190 × 350 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

# La línea vital

Serie *Estampas del norte*, 1957  
Tinta sobre papel  
34 × 42 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé





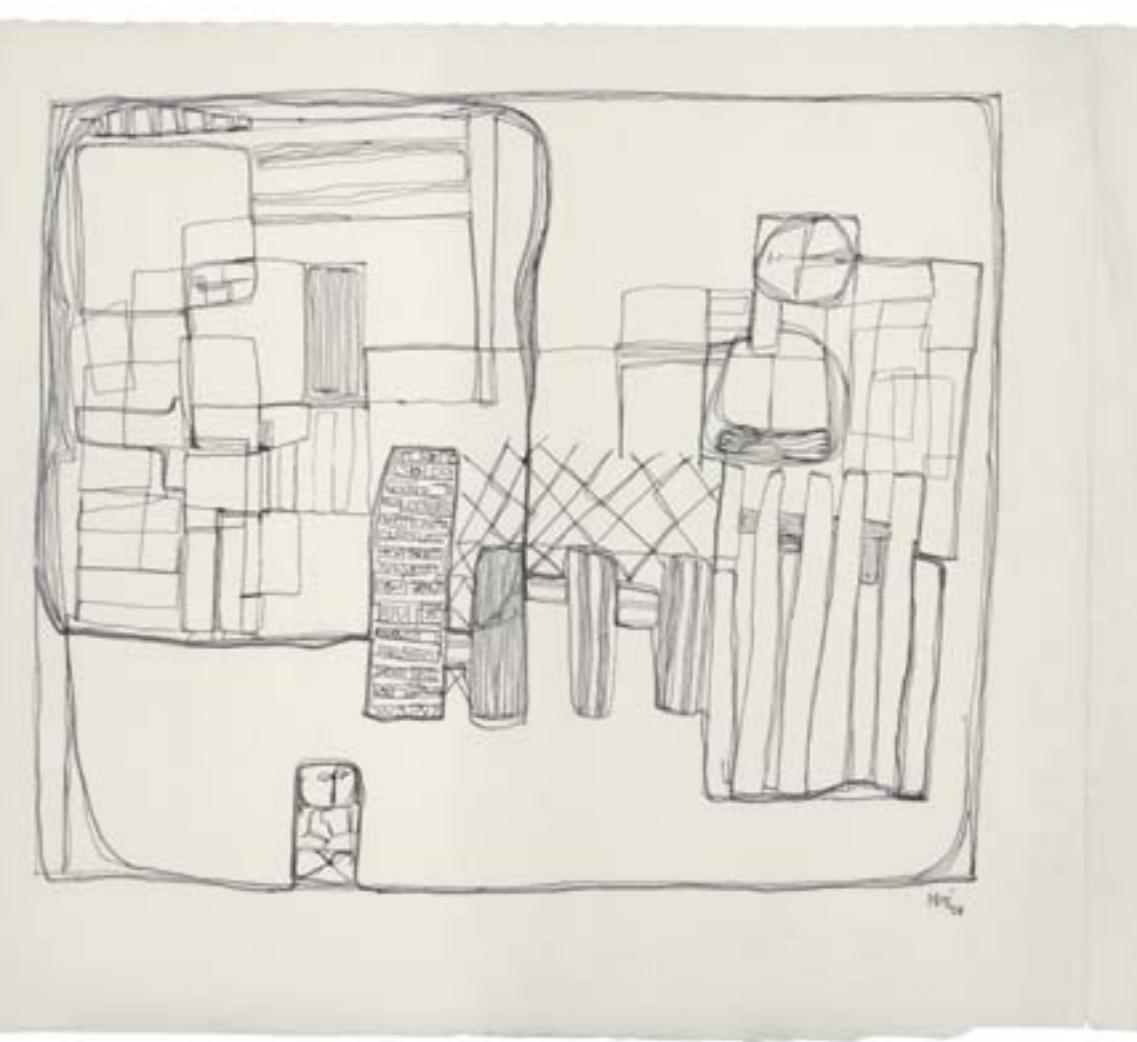
Sin título, 1958  
Tinta sobre papel  
34 × 42 cm  
Colección Paula  
y Gaspar Noé



Serie *Estampas del norte*, 1957  
Tinta sobre papel  
42 × 34 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Sin título, 1958  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
 $42 \times 34$  cm;  $34 \times 42$  cm;  $34 \times 42$  cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Sin título, 1959  
Tinta sobre papel  
34 x 42 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé





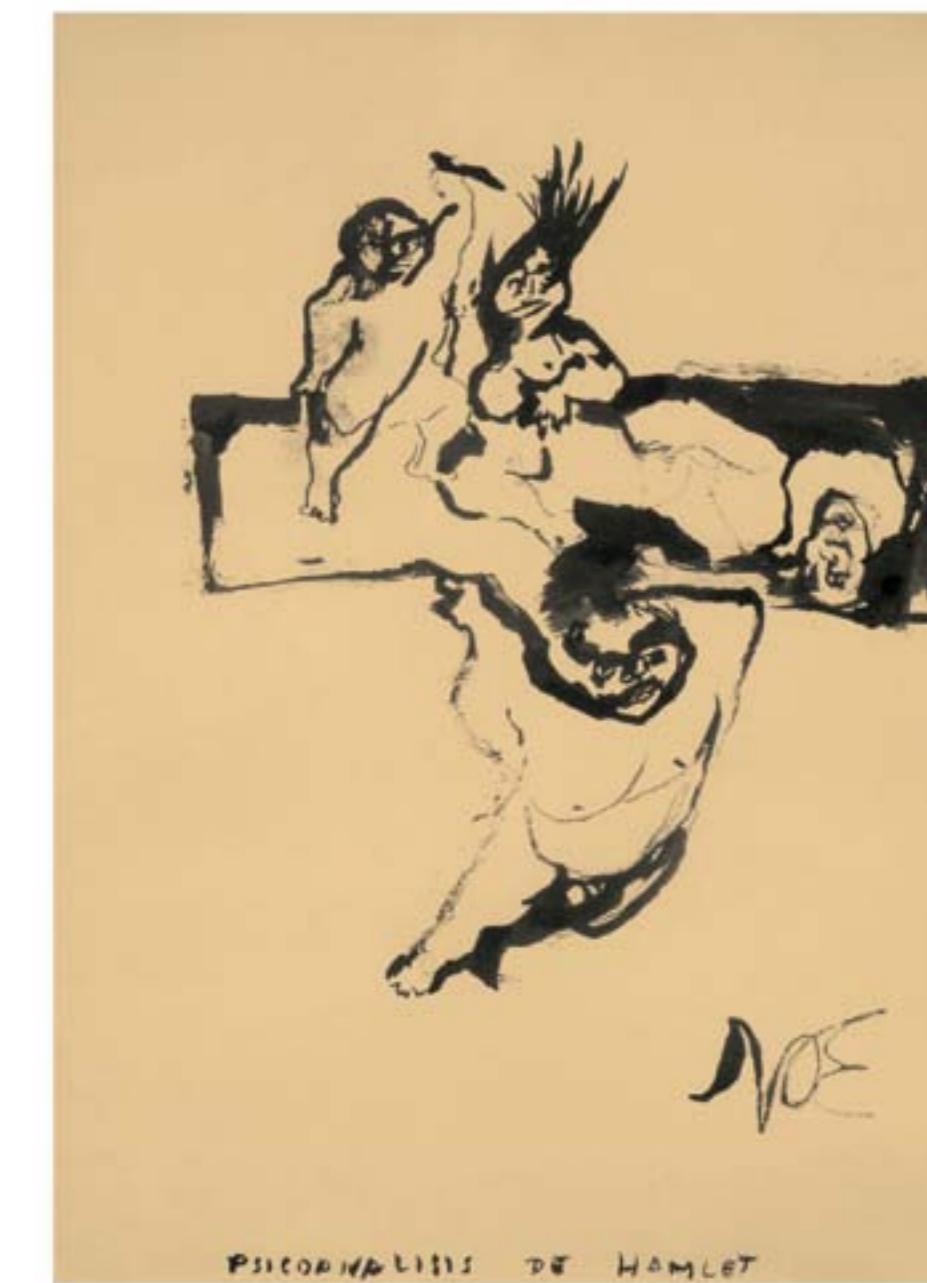
*La idiota*, 1960  
Esmalte, óleo y aceite sellador  
sobre tela  
190 × 100 cm  
Colección particular



*El celoso*, 1960  
Tinta sobre papel  
30 × 20 cm  
Colección particular



*La comunión de todos los Santos*, 1960  
Tinta sobre papel  
30 × 30 cm  
Colección particular



*Psicoanálisis de Hamlet*, 1960  
Tinta sobre papel  
30 × 20 cm  
Colección particular

Sin título, 1965  
Tinta y collage  
35 x 42,5 cm  
Colección particular  
Obra realizada en Nueva York





Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel, 30 × 21 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



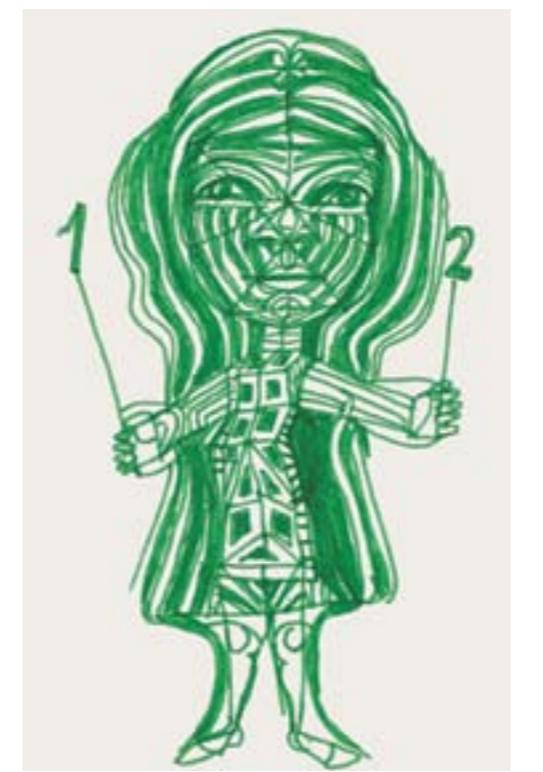
Apunte 13 - 71

Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel, 21 × 34 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
21 × 30 cm; 21 × 30 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
34 × 21 cm; 30 × 21 cm; 21 × 24 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
30 × 21 cm; 21 × 24 cm; 30 × 21 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
34 × 21 cm; 30 × 21 cm; 34 × 21 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



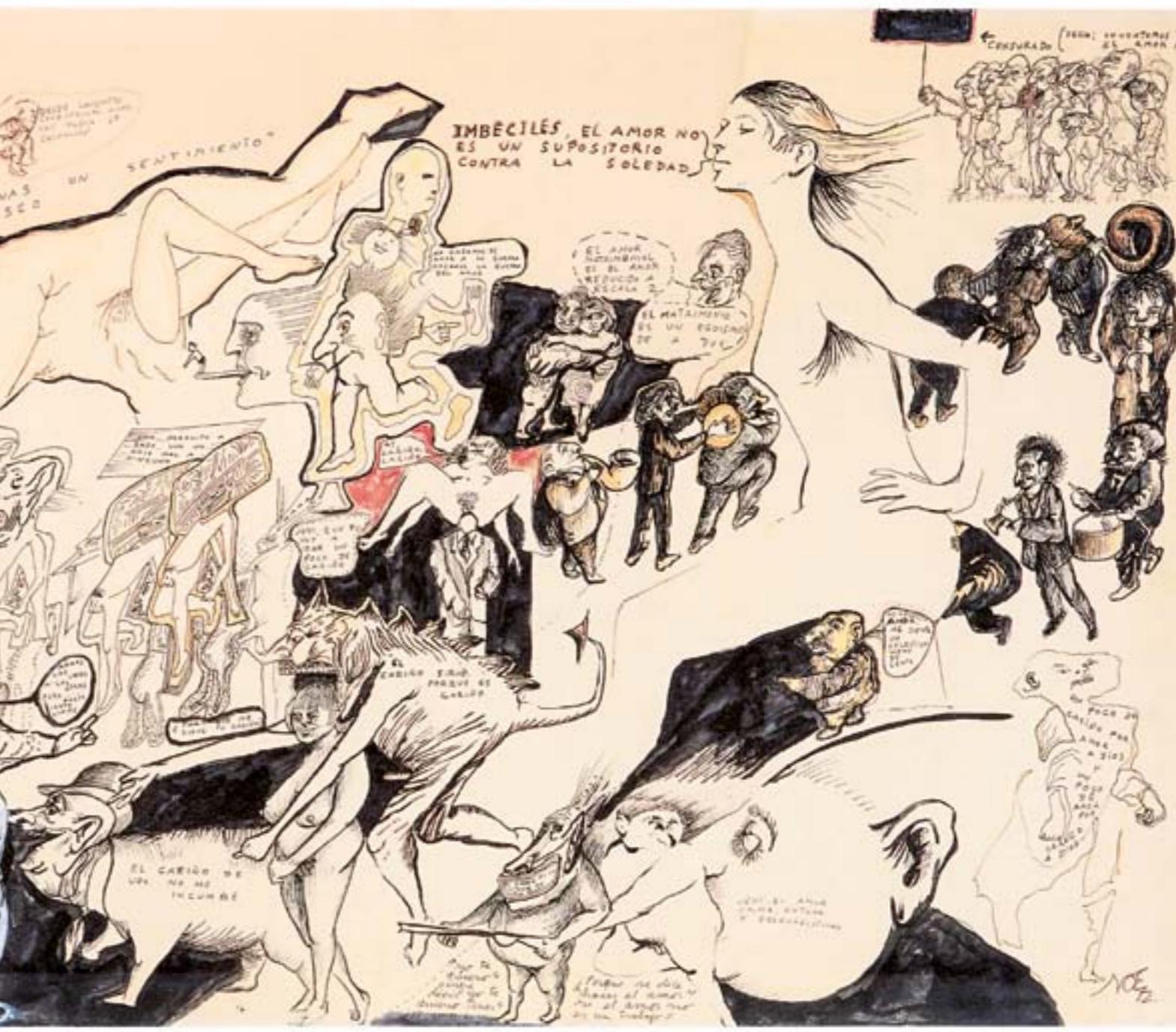
Serie *Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
De izquierda a derecha  
30 × 21 cm; 21 × 34 cm; 21 × 30 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Sin título, 1972  
Tinta sobre papel  
58 x 78 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

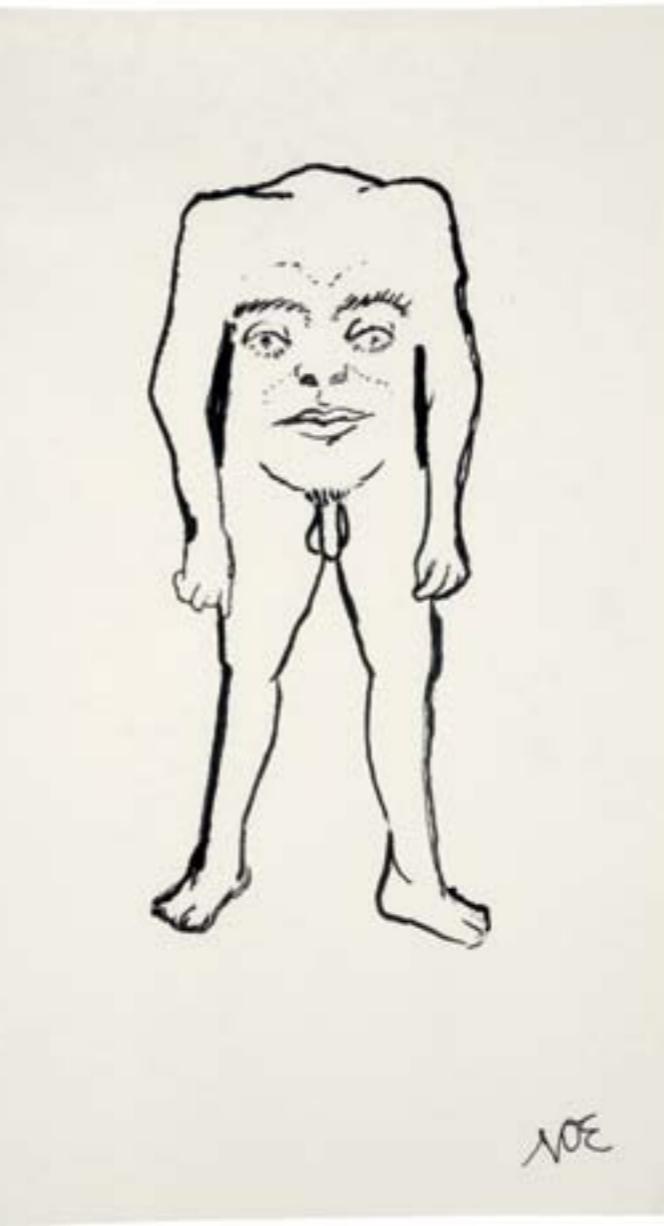


Reflexiones sobre el amor, 1972  
Tinta sobre papel  
55 x 76 cm  
Colección Gaspar Noé



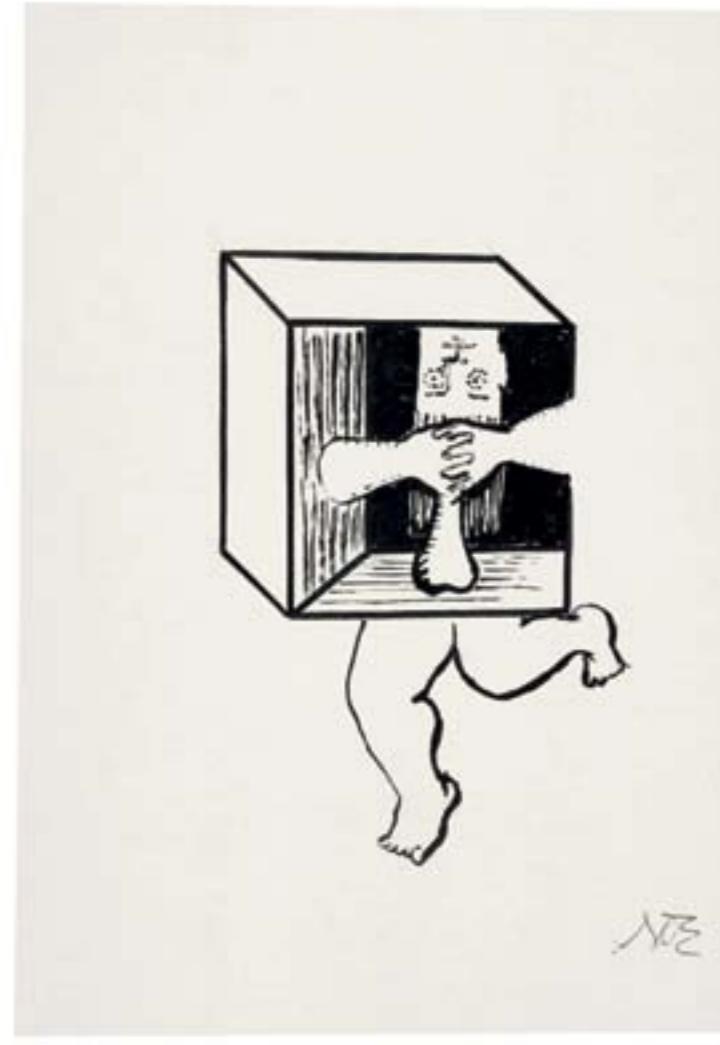


Serie Recontrapoder  
Obras reproducidas en el libro  
de Luis Felipe Noé Códice  
*rompecabezas sobre recontrapoder*  
en cajón desastre, Buenos Aires,  
Ediciones de la Flor, 1974.  
Colección Paula y Gaspar Noé





Serie Recontrapoder  
Obras reproducidas en el libro  
de Luis Felipe Noé *Códice*  
*rompecabezas sobre recontrapoder*  
*en cajón desastre*, Buenos Aires,  
Ediciones de la Flor, 1974.  
Colección Paula y Gaspar Noé





*La naturaleza y los mitos II*, 1975  
Acrílico, tinta y collage sobre  
papel y cartón  
67,5 × 97,5 cm  
Colección Gaspar Noé



*La naturaleza y los mitos VII*, 1975  
Acrílico, tinta y collage sobre  
papel y cartón  
67,5 × 97,5 cm  
Colección Paula Noé

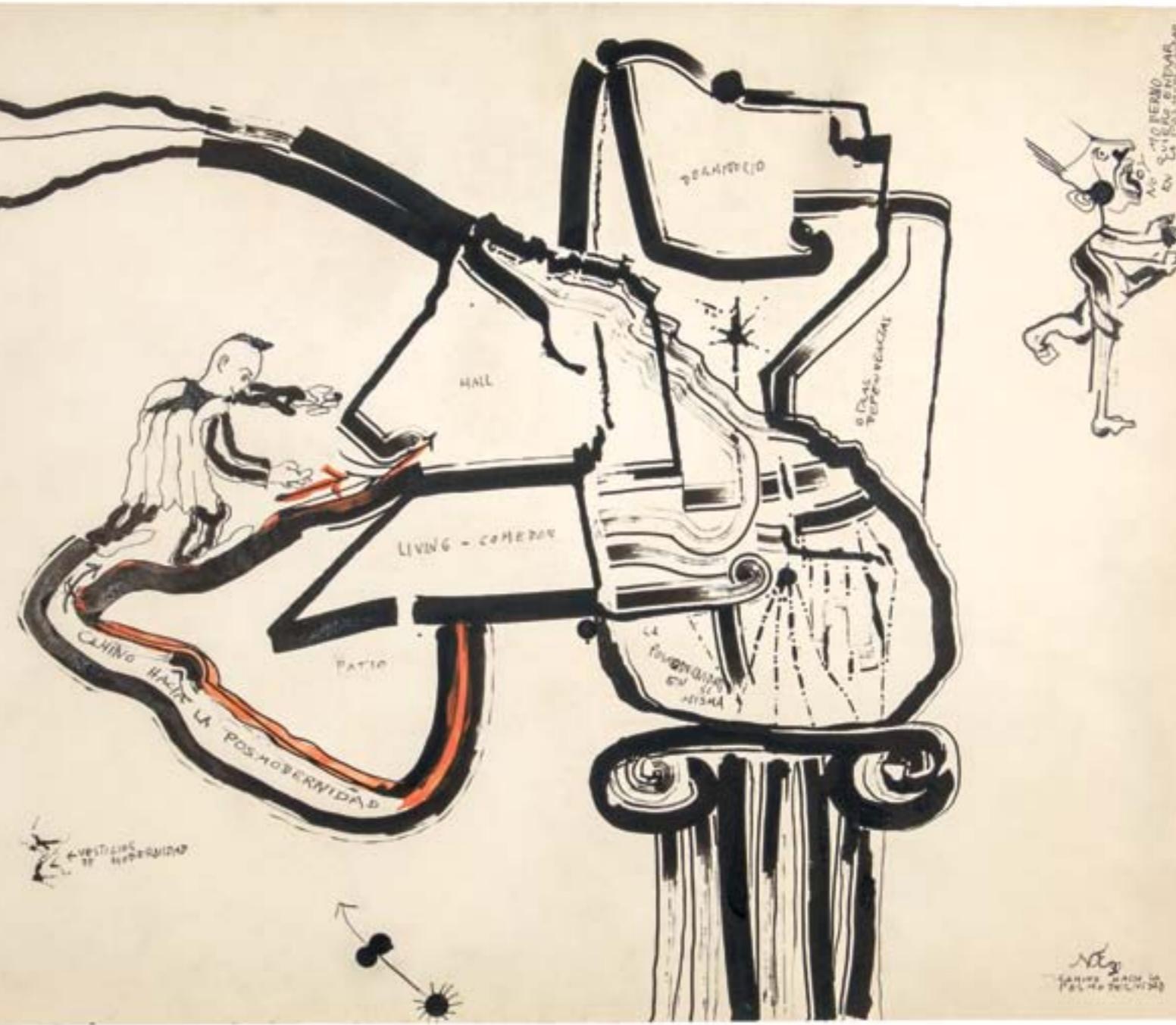


Proyecto de monumento  
a la ternura, 1982  
Tinta sobre papel  
22 × 18 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Proyecto de monumento  
al machismo, 1982  
Tinta sobre papel  
30 × 40 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Camino hacia la posmodernidad*, 1990  
Tinta sobre papel  
50 x 70 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

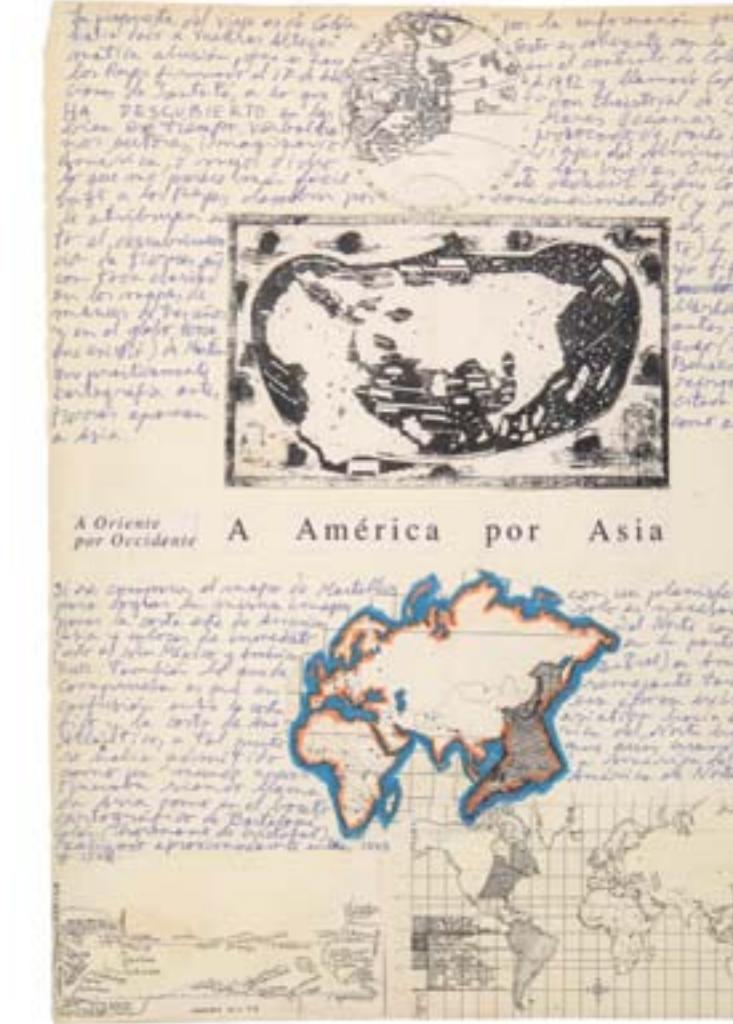
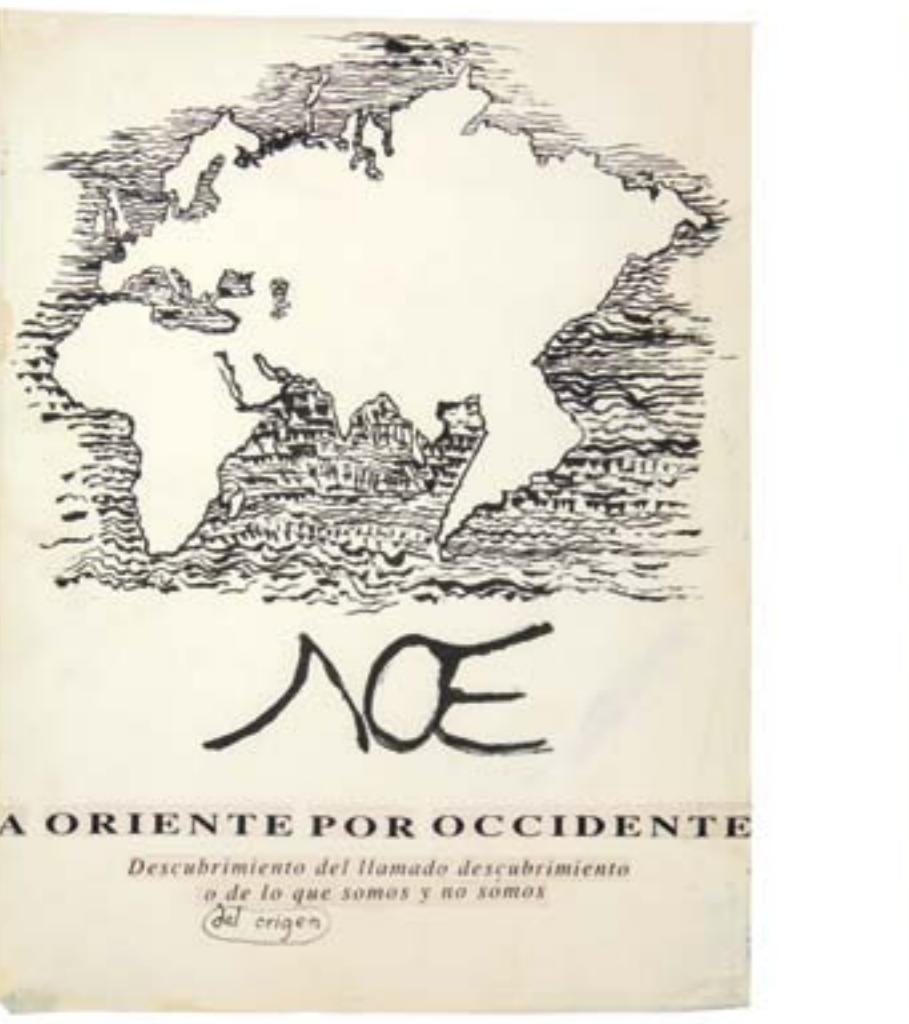




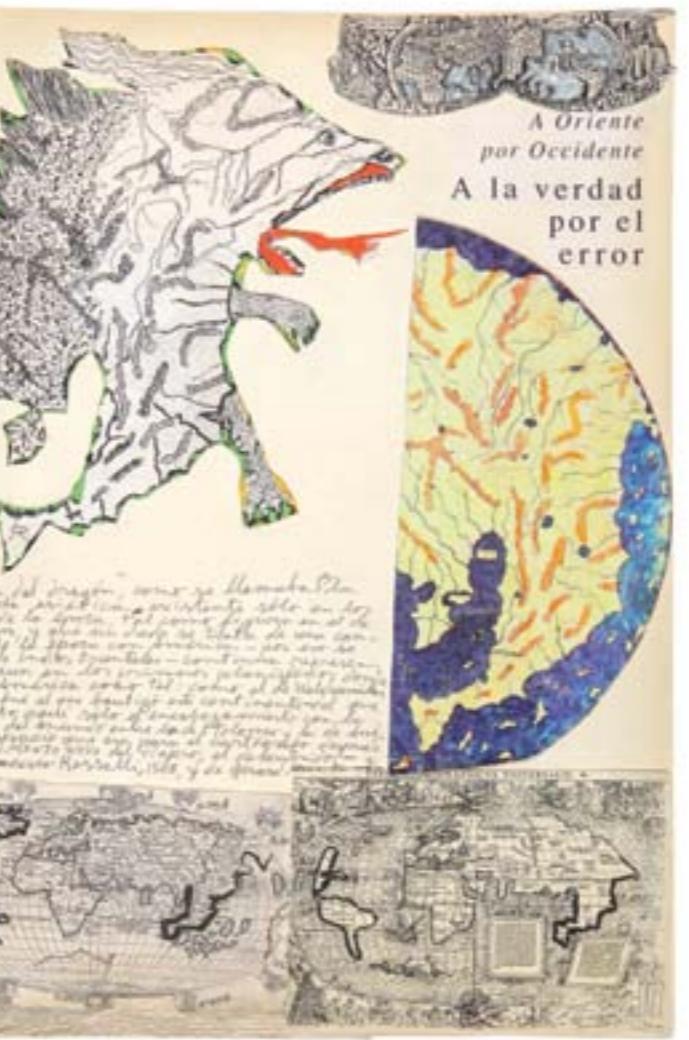
Noticias de las amazonas I, 1996  
Tinta sobre papel  
100 x 70 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Oriente por Occidente  
Al orden por el caos  
A Dios por la destrucción del paraíso  
Concluyendo jio el Almeyante que bago si jeron los ríacos  
topojo, y los sabios filósofos que el Paredro Tornenal está lo  
el fin de Oriente porque es lugar temperado sionte. Asi que  
aqueles peregrinos dejaron el Lapatia descubierto, y cada el apriado que  
como no habrá aquí villas y lejanías en la costa de la mar  
salvo pescadoras poblaciones, con la gente de las cuales no  
podía haber habla, porque luego llovían todos... (continuación)



Serie A Oriente por Occidente, 1992  
Tinta, acrílico y collage sobre papel  
40 x 60 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



Serie *A Oriente por Occidente*, 1992  
Tinta, acrílico y collage sobre papel  
40 × 60 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



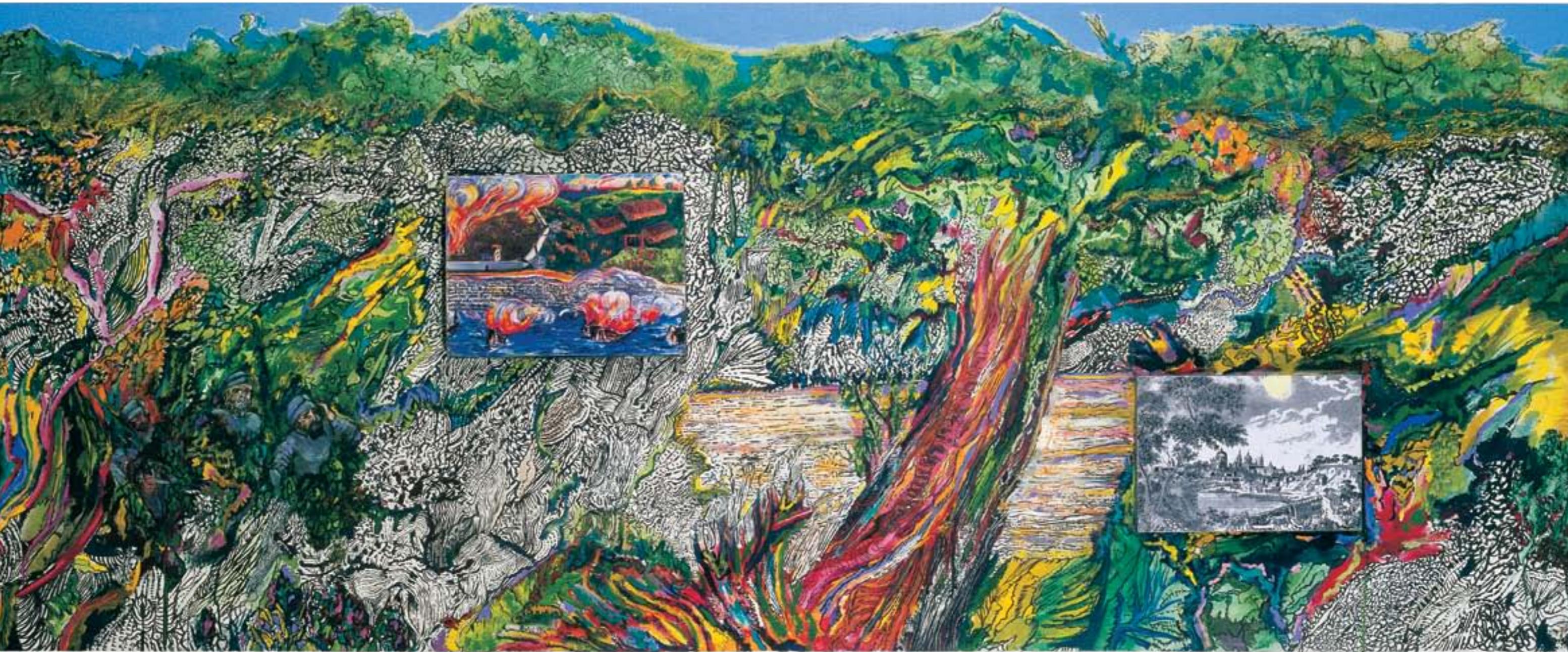
*Naturaleza de la  
naturaleza*, 1985  
Acrílico sobre tela  
215 × 369 cm  
Colección Paula Noé



*Descubrimiento del  
Amazonas*, 1984  
Acrílico sobre tela  
200 × 300 cm  
Colección particular

Tormenta en la Pampa, 1991  
Acrílico sobre tela  
215 x 250  
Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat





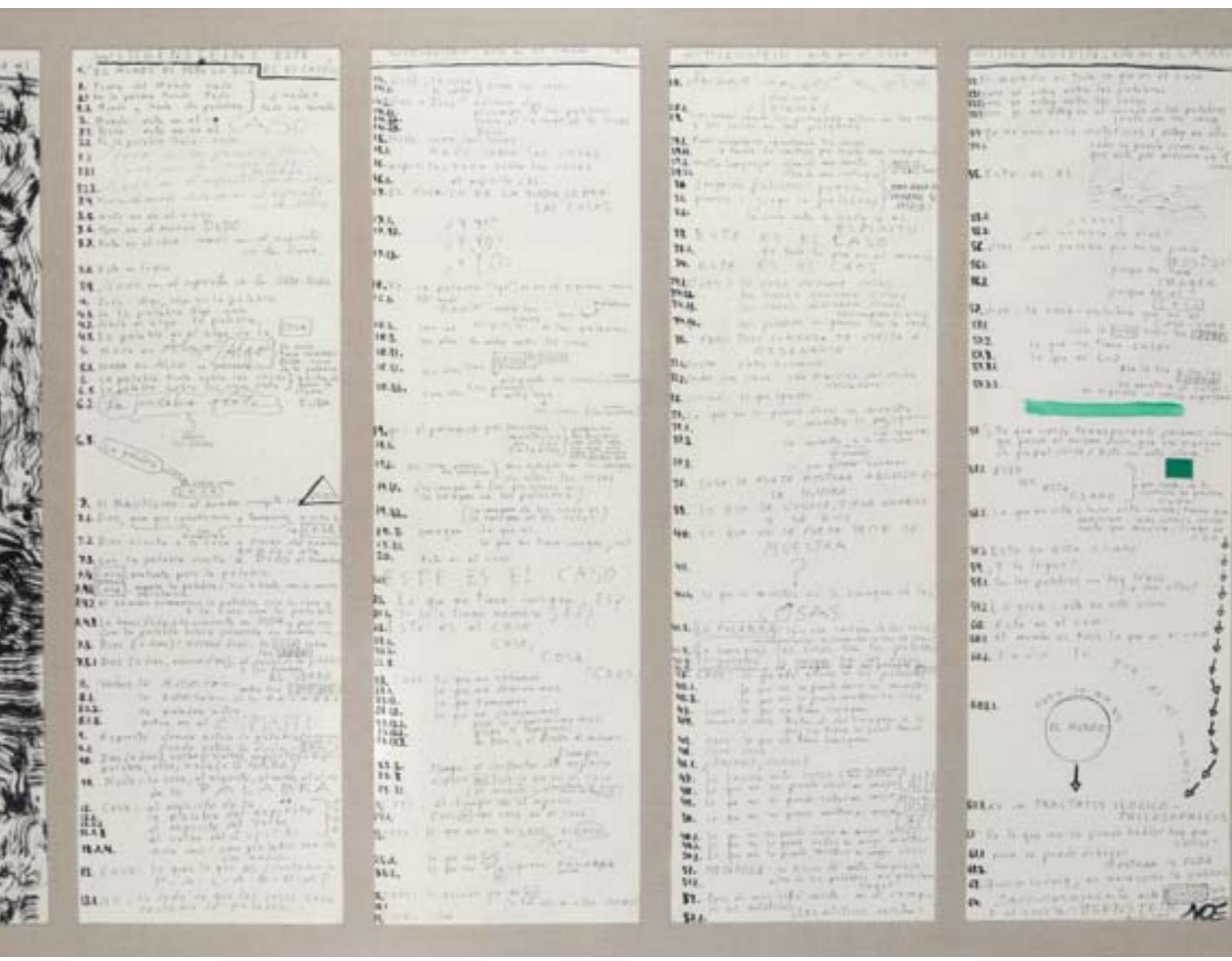
*Introducción histórica*, 1999  
Acrílico y tinta sobre tela,  
madera y papel  
84 x 215 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



*Del Amazonas I y II*, 2005  
Tinta y acrílico sobre papel  
80 × 90 cm  
Colección particular

*Estamos en el siglo XXI*, 2004  
Tinta y acrílico sobre papel  
151 × 265 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Wittgenstein: este es el caso*, 2000  
Tinta sobre papel  
116 × 180 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé





*La violencia nuestra de  
cada día*, 2005  
Acrílico, tinta y collage  
sobre papel  
106 × 150 cm  
Colección particular



*El estado de Terror*, 2017  
Acrílico, tinta y vinilo  
sobre papel  
105 × 165 cm  
Colección Paula  
y Gaspar Noé

*Puntos suspensivos*, 2011  
Tinta sobre papel  
50 × 70 cm  
Colección particular





*La estática velocidad*, 2009  
Tinta y acrílico sobre papel y tela  
300 × 1100 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

## Fragmentos del caos

Selección de textos críticos<sup>1</sup>

Sesenta años de trayectoria de Luis Felipe Noé dieron lugar a numerosos ensayos, críticas y prólogos acerca de sus obras y escritos. Esta selección de textos explora la estética del caos que el artista puso en práctica a lo largo de décadas de trabajo.

Hugo Parpagnoli, "Dos pintores del concurso Di Tella", *Sur*, núm. 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1963.

"Los cuadros de Noé son otra cosa. Resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumento que como pinturas. Para acotar el hecho nuevo que proponen hay que recurrir a términos tales como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural. No son confortables. Tienen pocas concesiones al hábito visual que aun la pintura más audaz ha creado en la actualidad en los espectadores. Narran, expresan, discuten, simbolizan y representan. No pueden gustar a primera vista y tampoco pueden gustar después del mismo modo que gusta la pintura. La pintura queda, al lado de ellos, como el texto escrito de una obra de teatro. Los cuadros de Noé son la obra en escena".

Hugo Parpagnoli, 1963.

Basilio Uribe, "Noé. Experiencias Colectivas", *Criterio*, año XXXVIII, núm. 1480, Buenos Aires, 22 de julio de 1965.

"Noé o la agonía; Noé o la lucha contra la esperanza; Noé o el caos cuestionado; Noé o el caníbal de almas: los títulos para una nota sobre Noé podrían ser esos u otros, pero, fueran los que fueren, siempre deberían denotar la lucha contra las fuerzas que acechan al hombre, el combate del artista contra la conformidad, y la devoración del propio ser y del ser de los hombres, en la obra de alguien que parece llegar a la creación por el intento de destrucción de sus reglas".

Basilio Uribe, 1965.

John Gruen, "All is chaos and chaos is all", *Herald Tribune*, Nueva York, 30 de enero de 1966.

"El caos del que él habla es evidentemente visible en su exposición. A primera vista parece como si sobre el piso y las paredes de la galería se hubiese esparcido el contenido del estudio de un artista que hubiese perdido la razón. Docenas de telas –algunas desgarradas o perforadas– yacen amontonadas en un rincón. Otras parecen pegadas a las paredes, con sus bordes rasgados colgando desolados. Más allá, marcos vacíos se codean con figuras recortadas que, a su vez, se apoyan precariamente sobre otras telas mutiladas. El todo se asemeja a un happening –un happening que parece querer decir que todo arte es parodia–. ¿Pero un happening de un latinoamericano? Por cierto que no. El aspecto es pura coincidencia. Luis Felipe Noé no está interesado en los happenings –sólo en el caos–".

John Gruen, 1966.

<sup>1</sup>La selección de textos críticos, el anexo *Noé: recorrido por sus instalaciones* y la cronología del artista fueron desarrollados por Cecilia Ivanchevich.

"A mi entender es necesario pensar a Noé entre aquellos que en la Argentina defienden a la pintura contra ciertos avatares de la historia del arte. [...] 'This is instant art history made so aware of itself that -it leaps to get ahead of art'. No conozco frase más exacta. ¿Pero qué debe hacer un pintor cuando esa conciencia habla, más o menos oscuramente, pero siempre de algún modo, del fin de la pintura? Pues bien, lo que hace Noé. Ser más pintor que nunca, defender el espacio real como inesencial con respecto al espacio imaginario interior al cuadro y a la tela, y sugerir simultáneamente como una invasión masiva y desordenada del mundo por la pintura".

Oscar Masotta, 1967.

"Noé es consciente de que la pintura moderna ha llegado a una mudez quintaesenciada, de la que huye como si se tratara de una peste. Noé sabe por otra parte que la modernidad ha devorado demasiados destinos pictóricos, reduciéndolos a quehaceres técnicos, que quizás lo único que lograron es aportar nuevos matices a la revolución decorativa del arte moderno, y su propósito es convertirse en un mago, porque 'el arte siempre se juega –como dijo– entre una constatación y una revelación'.

Enrique Azcoaga, 1978.

"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, este 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 macro histórica, 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".

Ricardo Martín-Crosa, 1979.

"Nos ofrece una aproximación al mundo latinoamericano en plena efervescencia fantasmagórica y diurna, con una desconcertante precisión que resulta de la amalgama de lo que podría ser con lo que es. Pintados con vigor, emergen en la mitad del camino como si renaciesen de un caos incontrolado del cual Noé sabe sacar conclusiones positivas".

Julio Le Parc, 1980.

"La fructífera tarea que Luis Felipe Noé ha desarrollado desde su aparición en la escena plástica argentina lo muestra como un creador que siempre concibió sus obras de espaldas al resultado: sin bocetos previos donde, si alguna idea o esquema pueden estar en el origen de sus cuadros, todo

Oscar Masotta, en AA. VV.,  
*Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

quedará absolutamente rebasado por su profundo y azaroso diálogo con la materia. [...] Lo sorprendente, lo aventurado de esta propuesta, es que se construye incubando un equilibrio peligroso entre caos y orden, lo que pone al espectador frente a una obra que se está haciendo perpetuamente, de lo que se extrae su poder y su belleza: una visión que continúa su gesto soberano en la tela para entregar un universo a veces desgarrado, a veces violento y a veces lírico".

Raúl Santana, 1983.

Enrique Azcoaga, "Luis Felipe Noé"  
Blanco y Negro, núm. 3451, Madrid,  
junio de 1978.

"Luis Felipe Noé es pintor. Y piensa como pinta. Notablemente. Escribe también como para subrayar la verdad de su estado de creador. La exposición de la galería Bellechasse es una brillante demostración del inmenso talento con que vive su arte".

André Parinaud, 1984.

Mercedes Casanegra, Noé, Buenos Aires, Alba, 1988.

"Desde el principio se obstinó en asumir el caos circundante. Pero quiso dejar bien claro que no se trataba de practicar la actitud romántica de representar la vida, sino de la aprehensión de la vida en su esencia absoluta, aquella que por voluntad intrínseca tiene la virtud perpetua de la generación".

Mercedes Casanegra, 1988.

Ricardo Martín-Crosa, "Aportes para la interpretación de la plástica argentina contemporánea. 1. Tierra sin ancestros. A. Neofiguración argentina, crónica del desarraigo", en AA. VV., *Arte Argentino Contemporáneo*, Madrid, Ameris, 1979.

"Las obras de Noé son el reflejo artístico de quien reflexiona acerca de su propia existencia, de quien puede sufrir por ella, pero a la vez puede experimentarla como un golpe de suerte que le tocó al hombre. Aquel hombre que es la única especie que se ha liberado por medio de su cultura, que evoca la sugestión de una orientación esencial. Esto es lo que Luis Felipe Noé hace; ataca el caos desde una indomable pulsión de libertad, y su herramienta es la cultura. Una cultura que ha investigado con integridad científica".

Raymond Baan, 1988.

Julio Le Parc, "Exposition 'Lo Real-Imaginario'", *Special Amérique Latine*, núm. 9, París, marzo de 1980.

"Durante años, Noé encajó mal en las tendencias de moda [...] Desde el comienzo la preocupación de Noé es la de la dialéctica: 'poner la realidad patas arriba' [...] Su obra, desde 1975 hasta la fecha, es en realidad una gran saga. Comienza con la creación. Todo es naturaleza, incluso naturaleza mística y, de pronto, aparece el hombre. Pero es un hombre subordinado a una naturaleza que tiene más identidad que él. Es un hombre borrado, que en un entorno de colores explosivos, no es visto sino como una 'grisaille'. Es la metáfora de la historia que de pronto habita la naturaleza o, si se quiere, el coito cósmico entre la materia y el espíritu, el caos y la razón. Pero, al mismo tiempo: el origen [...] Su pintura está llena de sentido porque es una reflexión sobre el hombre, el mundo y la historia".

Miguel Rojas Mix, 1988.

Raúl Santana, "Noé de espaldas al resultado", *Artinf*, núm. 42, Buenos Aires, julio-agosto de 1983.

"Luis Felipe Noé se planta frente a la pintura como en un ring; no sin regocijo –y desesperación– sostiene al adversario con el hombro, lo levanta cuando se está por caer. En ese respiro, vuelve a empezar. [...] Esa aparente circularidad es, en lo cierto, una espiral de fuerza centrífuga en la que paisaje, hombre, permanencia y olvido se están viendo pero miden la violencia de la vida".

Miguel Briante, 1989.

"Luego de haber definido el sentido del racconto por la línea, Noé devuelve al color su independencia, más aún, acentúa su primacía mientras comienza a hacer intervenir directamente el Pliegue. Es entonces cuando el plano tensado de la pintura se convierte en paño drapeado que se descuelga, se enrosca y entorna la superficie (*Dentro del paisaje*, de 1982). Otro procedimiento que desautoriza todo resabio de unidad que permite exhibir el derecho y el revés de la obra con desplazamientos semánticos y metáforas visuales paralelas, tal como puede apreciarse en la desacralización burlona de *La extraña relación santidad demonio* (1989)".

Rosa María Ravera, 1992.

"Mi tema es el caos", aduce Luis Felipe Noé [...] su obra demuestra que asumir el caos no es disolverlo sino acrecentarlo, porque solamente acrecentándolo puede ser asumido. Porque se trata de un proceso cultural de rechazo de un orden y búsqueda de otro, y es por lo tanto continuo, sinuoso y abierto, donde alternan el azar y la necesidad, la duda y la certeza, el ansia y el prejuicio. Noé preconiza, en el fondo, una suerte de ascensión histórica y antropológica, un desasirnos de las leyendas y falacias con que disimulamos nuestras riquezas, nuestras caídas, nuestras imposibilidades, nuestras carencias, para medirnos y valorarnos tal cual somos y no como fingimos (hasta creerlo absolutamente) ser. Para eso, no hay otro camino que el de indagarnos y conocernos, y Noé empieza consigo mismo esa ardua inquisición socrática. Dice un antiguo proverbio árabe: 'Nadie puede salir fuera de su sombra'. El arte de Noé cabe por entero en esa certidumbre, que él desea ver generalizada. Asumir el caos, en suma, es estar dentro de nosotros para sentirnos y pensarnos, libres de todo encierro chauvinista y de toda sujeción exterior, e incorporarnos entonces, y sólo entonces y de ese modo, al mundo, ahora en relaciones de intercambio y de enriquecimiento mutuo".

Jorge Glusberg, 1993.

"La pintura de Noé siempre ha sido una pintura de relación "...en la relación se centra mi pintura", porque no mienta al caos de la confusión, sino al orden haciéndose. ¿Y qué tipo de relación es la de la pintura de Noé? Contra toda apariencia no es la relación de lo que se confronta, sino la relación de lo que se asemeja. Consecuentemente, no son los opuestos como tales, sino los opuestos en cuanto convergentes, en cuanto aproximados, en cuanto análogos. Consecuentemente, en la obra de Noé no hay violencia en acción, no puede haberla. La violencia es siempre escena fija, sin antes

Miguel Briante, "Todas las tendencias en una explosión de los mayores", Página/12, Buenos Aires, 10 de octubre de 1989.

Rosa María Ravera, "Proyecto y Memoria. En torno al eje moderno-posmoderno", Cuadernos Gritex, núm. 3-4, 1992.

Jorge Glusberg y Luis Felipé Noé, "Lectura conceptual de una trayectoria", Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1993.

Héctor Olea, "El poder de la antiestética", en AA. VV., *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Horacio Safons, "Noé: La pintura desnuda", Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto de 1995.

Marcelo Pacheco, "Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965", en AA. VV., *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

ni después, que agota todo impulso como quiebra toda ética, no encaja por tanto en un orden haciéndose. Lo que sí existe en la pintura de Noé es el desenmascaramiento de la violencia".

Horacio Safons, 1995.

"Un estado de repulsa acaso desestimando toda forma posible de metáfora y, casi al borde de la paciencia, una suerte de testimonio que se remite al alarido. [...] Temas, por otra parte, que se tornan urticantemente universales, aunque la prioridad amplifique el duelo. [...] Estos errores, omisiones y otras desprolijidades de Noé navegan en la larga incertidumbre de las dispersiones y de las certezas, gravitan como exasperados desórdenes, se interrelacionan largamente con una tentativa al filo de los contrastes".

Osvaldo Svanascini, 1997.

"Una constante alimenta la pintura del argentino Luis Felipe Noé (1933) desde su primera exposición (Galería Witcomb, Buenos Aires, 1959) hasta sus muestras más recientes (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000): la transgresión. Transgredir es para Noé plantear rupturas de orden estético que susciten una conmoción en el espectador, y para ello no vacila en recurrir a múltiples recursos, entre los cuales el humor se alinea entre los más importantes.

La constante transgresiva marca una parábola construida con una rara coherencia: Noé pinta y libera las fuerzas de la imaginación, pero a la vez reflexiona sobre la pintura y elabora una especie de 'arte pictórica' que le permite explotar al extremo las posibilidades de la creación, como si la pintura fuera un silogismo verbal: 'Cuando pienso la pintura escribo. Cuando pienso la realidad pinto'. La paradoja hace evolucionar el pensamiento y también la obra".

Néstor Ponce, 2000.

"Su carácter eruptivo encierra una dinámica que esboza contaminación donde 'existe ya un germen de ruptura'. Si el arte actual es caótico, nada mejor que asumir el caos; tal es la propuesta de Luis Felipe Noé. Dblemente corrosivo es ese su objetivo en abierto; por otro lado, intuye que la mira más objetiva en ese momento se dirige hacia el concepto de unidad. La única verdad concebible es el desequilibrio".

Héctor Olea, 2000.

"En París, Noé abandona la pintura neofigurativa. Realiza su cuadro-invertido conceptual y perceptual que proponen estos artistas al cruzar los límites de la pintura-pintura. [...] Su gesto simbólico es el quiebre de 'la idea modernista de que el arte consiste en la fidelidad a las características esenciales a su medio'. En Noé es importante, además, considerar el desarrollo de sus reflexiones teóricas, en este caso concretamente su *Antiestética* (1965)".

Marcelo Pacheco, 2000.

"La obra de Noé era audaz, sin concesiones y trasgredía el gusto establecido; él era, además, un artista cuya rebeldía actualizaba todos los actos de iconoclasia explicados hasta el cansancio por la historiografía del arte moderno. [...] Pero al mismo tiempo, había una serie de elementos que Noé reivindicaba con fuerza en sus obras, que escapaban al discurso del modernismo sostenido hasta los años cincuenta. [...] Eran pinturas que respondían con fuerza a su propósito de atrapar las contradicciones de la historia inmediata dentro de un espacio que trataba como un campo de tensiones".

"Contemplemos la ambigüedad del singular y el plural: cada obra es múltiples obras. En cada obra hay detalles construidos entre manchas daltónicas e intersticios imperceptibles que dejan ver gestos pausados y palabras sumergidas. Hay cambios de escala e inversiones de sentido, discontinuidades accidentales o intencionales. [...] Los detalles y los intersticios (insolentes, excesivos, próximos) son vestigios de figuraciones y fulguraciones. Prevalece la inestabilidad: todo es inquietud, nada tiene orillas ni fondo". Horacio Zabala, "Figuraciones y fulguraciones", Ramona se publicó en fecha. Publicado luego, con cambios, en Luis Felipe No [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Rubbers, 2003.

"Asumir el caos' es algo que se le ha escuchado siempre. Es su divisa de artista. Asumirlo es ser parte de él pero también verlo, sentirlo, palparlo desde una determinada distancia. Y esa distancia, que es la del creador como médium, nunca ha sido tan evidente como en esta magnífica muestra que Yuyo Noé ha titulado *Dispersiones entrecruzadas*. *Dispersiones* se titula precisamente una de sus obras más insólitas: un papel de 2,50 por 4 metros pintado al acrílico que el artista fragmentó en diez piezas de formas irregulares al modo de las obras de marco recortado del arte concreto. ¿Una humorada de Noé, re-presentando su caos al modo Madi?".

"Su arte, de una narrativa de apariencia inconexa, cuya única conectividad está inscripta en la plenitud de la escena presentada, constituye una representación hipersensible de detalles y eclécticas imágenes que le imprimen un sentido de irrealidad. [...] El mundo contado por Noé, sus personajes y la forma de nombrar sus obras son tan multisémicos, que la única forma de describirlos es con un método equivalente al del hacer creativo, y es derramando una verborragia infinita de adjetivos, que se presumen en el fluir de su continuum pensar-dibujado para describir la dificultosa tarea cognitiva inmediata".

"Refiriéndose a sus textos críticos de los años cincuenta [...] Este conjunto de críticas de Yuyo Noé posee la relevancia de corresponder a la etapa central de la formación ideológica del artista, cuando elabora el marco de acción de su compromiso vital con la sociedad; además de ser el núcleo inicial de su conocimiento artístico y el antecedente de su reflexión teórica sobre el arte. Bien expresada esta última y consolidada en su libro capital la *Antiestética*, publicado la década siguiente en 1965. Es decir, sus

críticas advierten sobre lo que el joven Noé observa. Son el germen de un pensamiento que aún no ha decantado por una opción estética determinada, expresión de un sujeto atento que vislumbra una época de profundas transformaciones visuales y políticas. Estas críticas son la 'estética' de la *Antiestética*, un análisis del orden, de la seguridad formal, de los valores técnicos. Sin embargo, en ellas comienzan las preocupaciones que al ser profundizadas por Noé (por ejemplo, la cultura de masas) formarán parte de su programa artístico expresado en la *Antiestética*, cuyo punto principal es considerar al caos como estructura. [...] Desde una mirada aguda, en algunos casos, y en otros, meramente descriptiva, Luis Felipe Noé fue construyendo su forma de comprender el arte, el papel del artista y la sociedad argentina en momentos de cambios profundos, de los cuales rápidamente se erigió como uno de sus protagonistas.

Roberto Amigo, 200

"La pintura de Noé está notoriamente generada desde un lugar y un tiempo, que a su vez están interrelacionados en la obra. Los temas que se presentan en su producción son complejos y criptos en su producción y producen una suerte de interdependencia espacio-tiempo-obra. Noé constituye a esta altura algo así como una causa nacional en el debate internacional. Su historia, su presente, resultan fundamentales. Puede decirse que su obra, desde hace cincuenta años, es un puro presente con continuidades, interrupciones, replanteos e irrupciones. [...] El actual tembladón del mundo y la historia argentina son tema permanente y constitutivo en la obra de Noé. La materialidad de su obra tematiza estas tensiones. Es decir: la obra de Noé es una pura tensión de sentido en sí misma y una forma de pensamiento llevado al campo de la pintura, un modo de conocimiento del mundo que lo rodea y una superación, por la vía artística, de estas cuestiones".

Fabián Lebenglik, 200

"Al querer dar una imagen de su realidad, nuestros pintores encontraron un lenguaje capaz de expresar la estructura del caos. Su eclecticismo, mezclando lenguajes estilísticos que aparecían en una secuencia cronológica y valiéndose de su oposición, refuta la lógica científica de la innovación y la secuenciación del tiempo que fundan el mito del progreso. Haciendo esto, dieron una imagen de la realidad de argentinos de los años sesenta, pero también de nuestra realidad actual. La 'belleza bárbara irracional' de su eclecticismo no puede sino conmovernos profundamente. Son los únicos hasta donde sé, que dieron ese paso tan decisivo, la ruptura voluntaria con la lógica histórica del modernismo. La figuración libre, 'posmoderna', de los años ochenta y noventa se acerca a su voluntad inicial, neofigurativa, de mezclar todo con la mayor libertad posible sin preocuparse por la concordancia de los tiempos. Pero ningún artista, que yo sepa, llevó tan lejos como ellos la contradicción dinámica de los lenguajes para dar una imagen del caos. [...] Su representación tan convincente del caos nos recuerda que mientras en Europa y Estados Unidos los artistas, salvo pocas excepciones, ya no saben muy bien qué esperan, incapaces de no entender nada del mundo que los rodea, en otras partes, en la confusión de los principios, nacen nuevas culturas".

Agnés de Maistre, 201

"Al querer dar una imagen de su realidad, nuestros pintores encontraron un lenguaje capaz de expresar la estructura del caos. Su eclecticismo, mezclando lenguajes estilísticos que aparecían en una secuencia cronológica y valiéndose de su oposición, refuta la lógica científica de la innovación y la secuenciación del tiempo que fundan el mito del progreso. Haciendo esto, dieron una imagen de su realidad de argentinos de los años sesenta, pero también de nuestra realidad actual. La 'belleza bárbara irracional' de su eclecticismo no puede sino conmovernos profundamente. Son los únicos hasta donde sé, que dieron ese paso tan decisivo, la ruptura voluntaria con la lógica histórica del modernismo. La figuración libre, 'posmoderna', de los años ochenta y noventa se acerca a su voluntad inicial, neofigurativa, de mezclar todo con la mayor libertad posible sin preocuparse por la concordancia de los tiempos. Pero ningún artista que va a ser, lloré tan lejos como ellos lo contradicció."

"Espero que este ensayo promueva una perspectiva más cosmopolita, que permita una nueva apreciación de la Nueva Figuración. Uso el término cosmopolita en el sentido propuesto por Kobena Mercer en su reciente antología: un abordaje cosmopolita de la historia del arte da valor a la experiencia de aquellos artistas que produjeron en sociedades donde las corrientes del modernismo se desarrollaron de formas distintas de las prevalecientes en los centros de poder".

Patrick Frank, 2010.

"La cantidad de cosas, imágenes e información que se derraman sobre nosotros con tanta rapidez coloca a un artista sensible como él en un estado de permanente ebullición que lo lleva a cuestionar todo. Noé tuvo una libertad osada al mantener siempre el compromiso consigo mismo, con su pensamiento y manifestó a lo largo de toda su trayectoria una coherencia total".

Franklin Epath Pedroso, 2010.

"Se diría, por lo tanto, que no hay un 'decir' de las obras, en otras palabras que no hay una intención que se regiría por lo que se conoce como una 'estética' aunque haya, y fuertemente marcada, una poética. Es más, esa poética es posible que haga escuela y que enseñe la libertad del trazo, la arbitrariedad de la forma, el abigarramiento del color y un efecto en la mirada que vea en ese desorden una armonía de otra índole, separada de la naturaleza y antagónica de la cultura".

Noé Jitrik, 2011.

"De visita en este mundo (2005) es tácitamente un autorretrato. [...] Es posible afirmar con Roland Barthes que 'el texto (aquí la pintura, el dibujo) no puede contar nada' sino que más bien conduce a una deriva 'de comillas inciertas', 'de paréntesis flotantes'. Llegados a este punto, la visita (suya, nuestra) se convierte en deriva y el mundo –precario, dudoso–, en algo siempre por revelar, partiendo de la necesidad de asumir el caos como un rasgo de su condición".

Diana Wechsler, 2012.

"La topología del País Noé es, como en las ruinas circulares de Borges, al mismo tiempo el mundo y el mapa del mundo; cada cuadro es el accidente geográfico –rico en estratos geológicos, en cimas y abismos, en remansos y catástrofes– de una tierra apenas explorada, y simultáneamente su cartografía y su representación. [...] Apoyado en las leyes de una pintura reinventada por él, un Noé extraviado y lúcido a la vez se abre paso a través de la compleja madeja pictórica que él mismo ha urdido, construyendo una maquinaria donde la suma de las partes nunca dará por resultado la totalidad, por la sencilla razón de que en Noé el Todo es una metáfora, o bien una figura retórica, nunca el gran final sinfónico de un cuadro, de una serie, y menos de una trayectoria".

Eduardo Stupía, 2012.

Patrick Frank, "Caos y cosmopolitismo", en Mercedes Casanegra (Cur.), *Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, de la Vega. El estallido de la pintura* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2010 a enero de 2011.

Ticio Escobar, Presentación de Luis Felipe Noé como invitado de honor, séptima edición de la Bienal Internacional de Arte de Curitiba [cat. exp.], Curitiba, 31 de agosto al 1 de diciembre de 2013.

"El artista argentino Luis Felipe Noé es invitado de honor en esta Bienal, en consideración a su fundamental presencia en el desarrollo del arte latinoamericano. Noé hace de la pintura una crispada área de mediación entre lo público y lo privado, entre la política, la historia, la subjetividad y el paisaje. Torrencial, impulsada por colores enérgicos, su obra apela tanto a la figura como a los puros valores pictóricos para hacer un pronunciamiento provocativo acerca de lo humano en tensión con su tiempo y sus lugares".

Ticio Escobar, 2013.

Franklin Epath Pedroso, "Prólogo", Catálogo inédito de la exposición retrospectiva de Luis Felipe Noé en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 2010. Archivo Luis Felipe Noé.

Aracy Amaral, "Gestualidad poderosa y errante", *ARTE! Brasileiros*, San Pablo, mayo-junio de 2014.

Noé Jitrik, "Pintura de Luis Felipe Noé", Archivo Luis Felipe Noé, 2011.

Rodrigo Alonso, *La sombra de la duda* [cat. exp.], Buenos Aires, Pasaje 17 Arte Contemporáneo, 16 de abril al 28 de mayo de 2014.

Diana Wechsler, "Autorretrato", en AA. VV., *Noé. Visiones / re-visiones*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 21 de junio al 24 de septiembre de 2012.

"Es probable que todo artista arribe a este instante de vacilación y en más de una oportunidad, pero en el caso de Enio Iommi y Luis Felipe Noé, su aparición provoca una consecuencia precisa: la reformulación de toda su práctica artística en el momento mismo en que esta da pruebas de ser exitosa. [...] Pocos autores en la historia fueron capaces de tomar una decisión de esta envergadura. [...]

En el gesto de Enio Iommi y Luis Felipe Noé hay ante todo una convicción ética: la necesidad de consagrarse a su trabajo a los principios y las ideas que consideran fundamentales para llevar adelante su práctica, desde el compromiso asumido en el momento de autodenominarse artistas".

Rodrigo Alonso, 2014.

Eduardo Stupía, "La esfera de Noé", en AA. VV., *Noé. Visiones / re-visiones*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 21 de junio al 24 de septiembre de 2012.

## Noé: recorrido por sus instalaciones

Como parte de sus indagaciones estéticas, Noé ha trabajado su pintura en relación con el espacio circundante. En 1962, realizó *Mambo*, con la que comenzó a explorar la vinculación con el espacio al dividir el plano en dos y dar vuelta el bastidor. Luego agregó marcos sobre las obras, las recortó, las rearmó para generar otras. A partir de este proceso de construcción y deconstrucción de cada pieza, nacieron sus instalaciones.

Cuando vivía en Nueva York, produjo una serie de instalaciones, en su mayoría, destruidas. En Buenos Aires, realizó otras obras complejas, de las cuales *El ser nacional* (1965) es la única que se conserva.

En 1967, incursionó en sus ambientaciones con espejos planos cóncavos, y en 2011, elaboró una síntesis utilizando tres espejos.

Treinta años más tarde, Noé retomó las ideas de la década del 60: creó dos instalaciones, *Instauración nacional* (1994) y *Reflexiones con texto y fuera de contexto* (2000), donde también incorporó espejos. En 2014, volvió a plantear obras tridimensionales e instalativas. Esta vez, introdujo el volumen irregular, lo que le permitió sumar formas más orgánicas y de tres dimensiones.



De arriba a abajo, de izquierda a derecha  
*Mambo*, 1962  
Díptico. Óleo y esmalte mate sobre tela, témpera sobre papel adherido a madera recortada y pegada  
189,5 x 192,5 cm  
Museum of Fine Arts, Houston  
Obra adquirida con fondos provistos por The Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund y 2011 Latin American Experience Gala and Auction.

*Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana*, 1962-1965  
Óleo y esmalte sobre tela y madera  
130 x 190 cm  
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

*Esperanza de un pintor*, 1964  
Óleo y collage sobre madera, tela y metal  
Obra destruida

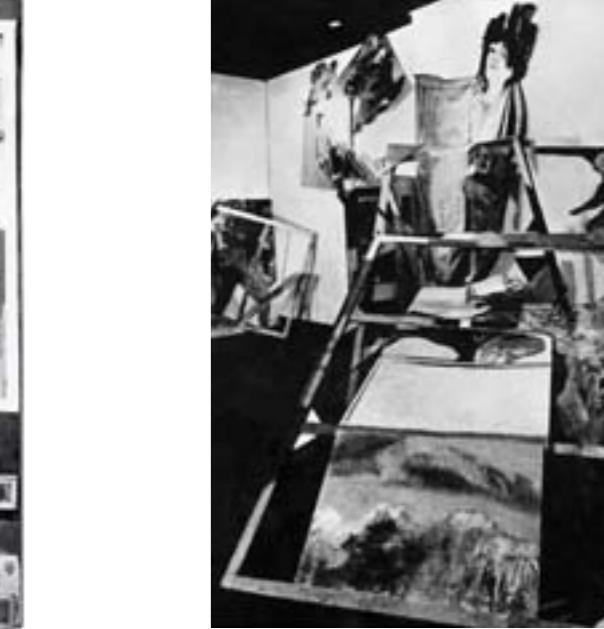
*Retrato de un hombre apasionado*, 1964  
Óleo sobre tela, madera y cartón  
132 x 205 cm  
Obra de paradero desconocido

De arriba a abajo, de izquierda a derecha  
Luis Felipe Noé con la obra  
*Etapas de la memoria*, 1964  
Óleo sobre tela y madera, 1964 (fragmento)  
Obra destruida

*Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, 1964  
Técnica mixta  
189 x 200 cm  
Obra destruida

*Lucifer and His Pals Visit the Greenwich Village*, 1964  
Óleo sobre tela y madera y collage  
214 x 148 cm  
Obra parcialmente destruida por terceros. La mitad de esta pieza integra una colección particular en los Estados Unidos.

*Introducción al desmadre*, 1964  
Instalación. Esmalte, óleo, bastidores sin entelar y objetos de madera sobre tela y madera  
Obra destruida  
Fotografía de la exposición realizada en Galería Bonino, Nueva York, enero de 1966.





De arriba a abajo, de izquierda a derecha  
*Así es la vida señorita*, 1965  
Instalación. Esmalte, óleo, bastidores sin entelar y objetos de madera sobre tela y madera  
Obra destruida  
Fotografía de la exposición *Noé + experiencias colectivas*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.

Luis Felipe Noé, con su instalación *Balance* (1964-1965), en su taller de Nueva York, 1965. Obra destruida

*Espejos planos cóncavos*, 1967  
La imagen reflejada es la de Ezequiel de Olazo. Fotografía: Lisl Steiner.

*Instauración institucional*, 1994  
Instalación. Acrílico, esmalte, óleo, collage de papel, bastidores sin entelar y objetos sobre tela y madera  
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



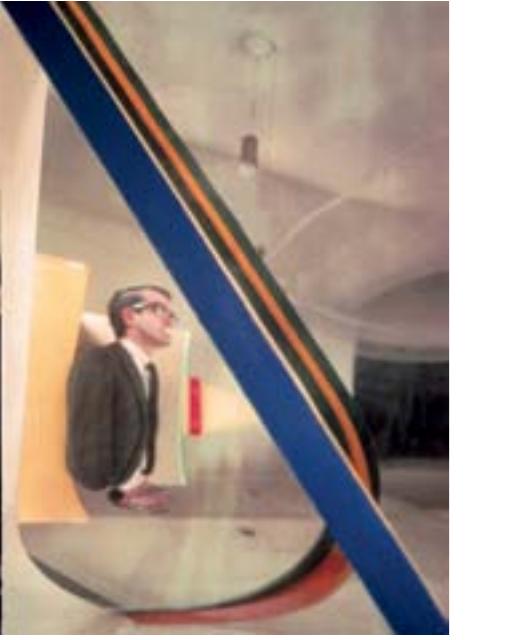
De arriba a abajo, de izquierda a derecha  
*Reflexiones con texto y fuera de contexto*, 2000  
Instalación. Acrílico, esmalte, óleo, espejos, collage de papel, bastidores sin entelar y objetos sobre tela y madera  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Oxímoron*, 2014

Acrílico y tinta sobre madera  
145 × 125 × 160 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé

*Coherente oxímoron*, 2014

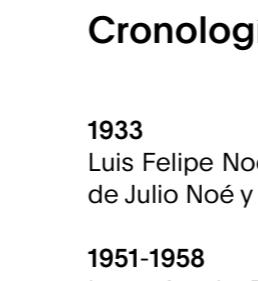
Acrílico y tinta sobre papel, tela, poliestireno expandido y madera  
340 × 600 × 300 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



## Cronología

1933

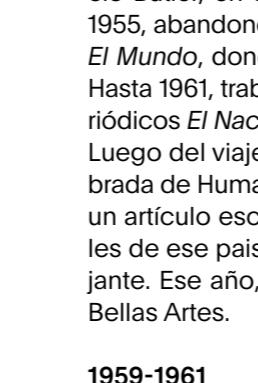
Luis Felipe Noé nació el 26 de mayo en Buenos Aires, hijo de Julio Noé y Beba Ruiz.



Luis Felipe Noé y Nora Murphy,  
en el Parque Rivadavia, 1958.  
Foto: Martínez Córdoba.

1951-1958

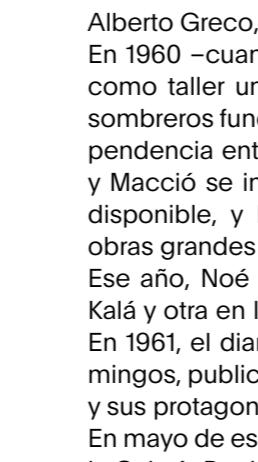
Ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y al taller de pintura del maestro Horacio Butler, en el que se formó durante un año y medio. En 1955, abandonó la facultad y comenzó a trabajar en el diario *El Mundo*, donde, al año siguiente, ejerció la crítica de arte. Hasta 1961, trabajó también en la sección política de los periódicos *El Nacional*, *La Razón* y *La Prensa*.



Noé, Buenos Aires, 1960.  
Foto: Sameer Makarius.

1959-1961

En 1959, realizó su primera exposición individual en la Galería Witcomb. Durante la inauguración, trabó amistad con Alberto Greco, Rómulo Macció y Jorge de la Vega.



Con un busto de Goya.  
Foto publicada en el catálogo  
de la exposición de la Galería  
Bonino, Buenos Aires, 1961.

1962

Noé extremó su concepción de cuadro dividido o visión quebrada con su obra *Mambo*, que actualmente forma parte de la colección del Houston Museum of Fine Arts.

Los cuatro artistas retornaron a Buenos Aires y se instalaron en un nuevo taller, donde ya había trabajado Deira. Estaba ubicado en la calle Carlos Pellegrini entre Charcas (hoy, Marcelo T. de Alvear) y la Avenida Santa Fe. Al poco tiempo, Greco y Macció se instalaron allí, aprovechando el gran espacio disponible, y De la Vega pintó ocasionalmente algunas obras grandes en ese lugar.

Ese año, Noé realizó dos exposiciones, una en la Galería Kalá y otra en las dos primeras salas de la Galería Van Riel. En 1961, el diario *La Nación*, en su rotograbado de los domingos, publicó una nota sobre el atelier de Independencia y sus protagonistas.

En mayo de ese año, Noé llevó a cabo su cuarta muestra en la Galería Bonino, donde presentó la Serie *Federal*, sobre la historia argentina del siglo XIX.

También en 1961, Noé propuso a sus amigos hacer una exposición que superase la división entre abstractos y figurativos. La intención no era formar un grupo, sino crear un movimiento. Con este propósito, Macció, De la Vega y Noé invitaron a Deira, y además, al fotógrafo figurativo y pintor abstracto Sameer Makarius y a la pintora Carolina Muchnik. Así, en el Salón Peuser, se concretó la exposición *Otra figuración*. Pero, a la vez, habían convocado a varios otros artistas, que prefirieron abstenerse, algunos por abstractos y otros por figurativos. Sin embargo, poco después, todos ellos hicieron obras vinculadas con ese planteo, denominado por algunos críticos neofigurativo o Nueva Figuración. Al término de la exposición, De la Vega y Noé (este último, con una beca del gobierno francés) partieron en barco hacia Europa. Luego, viajaron a París Nora Murphy y su hija Paula. También, Macció y Deira.

Allí tomaron conciencia de que los cuatro integraban un grupo y que, en el futuro, expondrían solos con sus nombres propios: Deira, Macció, Noé y De la Vega, quien figura como último porque, argumentaba, su apellido real era "Vega" y, por orden alfabético, le correspondía esa ubicación.

### 1963

Este fue un año fundamental para el grupo, porque, además de la muestra en el Museo, fueron invitados al Premio Di Tella: Macció recibió el Premio Internacional y Noé fue distinguido con el Nacional. Por este motivo, el Instituto Di Tella adquirió su obra *Introducción a la esperanza*, donada luego al Museo Nacional de Bellas Artes. Además, los cuatro expusieron en la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo y en la Galería Bonino de Río de Janeiro. Sobre esta exhibición, el crítico brasileño Frederico Morais señaló que "tuvo un impacto inolvidable sobre la joven generación carioca". A fin de año, nació su hijo Gaspar.

### 1964-1965

El Premio Di Tella que había obtenido Noé consistía en una beca para trasladarse al lugar de su elección. Eligió Nueva York, ciudad en la que residió desde abril hasta diciembre de 1964, y compartió taller con Liliana Porter, el uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano Gabriel Morera. Fue invitado a un seminario internacional de artistas en la Fairleigh Dickinson University, de Nueva Jersey.

Su estadía en Nueva York coincidió con la exposición *Guggenheim International Award*, que se realizó en ese museo. Los cuatro artistas habían sido invitados por su curador, Lawrence Alloway. El artista premiado fue Alberto Giacometti. En esa ocasión, la institución estadounidense adquirió la obra de Noé *Carisma* (1963). En el Walker Art Center de Minneapolis también se llevó adelante una exhibición de arte argentino. El crítico John Canaday, del *New York Times*, afirmó: "Una cuarta parte de la exposición –un alto porcentaje– muestra que en un aspecto la Argentina puede encontrar la identidad nacional que sus artistas están buscando. Un nuevo grupo argentino, 'los neofigurativos', se roban la muestra".

### 1965

Editado por la Galería Van Riel, en 1965 Noé publicó su primer libro, *Antiestética* –en cuyas páginas expone su tesis sobre el caos como estructura–, que se presentó durante la exposición *Noé + experiencias colectivas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En ella, se exhibieron, además de una gran instalación caótica denominada *Así es la*

vida señorita y otras piezas como *Vernissage*, obras de Noé yuxtapuestas con otras de diferentes artistas, que se unían entre ellas por oposición y contraste. Participaron Enrique Barilari, Deira, De la Vega, Fernando Maza y Roberto Aizenberg. También se incluía otra gran instalación compuesta con la acumulación de obras singulares de los mencionados artistas, más Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Roberto Jacoby, Estela Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez y Luis Wells.

La Galería Bonino fue sede de la última exposición del grupo, en la que Deira exhibió su gran mural *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado*, mientras que De la Vega y Noé mostraron instalaciones: *Nigromante*, la del primero, y *El ser nacional*, la del segundo. Macció, quien se encontraba en Europa, envió dos cuadros de gran formato.

A fines de este año, luego de recibir la Beca Guggenheim, Noé partió con su familia hacia Nueva York.

### 1966

En enero, expuso en la Galería Bonino de Nueva York. La muestra incluía, entre otras piezas, tres instalaciones: la primera que realizó en esa ciudad, en 1964, titulada *Introducción al desmadre*; la que había expuesto en el Museo de Arte Moderno, pero con el título traducido, *That's life miss*, y una tercera, denominada *Balance 1964-65*, en la que se yuxtaponían obras compuestas durante su estadía anterior en Nueva York. Luego de esta muestra, Noé dejó de pintar por nueve años. Sobre esta decisión, escribió posteriormente: "Llegado a este límite, obras intransportables e inguardables, y sintiendo además que no ponía fragmentos de realidad dado que todas las artes estaban unidas por mi carga expresiva, dejé de pintar para buscar un camino ambiental que reflejara objetivamente ese caos por medio de espejos planos cóncavos". Realizó estos espejos en un taller que compartía con De la Vega.

En mayo, escribió para *El Mirador* –publicación de la Fundación Interamericana para las Artes– el artículo *En la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte*. A fin de año, ganó nuevamente la Beca Guggenheim.

### 1967

Comenzó a escribir su libro *El arte entre la tecnología y la rebelión*, que finalizó tres años después, aunque decidió no



Deira, Macció, De la Vega y Noé, 1963. Foto: Sameer Makarius.



Noé, en el taller de Luis Camnitzer y Liliana Porter (New York Graphic Workshop), sosteniendo una lámina transparente de la obra *Self Portrait and You*, Nueva York, 1968.



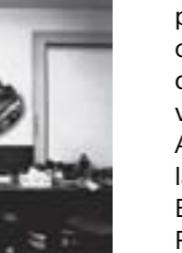
El artista con la instalación *Balance 1964-65* en el taller de Nueva York, noviembre de 1965. Foto: Lisl Steiner.



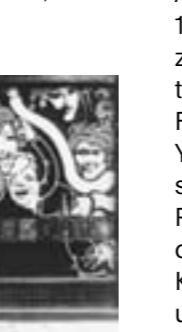
Federico Peralta Ramos y Clorindo Testa en la exposición *Noé + Experiencias colectivas*, 1965.



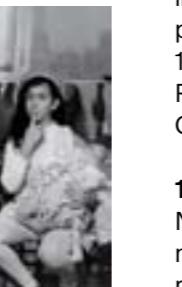
Noé frente a su obra *Espejo plano cóncavo*, 1967. Foto: Lisl Steiner.



En la puerta del Bárbaro, a los pocos días de su inauguración, con "Poni" Micharegas, y con Martha Peluffo y Esperilio Bute. Pueden verse los vidrios pintados por Ernesto Deira y Jorge de la Vega.



Federico Peralta Ramos y Clorindo Testa en la exposición *Noé + Experiencias colectivas*, 1965.



Noé, con Nora Murphy y sus hijos, Gaspar y Paula, disfrazados, Buenos Aires, 1960. Foto: Federico Frontini.

publicarlo: "En el fondo yo dudaba de sus conclusiones más categóricas. Ante todo, aquello que afirmaba que el arte se disuelve en la vida social". Sin embargo, más adelante, utilizó varios de los análisis incluidos en ese volumen.

Antonio Berni expuso en Nueva York. Durante su estadía, De la Vega y Noé lo frecuentaron a diario. De la Vega retornó a Buenos Aires.

Por segunda vez, Noé participó como invitado de un seminario internacional de artistas, convocado por la Fairleigh Dickinson University.

A fines de ese año, se mudó de Greenwich Village a la calle 102 y Broadway, cerca del río Hudson. Viajó a la playa venezolana Azul para asistir a un encuentro de artistas e intelectuales de Estados Unidos y Latinoamérica organizado por la Fundación Interamericana por las Artes.

Ya sin beca, pero con permiso de residencia por doce meses más, consiguió un aval del New York School for Social Research y comenzó a trabajar en un programa de la llamada "Guerra contra la pobreza" –que había iniciado John F. Kennedy– como director de un Centro Cultural Hispánico ubicado en un barrio principalmente puertorriqueño. Esta institución era impulsada por Mobilization for Youth, donde Nora Murphy se desempeñaba como asistente social.

### 1968

En mayo, expuso una ambientación con espejos planos cóncavos en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Allí se enteró de los acontecimientos que ocurrían en París. En octubre, retornó a Buenos Aires, pero antes se deshizo de todas las instalaciones, dada la complejidad para transportarlas. Solo perdura, con algunas piezas reemplazadas, *El ser nacional*, de 1965, porque no había sido trasladada a los Estados Unidos. Recibió una mención de honor en la Bienal Internacional de Grabado de Tokio, Japón.

### 1969

Noé propuso a un grupo de personas la puesta en funcionamiento de un bar, que se decoró con muebles de restaurantes y negocios cerrados. De la Vega le sugirió su nombre: Bárbaro. Se inauguró el 5 de octubre, exactamente diez años después de su primera exposición. Pionero del desarrollo posterior de la calle Reconquista, este bar fue el lugar de en-

cuentro de los protagonistas culturales de las décadas del 60, 70 y 80. Noé estuvo vinculado a él durante treinta años. En simultáneo con la inauguración del Bárbaro, realizó en la galería Carmen Waugh la exposición *Saldos-Liquidación por cambio de ramo*, con pinturas del período 1960-1965.

### 1971-1973

Publicó un libro de frases sobre la Argentina, *Una sociedad colonial avanzada*, que había comenzado en Nueva York. También abrió un restaurante frente al Bárbaro, La Jamonería de Vieytes, que solo funcionó durante un año.

Si bien inicialmente encaró su período sin pintar con alegría, convencido de que la actividad artística se disolvía en la vida social, en 1971 percibió que estaba equivocado. Esto lo impulsó a realizar una terapia con el doctor Gilberto Simoes. En sus sesiones, mientras hablaba, dibujaba. Inició así, dibujando, su camino de retorno a la pintura, que se concretó cuatro años después. De todos modos, en 1971, organizó la exposición *El placer de pintar*, con la idea de destacar los aspectos más permanentes de la disciplina a través de los siglos –no la eternidad de la obra y su trascendencia, sino meramente el placer de pintar–. Para la ocasión, escribió: "Como en la actualidad la aventura creadora se hace de más en más colectiva, esta muestra tiene por objeto destacar el placer de pintar en conjunto".

Ese año, falleció Jorge de la Vega, hecho que produjo en Noé un gran impacto. En el Instituto de Arte de la Universidad de Chile, realizó una exposición de pancartas con frases cuyo título general era *El arte de América latina es la revolución*. Los socios del Bárbaro eran varios y las ganancias debían dividirse. Noé decidió una nueva aventura: enseñar pintura. Lo hizo entre 1971 y 1973 en la Escuela Panamericana de Arte. En 1972, viajó a Chile y, al año siguiente, a Cuba para participar en congresos de artistas.

En 1973, fue designado interventor de la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, función que ejerció durante un año. Entre 1973 y 1976, se dedicó a la actividad docente en su nueva casa taller, ubicada en la esquina de las avenidas Pueyrredón y Corrientes.

**1974**

Ediciones de la Flor, de Buenos Aires, publicó una novela escrita y dibujada por Noé denominada *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*.

**1975**

Retornó a la pintura con una exposición en la galería Carmen Waugh, donde mostró dos series: *La naturaleza y los mitos* y *Conquista y violación de la naturaleza*. Para el catálogo, escribió un texto titulado *Por qué pinté lo que pinté, no pinté lo que no pinté, y pinto ahora lo que pinto*.

**1976**

Luego del golpe de Estado de 1976, a fines de mayo Noé partió hacia París. Sin embargo, en septiembre, envió desde la capital francesa obras para una nueva exposición en la galería Carmen Waugh. El eje de la muestra fueron tres cuadros de gran formato titulados *Esto no tiene nombre* (lo que no significaba "sin título", sino que aludía a la situación que se vivía en la Argentina por aquel entonces).

**1977-1979**

En enero de 1977, Noé se reunió con su familia. Retomó la enseñanza de la pintura en su departamento-taller y en People et Culture, una organización que formaba animadores socioculturales. En ese período, realizó dos exposiciones individuales en París (galería Maitre Albert, en 1977, y Galería L'Oeil en Boeuf, 1978), una en Madrid (Galería Durba, en 1978), otra en Nueva York y tres en Buenos Aires (Galería Balmaceda, en 1977, y Arte Múltiple, en 1978 y 1979), ciudad a la que viajó una vez por año a partir de 1978.

**1980-1985**

Camino a París, residió tres semanas en el Amazonas invitado por su amigo, el poeta brasileño Thiago de Melo. Inició una serie inspirada en este paisaje, que concluyó en 1985. Sin embargo, durante esta etapa, también compuso obras nostálgicas de los juegos que realizaba en su período de las instalaciones mencionadas, pero, esta vez, intentando conservarlas. La obra más característica de ese entonces fue compuesta en 1982, en el taller que Porter ocupaba en Nueva York, cuando Noé había viajado para exponer en el New

York Studio School. Se trata de *Estructura para un paisaje*, en la que apuesta a ensamblar sus dos búsquedas del momento (las instalaciones y el ritmo del paisaje).

Ese año, había viajado a la ciudad de México para participar de un encuentro de artes visuales sobre identidad en Latinoamérica organizado por el Foro de Arte Contemporáneo. Allí, presentó un largo texto llamado "La nostalgia de historia en el proceso de imaginación plástica de América latina". En 1981, falleció su madre y, en 1983, su padre. Durante ese año, adquirió en Buenos Aires su casa de la calle Tacuarí, donde vive desde 1987. En este período, expuso en París (Espace Latino-américain, en 1981, y Gallerie Bellechase, en 1984), en Buenos Aires (galerías Arte Nuevo y Alberto Elía, ambas en 1981, Ruth Benzacar, 1985, y en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe).

**1986**

Ganó el premio de la Fundación Fortabat con la obra *Recuerdo del diluvio*. Mientras se encontraba en Buenos Aires, falleció en París su gran amigo Ernesto Deira, con quien había vivido durante varios años en esa ciudad.

**1987**

Regresó a Buenos Aires definitivamente. Organizó una selección de su obra en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y, en simultáneo, en la galería Ruth Benzacar. Además, realizó un cuadriptico instalado como mural para el Museo de San Ignacio Miní en Misiones.

**1988**

La empresa Alba publicó un libro sobre la obra de Noé escrito por Mercedes Casanegra.

Expuso en la Gooijer Fine Art Galerie, de Ámsterdam, Holanda, y en la Galería Arte Actual de Santiago de Chile.

**1989**

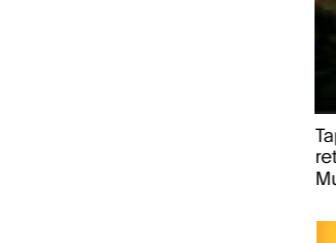
Mostró sus obras en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia; en la Galería Camino Brent, de Lima, Perú; en la galería Ruth Benzacar, en Buenos Aires, y en su stand de la Feria Arco, de Madrid, España.



Noé desenrollando la obra *La vida es un misterio*, 1990.



Tapa del catálogo de la exposición retrospectiva de Luis Felipe Noé en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.



Noé, París, 1980. Foto: Andree Girard.



Luis Felipe Noé, París, 1985. Foto: Max Ruiz.

**1990**

Realizó cuatro exposiciones: Galería Jaime Conci, de Córdoba, Argentina; Galería Expresiones, de Guayaquil, Ecuador; Centro de Artes Visuales Museo de Arte Contemporáneo, de Asunción, Paraguay, y Casa del Ángel, de Buenos Aires, Argentina.

**1991**

Nuevamente, exhibió sus trabajos en Bogotá (Galería Diners), Santiago de Chile (Galería Plástica Nueva) y Guayaquil (Galería Expresiones). En el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, presentó *Sala de situación*. Allí también se realizó la exposición *Deira, Macchi, Noé, de la Vega, 1961-Nueva Figuración-1991*.

**1992**

Con la serie *Jeroglíficos de las Cavernas de Buenos Aires*, inició una sucesión de exposiciones homónimas. Publicó su carpeta escrita y dibujada sobre el descubrimiento de América, *A Oriente por Occidente* (Ediciones Dos, Bogotá, Colombia). También expuso en el Museo de Arte Moderno de Cuenca, Ecuador, y en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de Tucumán.

**1993**

En el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg, llevó a cabo la muestra *Lectura conceptual de una trayectoria*. En la ocasión, se publicó un pequeño libro con ese título, escrito por Glusberg y Noé. Expuso nuevamente en la Galería Expresiones de Guayaquil.

**1994**

Presentó *Instauración institucional*, luego de 28 años sin realizar instalaciones, en una exposición dedicada al tema organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes, con la curaduría de Jorge Glusberg. Actualmente, esta obra integra el patrimonio del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ilustró un libro de frases de diferentes autores sobre las relaciones amorosas entre hombres y mujeres titulado *El otro, la otra y la otredad*, editado por IMPSAT como regalo empresarial.

**1995-1996**

Realizó dos retrospectivas. La primera, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1995; y la segunda, en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México D. F., en 1996. Expuso en 1995 en La Galería, de Guayaquil, Ecuador, y en el Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe.

**1997**

Presentó simultáneamente en el Centro Cultural Borges y en la Galería Rubbers una serie titulada *Errores, omisiones y otras desprolijidades*. Esta experiencia fue exhibida en Pinamar y Mar del Plata, y en el Museo Provincial Emilio A. Caraffa, de Córdoba, al año siguiente.

**1998**

Fue invitado de honor en el Salón de Artes Visuales de Santa Fe.

Realizó las exposiciones *Noé*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, y *Pinturas 1995-1998*, en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

**1999**

En el Centro Cultural Borges, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas, organizó el espacio *Ojo al País*, con el objetivo de exponer a artistas de las provincias argentinas. Este emprendimiento continuó hasta el año 2002, y se realizaron treinta muestras. En 1999, participó en el Centro Cultural Recoleta de la exposición colectiva *Identidad*, con el patrocinio de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo; junto a otros colegas, inició su participación en el grupo *Artistas Plásticos Solidarios*. *Recuerdos del diluvio en tiempos de descuento* pudo recorrerse en la Galería Rubbers de Buenos Aires. Con Jorge Demirjian y Carlos Gorriarena, expuso en Bryggens Museum, de Bergen, Noruega.

**2000**

A partir de este año, en la Galería Rubbers, organizó exhibiciones con títulos que identifican las series: *Paisajes Humanos* (2001), *Descalabros varios* (2002), *Crujidos* (2003), *Dispersiones entrecruzadas* (2004), *Emergencias* (2005), *¿Qué?* (2006), *¿Noemas o Noesis?* (2008), *Sin embargo* (2011).

La editorial Adriana Hidalgo publicó *El arte en cuestión*, un libro de conversaciones entre el artista conceptual Horacio Zabala y Noé. En la Bienal Internacional de Arte realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, recibió el premio correspondiente a la Argentina por su instalación *Reflexiones con texto y fuera de contexto*.

Formó parte de *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, organizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid.

**2001**

Recibió el Premio Rosario 2000, del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

**2002**

Obtuvo el Primer Premio de Pintura en el Salón Manuel Belgrano y, por su trayectoria, fue distinguido con el Premio Konex de Brillante a las Artes Visuales. También obtuvo el 53º Premio Michetti-La città e le nuvole. Italia-Argentina, Museo Michetti, Francavilla al Mare (Italia).

**2005**

Fue curador de la exposición *Pintura sin pintura*, que tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Buenos Aires. La revista de poesía *Malvario* editó el cuaderno *Wittgenstein: este es el caso basado en un discurso de Noé escrito en el año 2000*.

**2006**

Fue declarado Ciudadano Ilustre por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, título que recibió al año siguiente. Entre 2006 y 2014, junto con Eduardo Stupía, dirigió un proyecto dedicado al dibujo llamado *La línea piensa* en el Centro Cultural Borges, donde realizaron más de cien exposiciones. Expuso en el Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, de Córdoba.

**2007**

La editorial Adriana Hidalgo publicó su libro *Noescritos sobre eso que se llama arte*, que reúne ensayos producidos a lo largo de cuarenta años. Por este obra, recibió el Premio a la Crítica Miguel Briante de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte.

**2008**

La Cancillería Argentina y el curador Fabián Lebenglik lo eligieron para representar a la Argentina en la 53º Bienal de Venecia.

**2009**

Participó de la Bienal de Venecia en representación del país. Las obras realizadas para esa ocasión –*La estática velocidad* y *Nos estamos entendiendo*, reunidas bajo el nombre *Red*– fueron exhibidas ese año en el Museo Nacional de Bellas Artes. Obtuvo el Premio Homenaje del Banco Central, y la Universidad Nacional de Quilmes publicó el libro *En el nombre de Noé*, escrito por Noé Jitrik e ilustrado por Luis Felipe Noé. Además, realizó una sintética muestra panorámica en la Galería Rubbers al cumplirse cincuenta años de su primera exposición. Con tal motivo, se publicó el catálogo *50 × 50*, que reunía cincuenta obras creadas durante cincuenta años. Recibió el Premio Homenaje del Banco Central de la República Argentina.

**2010**

Realizó una gira por el país con la exposición *RED*, que pudo verse en el Museo Castagnino+macro, de Rosario; en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, de Córdoba, y en el Centro Cultural José Amadeo Conte Grand, de San Juan. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue sede de una retrospectiva sobre Noé a cargo de Franklin Pedroso. En paralelo, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó una muestra homenaje al grupo de la Nueva Figuración, curada por Mercedes Casanegra.

**2011**

Con Stupía, Noé realizó la exposición de dibujos “a cuatro manos” *Me arruinaste el dibujo*, que recorrió diferentes provincias argentinas. También, con el título de *Sin embargo*, mostró su obra en la Galería Rubbers.



Tapa del libro *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.



Artistas solidarios: Juan Carlos Romero, Ricardo Longhini, Noé, Adolfo Nigro, Diana Dowek, Ana Maldonado y León Ferrari.



De izquierda a derecha: Eduardo Stupía, Diana Wechsler, Aníbal Jozami, Noé y Cecilia Ivancevich, en la inauguración de *Noé. Visiones / re-visiones*, MUNTREF, 2012, el día en que falleció Nora Murphy.



Noé y Nora Murphy, en el taller del Central Park Barracas, mientras realizaba la obra *La estática velocidad*, 2009. Foto: Danielle Voirin.



El artista, en la Bienal de Curitiba de 2013. Foto: Rodrigo Cardoso.

**2012**

Falleció su compañera, Nora Murphy. Realizó dos exposiciones individuales: *Noé. Visiones / re-visiones*, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y *En consecuencia*, en la Galería Rubbers.

**2013**

Fue invitado de honor de la XX Bienal Internacional de Curitiba. Con sus hijos Paula y Gaspar, realizó la exposición *NOE 3D*, en homenaje a su esposa.

**2014**

Realizó una serie de exposiciones tituladas *Noé Siglo XXI*, dedicadas a sus obras compuestas en ese siglo. Se organizaron dos en Brasil (Museo Brasileño de Escultura, en San Pablo, y Museo Nacional de la República, en Brasilia), una en Buenos Aires (Fundación Fortabat) y una en Uruguay (Fundación Unión, de Montevideo) durante 2015.

**2015**

Se llevó a cabo la exposición dedicada a su obra política, *Olfato en tiempo y lugar*, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, de Buenos Aires.

Publicó su libro *Mi viaje-Cuaderno de Bitácora* por la editorial El Ateneo, que consta de dos volúmenes: el primero, *Mi viaje*, es un recorrido fotográfico de su obra, y el segundo, *Cuaderno de Bitácora*, ofrece un relato cronológico de su trayectoria artística y biográfica.

**2016**

Expuso en la Argentina (Galería Rubbers, Buenos Aires) y en Uruguay (Galería Sur, Punta del Este).

**2017**

En el espacio La Tribu, se organizó la muestra *Memoria del presente*, que combinó obras de Noé con textos de Vicente Zito Lema. *Luis Felipe Noé. Mirada prospectiva* se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes.

**Obras en museos y colecciones institucionales de la Argentina** Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén; Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan; Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, General Roca, Río Negro; Museo de Arte y Memoria, Buenos Aires; Museo del Bicentenario, Buenos Aires; Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, Buenos Aires; Museo de Bellas Artes de Salta; Museo de Arte de Tigre, Buenos Aires; Museo Castagnino+macro, Rosario, Santa Fe; Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires; Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, Córdoba; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba; Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, Córdoba; Centro de Interpretación de la Misión Jesuítica de San Ignacio Miní, Misiones; Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires; Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires; Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires; Hospital General de Niños Pedro de Elizalde, Buenos Aires; Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina, Buenos Aires; Metrovías, Buenos Aires; J. P. Morgan Chase, Buenos Aires.

**Obras en museos y colecciones institucionales del exterior** Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Estados Unidos; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos; Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos; Rhode Island School of Design-Museum, Estados Unidos; Museo de Arte Contemporáneo del Diario *El País*, Montevideo, Uruguay; Museo de Bellas Artes, Managua, Nicaragua; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile; Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela; Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador; Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano, Roldanillo, Colombia; Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, Brasil; Parlamento de la República Oriental del Uruguay, Montevideo; Banco Bozano Simonsen, Río de Janeiro, Brasil; West Merchant Bank, Londres, Inglaterra; West Merchant Bank, Düsseldorf, Alemania.

## Listado de obras en orden cronológico

- Convocatoria a la barbarie*, 1961  
Esmalte, óleo y aceite sellador sobre tela, 148 × 223 cm  
Colección particular  
Página 43
- Serie Estampas del norte*, 1957  
Tinta sobre papel  
Diversas medidas  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Páginas 75 y 77
- Sin título*, 1958  
Tinta sobre papel  
Diversas medidas  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Páginas 78 y 79
- Cuadro dividido*, 1962  
Óleo y esmalte sobre tela, 130 × 97 cm  
Colección particular  
Página 58
- Sin título*, 1958  
Tinta sobre papel, 34 × 42 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 76
- Sin título*, 1959  
Tinta sobre papel, 34 × 42 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 81
- La idiota*, 1960  
Esmalte, óleo y aceite sellador sobre tela, 190 × 100 cm  
Colección particular  
Página 82
- El celoso*, 1960  
Tinta sobre papel, 30 × 20 cm  
Colección particular  
Página 83
- La comunión de todos los Santos*, 1960  
Tinta sobre papel, 30 × 30 cm  
Colección particular  
Página 84
- Psicoanálisis de Hamlet*, 1960  
Tinta sobre papel, 30 × 20 cm  
Colección particular  
Página 85
- Imagen de Luis Felipe Noé reflejada en uno de sus espejos planos cónicos*, 1967  
Fotografía: Lisl Steiner  
Página 76
- Serie Dibujos en terapia*, 1971  
Tinta sobre papel  
Diversas medidas  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Páginas 88 a 95
- Sin título*, 1972  
Tinta sobre papel, 58 × 78 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 97
- Introducción a la esperanza*, 1963  
Óleo y esmalte sobre nueve bastidores entelados, 201 × 214 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Página 41
- Tres testimonios sobre la aparición de un pájaro*, 1963  
Óleo y esmalte sobre tela, 200 × 100 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Páginas 100 a 103
- Festival de Newport*, 1964  
Óleo y esmalte sobre tela y madera recortada, 103,5 × 124,5 cm  
Colección Gaspar Noé  
Página 104
- La comuniónde todos los Santos*, 1960  
Tinta sobre papel, 35 × 42,5 cm  
Colección particular  
Página 87
- El ser nacional*, 1965  
Instalación. Óleo y esmalte brillante sobre tela, madera y papel  
Obra desarrollada en diversas piezas, 280 × 280 × 250 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 47
- La naturaleza del amor deseo*, 1979  
Acrílico sobre tela, 130 × 195 cm  
Colección particular  
Página 45
- La percepción de los sonidos*, 1980  
Acrílico sobre tela, 90 × 130 cm  
Colección particular  
Página 72
- Estructura para un paisaje*, 1982  
Acrílico sobre tela, 190 × 350 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 73
- Proyecto de monumento a la ternura*, 1982  
Tinta sobre papel, 22 × 18 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 106
- Proyecto de monumento al machismo*, 1982  
Tinta sobre papel, 30 × 40 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 107
- Descubrimiento del Amazonas*, 1984  
Acrílico sobre tela, 200 × 300 cm  
Colección particular  
Página 117
- Naturaleza de la naturaleza*, 1985  
Acrílico sobre tela, 215 × 369 cm  
Colección Paula Noé  
Página 116
- Todo es verdad, nada es mentira II*, 1977  
Acrílico sobre tela, 130 × 195 cm  
Colección particular  
Página 45

*La extraña relación santidad demonio*, 1989  
Acrílico sobre tela, 190 × 130 cm  
Anverso y reverso  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 49

*El poder y su base*, 1989  
Acrílico sobre tela, 250 × 270 cm  
Colección Gaspar Noé  
Página 46

*Camino hacia la posmodernidad*, 1990  
Tinta sobre papel, 50 × 70 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 109

*Tormenta en la Pampa*, 1991  
Acrílico sobre tela, 215 × 250 cm  
Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat  
Página 119

*Cuadro de situación*, 1991  
Acrílico sobre tela, 150 × 150 cm  
Colección particular  
Página 50

*Concierto pánico*, 1991  
Acrílico y tinta sobre tela  
292 × 306 cm  
Colección particular  
Página 59

*Serie A Oriente por Occidente*  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Obras reproducidas en el libro  
de Luis Felipe Noé *A Oriente por Occidente*  
Páginas 111 a 115

*Noticias de las amazonas I*, 1996  
Tinta sobre papel, 100 × 70 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 110

*Deconstrucción de la memoria*, 1998  
Acrílico y tinta sobre tela  
180 × 189 cm  
Museo Castagnino+macro  
Página 52

*Introducción histórica*, 1999  
Acrílico y tinta sobre tela,  
madera y papel, 84 × 215 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 120

*Wittgenstein: este es el caso*, 2000  
Tinta sobre papel, 116 × 180 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 125

*Una noche*, 2003  
Acrílico sobre tela, 236 × 300 cm  
Colección particular  
Página 64

*Caos S.A.*, 2003  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
(díptico), 200 × 278 cm  
Colección Paula Noé  
Página 55

*Dispersiones*, 2004  
Acrílico y tinta sobre papel  
Políptico de diez piezas distribuidas  
en un espacio de 250 × 400 cm  
Colección particular  
Página 67

*Estamos en el siglo XXI*, 2004  
Tinta y acrílico sobre papel  
151 × 265 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 123

*Del Amazonas I y II*, 2005  
Tinta y acrílico sobre papel  
80 × 90 cm  
Colección particular  
Página 122

*La violencia nuestra de cada día*, 2005  
Acrílico, tinta y collage sobre  
papel, 106 × 150 cm  
Colección particular  
Página 126

*El estricto orden de las cosas*, 2006  
Acrílico y tinta sobre papel  
184 × 168 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 57

*¿De qué se trata?*, 2006  
Acrílico y tinta sobre papel y yeso  
en caja con espejos, 107 × 93 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 69

*Una noche*, 2003  
Acrílico y tinta sobre tela, 236 × 300 cm  
Colección particular  
Página 64

*Caos S.A.*, 2003  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
(díptico), 200 × 278 cm  
Colección Paula Noé  
Página 55

*Dispersiones*, 2004  
Acrílico y tinta sobre papel  
Políptico de diez piezas distribuidas  
en un espacio de 250 × 400 cm  
Colección particular  
Página 67

*Estamos en el siglo XXI*, 2004  
Tinta y acrílico sobre papel  
151 × 265 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 123

*Del Amazonas I y II*, 2005  
Tinta y acrílico sobre papel  
80 × 90 cm  
Colección particular  
Página 122

*CRAC*, 2011  
Acrílico, tinta y espejos sobre tela  
y madera, 220 × 300 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 65

*Puntos suspensivos*, 2011  
Tinta sobre papel, 50 × 70 cm  
Colección particular  
Página 129

*Enredados*, 2015  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
122 × 145 cm  
Colección particular  
Página 69

*Circunstancialmente otro*, 2016  
Acrílico y tinta sobre papel, tela,  
madera y poliestireno expandido  
200 × 200 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 71

*Hoy, el ser humano*, 2016  
Acrílico y tinta sobre papel, tela,  
madera, poliestireno expandido y  
espejos, 200 × 200 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 51

*Cuadros de una exposición  
(Ready-made T.V.)*, 2006  
Impresión digital sobre tela  
200 × 300 cm  
Colección particular  
Página 61

*Interferencias*, 2009  
Acrílico y tinta sobre papel y tela  
Políptico de siete piezas distribuidas  
en un espacio de 200 × 240 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 68

*La estática velocidad*, 2009  
Tinta y acrílico sobre papel y tela  
300 × 1100 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Página 130

Página 130

*Entreveros*, 2017  
Acrílico y tinta sobre papel, tela,  
madera y poliestireno expandido  
más espejos, 600 × 600 × 300 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé  
Páginas 37 a 39

Página siguiente  
Luis Felipe Noé armando la obra *Entreveros*  
en el taller de Cecilia Ivanchevich, 2017.



## English Translation

A little over two decades ago, the Museo Nacional de Bellas Artes devoted a large exhibition to Luis Felipe Noé. Today, given the programmatic character of his work, which always faces the future, we are proud to be hosting his show *Mirada prospectiva* [Forward Gaze], offering us a clear overview of the transformative choices he has championed for over half a century.

Thus we are reversing the logic by which one usually thinks about an artist's career – going backward in time – because his oeuvre contains, in the making, certain underlying trends in each era, trends about which Noé managed to suggest certain possible drifts and departures.

Endowed with the maturity that experience bestows, his gaze onto the past and present has taken the form, in both his visual production and his texts, not of some prophetic vision, but rather, of capturing the invisible aspects of history, which he brings to light not without irony or keen visual wit.

An anecdote Noé has related illustrates the autonomy his art achieves vis-à-vis a tradition that would otherwise include him. His mentor, Horacio Butler, author of a version of naturalistic landscape brought from Paris, is said to have gone into his wayward apprentice's first solo exhibition convinced his displeasure at the pieces on view would make him want to beat a hasty retreat. In fact, he lingered, waiting for him by the exit. "By doing the opposite of what I've taught you, you've created a painting that's brought you great results. You've taught me a lesson," Butler is said to have told him. And indeed, Noé has followed a singular path in his quest for an aesthetic of his own, one which, while it enables us to link his artistic evolution to various currents of the last half-century, also defines his place among them on a premise of inassimilable differences.

He was quick to define himself within New Figuration, which, starting in 1961, he led together with Ernesto Deira, Jorge de la Vega and Rómulo Macció; yet it is also clear that there is in his work an excess that goes well beyond that frame of reference, though it never ceased to serve him as a base. There, the language of the critical experiences of the avant-gardes was tested, in a questioning by the historical vicissitudes of the moment. In this sense, *Introducción a la esperanza* [Introduction to Hope], from 1963 – now part of the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes –, proves paradigmatic: *Mano limpia* [Clean Hand]/ *Vote fuerza ciega* [Vote for Blind Force]/ *Cristo habla en el Luna Park* [Christ Is Speaking in the Luna Park]/ *Mujeres* [Women] are the slogans of that seminal piece, which is at once a canvas, a collage, a painting, an installation, comprising nine framed

canvases, in which he simulates a street demonstration like those that were heralding the upheaval of the 1960s.

Out of that cultural crossroads, he made an incursion into another register of artistic life: writing. For Noé belongs to that rare breed of artists who possess deep theoretical reflection on their craft, which he extends into his fictions. Not only in his reflection on artistic praxis, out of which comes his *Antiestética* (1965); but also, in his literary and political experimentation in *Una sociedad colonial avanzada* [An Advanced Colonial Society] (1971) and *Recontrapoder* (1974) or, more recently, *en Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé/Non-Writings on What Is Called Art] (2007).

From these intense moments, shadowed by the dismal circumstances of his native country, he did not emerge unscathed: halfway through the '60s, they led to an intense period of questioning and the abandonment of visual production, to which he returned a decade later. Noé lived in New York between 1961 and 1962; in 1976, during the first months that followed the start of the last military dictatorship, he moved to Paris; in 1987 he returned to Argentina, where he currently lives and works.

The turbulent '70s marked his work with a packed assemblage of textures, canvases and objects in his account of banishment, out of which, deploying his riotous pop expressionism, he conducted a critique of powers – though Noé questions both the political scenario and, above all, the moments that constitute it at the core of civil society.

Thus, the idea of the fragmentation of the postmodern subject and its connection to the mass media cohabits in his works with an extension of space to another dimension: his pictorial installations demand – construct – an acidic perception of the present, forcing anyone who inquires into them to exercise another gaze, detached, sidewise, inconvenient, out of scale, out of the line of reason.

In 2009, halls of Bellas Artes displayed the two huge paintings by Noé that made up Argentina's contribution to the latest Venice Biennale: *La estética velocidad* [Static Speed] and *Nos estamos entendiendo* [We're Getting Along Together]. His vast, varied, fascinating career now further includes this new exhibition in the Museum, curated by Cecilia Ivanchevich and demonstrating its subject's permanent relevance, since the issues Noé considers through his works never look for easy answers of the moment, or seal off themes, but on the contrary, multiply questions and points of view.

**Andrés Duprat**  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

## The Beauty of Chaos

by Cecilia Ivanchevich

The natural tendency of things is disorder.  
Erwin Schrödinger, *What Is Life?* (1944)

Chaos is the absence of all order known as such.  
Luis Felipe Noé, *Antiestética* [Anti-esthetics] (1965)

Chaos has always occupied the place of an enigma, ever since myths sought to explain whatever was incomprehensible to reason.

In the 20th century, different studies of the sciences have led us to include what cannot be understood within rational thought. This paradigm shift formed part of the passage from modernity to postmodernity.

In 1963, the U.S. mathematician Edward Lorenz laid the grounds for what was later known as the "butterfly effect," on which numerous works of literary and cinematic fiction have been based. In his studies Lorenz observed that minute differences in initial data would produce an enormous influence over some final result.

In 1967, the Russian physicist Ilya Prigogine released his research on "dissipative structures" and suggested the need for an open-ended chemistry to explain change in matter outside of conditions of equilibrium. "Classical science has privileged order and stability, whereas, at all levels of observation, we recognize today the primordial role of fluctuations and instability."<sup>1</sup> Beginning with these studies, temporality and probability were independently incorporated from the information we possess, whereby scientific determinism (cause-effect) has shown itself to be obsolete. In this sense, Prigogine maintained: "Determinism is not limited to the sciences: it has been at the center of Western thought ever since the origin of what we have termed rationality, which we have first located in the pre-Socratic era."<sup>2</sup> As a consequence, putting an end to this thought has implied entering into postmodernity.

In the 1960s, this paradigm shift was tangible for Luis Felipe Noé: "(...) no one yet used the term postmodernity, but the concepts being used to question the social system in which we lived cast modernity in doubt. In that sense, it was a conscious if as yet unnamed postmodernity."<sup>3</sup> Whereas, in Europe, the illusion was growing of an imminent cultural revolution – as a project of reconciliation between art and life –, in the United States the art scene was turned into a phenomenon subservient to fashion and profitable in market terms.

In Argentina, the notion of a vanguard upheld by Noé, among others, was aimed at subverting and transforming the "institution of art," which

politically represented the bourgeoisie. In 1963, the artist obtained the Di Tella National Prize with the painting *Introducción a la esperanza* [Introduction to Hope] (created that same year) – a critical and formally quite daring work, and the property now of the Museo Nacional de Bellas Artes. Beginning in 1965, consciousness of the power of the image in society led him to make public his vision of "chaos as structure."<sup>4</sup>

That year, Noé defined chaos as "a complex structure of different, independent units," and concluded: "To embrace chaos is to embrace that order we have denied ourselves in defense of an earlier one."<sup>5</sup>

In those years, both artists and scientists were propounding that chaos was the result of introducing some instability factor into a complex system.

In this new configuration, the thesis the artist put forward in his *Anti-esthetics* [Antiestética] marks his awareness of a world in permanent change. It is a thesis he also transferred to his artistic practice, and it can be charted in successive reelaborations through his entire oeuvre.

The present exhibition aims to show the aesthetic of chaos as Noé developed it over six decades. Our script breaks with chronology in order to group his visual schemas into three constant attitudes recognizable in his production: historical consciousness, fragmented vision and the vital line.

### Constant 1: Historical Consciousness

What we hear rustling in works of art is the friction of the antagonistic moments it aims to reunite.

Theodor Adorno, *Esthetic Theory* (1970)

From his beginnings, Noé has aspired to be like a cyclone which, in its eye, captures the history of art the better to appropriate it for himself. He uses esthetic resources that go back to other artists and, at times, to his own oeuvre. This discursive visual mechanism is complemented by references to Argentine history. The sum of elements produces a *temporal multiplicity*, since it permits the coexistence of perception (the present) and memory (the past).

In *Convocatoria a la barbarie* [A Call for Barbarism] (1961, in the Serie Federal [Federal Series]), the artist makes known, both in his color and the body-language of figures, his admiration for Goya's black paintings. The Spanish artist was witness to the tragedies of his time, a testimony he enhanced by matching the eloquence with apt titles and allusive phrases. In Noé's picture, the title is a play on words evoking Sarmiento's emblematic book *Civilization and Barbarism on the Argentine Pampas* (1845), popularly known as *Facundo*. For Noé, every historical quotation has meaning whenever its echo can be heard in the present. For this reason, to summon

barbarism in this work is to give a place to the working class during the prohibition of Peronism.<sup>6</sup>

Though he came from an anti-Peronist family,<sup>7</sup> Noé felt seduced by "otherness," by that working class he had seen come out to demonstrate for Juan Domingo Perón<sup>8</sup> in the 1940s, during his adolescence.

In the painted faces of *Introducción a la esperanza* (1963) and *¿A dónde vamos?* [Where Are We Headed?] (1964), we can also find references to the witches' sabbaths of Goya. Nevertheless, in these canvases of Noé, there emerge from the populace they depict expressive human figures similar to masks – which may remind us also of James Ensor's *Entrance of Christ into Brussels*<sup>9</sup> –, masks which attest to the dramatic nature of the contradictions of a country in full transformation. The workers' mobilization is appreciated as a spectacular ritual. This idea of the human mass in permanent movement is similarly observed in his later production.

In the works of the '60s, he longed to bear witness to the spirit he considered representative of the era: "The new generation, still of anti-Peronist extraction – we were generally those from the middle class with intellectual pretensions –, in the majority desired to return to democracy and considered that it would have been impossible to turn its back on the popular will."<sup>10</sup>

The rectilinear brushstrokes of *Alias el chancho* [Alias The Pig] (1962) evoke the Americanist painters. The title alludes to Alejandro Mc Lennan, nicknamed "Colored Pig," a despicable Indian hunter who lived in Argentina at the end of the 19th century. We can also see, in *Tres testimonios sobre la aparición de un pájaro* [Three Testimonies to the Appearance of a Bird] (1963), another "heavy Goyesque hallucination"<sup>11</sup> or one we can relate to a historically closer painter, such as Antonio Berni. In this case, the title refers to the uprising on October 4, 1849, against the federal government of the brothers Virasoro in Corrientes, instigated by the Rosas foe Manuel Antonio Vallejos, whose pseudonym was "The Bird." But the really interesting thing is the sequence of images divided into three juxtaposed areas, which symbolize the simultaneity of points of view, putting in question the writing of history.

If, for the French poststructuralists, discourse is not a transparent or neutral site, but rather one in which powers are exercised, for Noé art is the discourse in which a society bears witness to its own image.

In March 1976, in Argentina there took place the civil and military coup against democratic government. In May of that year, Noé began his residency in Paris and, just a short time into being there, heard the news that the military were tossing kidnapped people into the Plata River. And so the artist painted *Esto no tiene nombre III* [This Has No Name III]. From the perspective of a low angle film shot, the canvas shows a whirlwind of

color like that of a stormy sky broken up by fragments of figures, as a way to allude to those terrifying "death flights."

As with the previously described works, the artist would demonstrate that being a witness to his time, in the painting *El poder y su base* [Power and Its Base], painted thirty years later (1989), meant spelling out the class conflicts being brought to their maximum tension by the neoliberal government of Carlos Menem. By juxtaposing stretchers, he proposed a visual synthesis. In the lower part of the canvas, a monochromatic mass evoking the working class overflows the fugitive form that contains it. In the upper part, in the midst of this complex of color and opulent, recognizable characters, a sinister figure holds up a cigar box reproducing the form of the painting. It is a wink of complicity to the viewer, a way of saying, wordlessly, that power is "using up" (literally "smoking away": *fumándose* -- trans.) – consuming – the people.

In his vision of Argentine history, Noé ratchets up its drama to the point of making fun of it, humor designed to raise questions that would otherwise be unpalatable. At first glance, the works might be read as bafflingly cryptic, but the titles play a key role in interpretation: never neutral, they guide the viewer's gaze, in search of complicity. The artist manages to make his work popular through empathy and provocation, and thereby punctuates the hermeticism contemporary art is so often accused of.

In one of his most recent esthetic statements, *Hoy, el ser humano* [literally: Today, (the) Human Being] (2017), Noé appropriates works by Michelangelo (*The Flood*), Théodore Géricault (*The Raft of the Medusa*) and Goya (*The Shootings of May 3*) and shakes them together into one dramatic pop-esthetic cocktail with journalistic photos of contemporary disasters (bombings, tortures and clashes). The outer line of the piece refers to the explosion as icon, as used in comic strips. The artist spells out the human nature of self-destruction with the inscription "HOY, el ser humano" ["TODAY, (the) human being"], with which he marks a continuous present and traverses the history of humanity as it projects itself toward the future. Rendered in fragmented mirrors, an anthropomorphic figure in the middle of the work – suggestive of Christ on the Cross – opens wide its arms, reflecting its context.

### Constant 2: Fragmented Vision

Life is the realm of time's autonomy, it is the realm of the multiplicity of structures.

Ilya Prigogine, *The Birth of Time* (1991)

The powerful visual play Noé began in the '60s is something he has reformulated throughout his life. Here, there are two signal works: *Mambo* (1962), in which he divides the plane and reverses the stretcher to show the

other side of things; and *Introducción a la esperanza* [Introduction to Hope] (1963), in which he uses the pop-up window to put together complex forms, which might easily be read as *polí(p)ticos* -- political polyptychs, in keeping with the premises of *Antiestética*: "The keys to a painting of broken or fractured vision are provided by the struggle and the multiplicity of elements that correspond to a chaotic society."<sup>12</sup>

In *Mambo* (1962), the rupture is dialectic. In the upper portion, the stretcher is conventionally straight (thesis). In the lower portion, the stretcher is turned around (antithesis). A figure – made up of different textures, materials and body-language in each half– gives the work unity and stresses the cut that unites them (synthesis). This constant can be observed in distinct esthetic propositions, such as in *Cuadro dividido* [Divided Square/Picture] (1962), in which the figure re-crosses the plane, which now however is segmented by the painting and the stretcher itself.

Noé is mindful of his geographical and temporal coordinates. For this reason he replicates in these forms the fragmentation he observes in Argentine society, also disintegrated, though grouped into an identical context. His reasoning makes us think about chaos and otherness as part of the same system, since we can't understand the one without the other.

In *Introducción a la esperanza*, Noé anticipates a visual concept which today seems natural for any denizen of the digital: the pop-up window, which in information technology lets the user carry out a number of simultaneous operations all of which are (potentially) visible, which makes for a diversification of looking. In Noé's oeuvre, what pops up is, for instance, the denunciatory revelation he must bring the viewer, in order to show another reality.

In this work, the artist is alert to the complexity of national history, and demonstrates the fact through a denunciatory window that erupts from within the crowd. A year later, he creates *¿A dónde vamos?* [Where Are We Headed] (1964), in which he also uses signs with phrases and graphic insets with human figures that emerge from the main canvas, as if it were a painting-screen. In the center of this composition, the word *PRESENTE* (present) alludes to the silenced voice of a people that makes its presence felt, and to an intention on the part of the artist to grasp the time in which he is living. The palette is aggressive for the era and it prompts the viewer's gaze. Noé uses the vibration of juxtaposed and fluorescent colors which erupt from various points of the picture.

The simultaneity of images allows him to present multiple ways of seeing and fragmenting the focus of attention. This dynamic takes on larger dimensions in his pioneering installations from the mid-'60s, which basically consisted of a series of paintings assembled in space. In such installations, composed during his stays in New York (between 1964 and 1968), the change of scale sought to immerse the viewer in the chaos, that

new "order" Noé was enunciating in his visual and written discourse: "To fear chaos is to fear being overwhelmed in our world view."<sup>13</sup> The overflow he was referring to was reflected in these works, and this led him to an even greater rupture: abandonment of painting altogether (for a break of nine years). The spirit of the era in which he was enveloped led him to think that art should be dissolved into social life.

Of those installations, only one has been preserved, *El ser nacional* [National Being], made in Buenos Aires in 1965. The phrase refers to some supposed deep trait encompassing all the inhabitants of the territory, to which the artist responds with a fragmented image and mockingly rustic gestural touches.

The permanent insistence and reformulation of the work appear in his writings: "In the multiplicity of lines of force in diverging, opposite directions, lines which invade the chaotically real space, in the multiplicity of various opposing optical centers lies the key to a painting of a broken-down division."<sup>14</sup>

Once he does return to painting, starting in 1975, Noé quotes his works from the 1960s and creates windows through the inverted, reframed or otherwise highlighted stretcher in order to use the grid.

*Concierto pánico* [Panic Concert] (1991) is furrowed with handwritten texts, among which we read "Everything's possible as long as it's absurd" and the conjugation of the verb *corromper*, to corrupt "I corrupt, you corrupt..." a reference to what was occurring under the Menem government. In this work, Noé includes visual formulas like those used in *Mambo* – use of the back side of the stretcher – and in *Estructura para un paisaje* [Structure for a Landscape] (1982) – the wrinkled canvas –, a gesture which gives space to another form of self-quotation and temporal multiplicity.

In *Cuadros de una exposición* (Ready-made T.V.) [Pictures from an Exhibition, Ready-Made TV] (2006), Noé pays a double homage: on the one hand, he plays in his title with the famous suite by the Russian composer Modest Mussorgsky; on the other, in his subtitle he refers to Marcel Duchamp. Allusion to television functions as a quotation of pop art. In this sense TV is an emblem of mass culture seen as a great common terrain among the social classes. Once more, the title eludes the simple idea of a sign in order to orientate the interpretation of the work and turns the viewer into an accomplice.

Another way of composing the multiple is put in play in *Caos S.A.* [Chaos, Inc.] (2003) and *El estricto orden de las cosas* [The Strict Order of Things] (2006). To make these works, the artist takes fragments of already drawn-on papers. In the first work, a diptych, the chaos is organized under a commercial formula. The difference of real and visual textures is heightened with the torn edge of the papers, forming a sort of "stain-

collage." Through the juxtaposition of the set he manages to structure the work. In the second work, the space is irregularly geometric and the form underscores the very internal fragility of the loose papers, meticulously drawn, and from which color emerges. The title, once again, alludes to contradiction, with an opposite meaning addressing us through its absurdity.

The use of cut paper also appears in *Dispersiones* [Dispersions] (2004), whose unity is not divided only optically, but also in space. Ten pieces supposed deep trait encompassing all the inhabitants of the territory, to which the artist responds with a fragmented image and mockingly rustic gestural touches.

In *Interferencias* [Interferences] (2009), he uses division as a dynamic between the organic-geometric and chromatic-monochrome pairs. The regular and irregular of the forms reinforce the discourse of incongruence and forcing. Here the empty spaces become so significant that they end up determining the form, in the same way as in the extraordinary work *Nos estamos entendiendo* [We're Getting Along Together] (2009) – which he presented at the 53rd Venice Biennale – composed of 15 irregular pieces, in a kind of pictorial archipelago.<sup>15</sup>

### Constant 3: The Vital Line

Works of art are writing because, as with the signs of language, their procedural aspect is codified in their objectivization. The procedural character of works of art is none other than their temporal core.

**Theodor Adorno, Esthetic Theory**

Between 1957 and 1958, the artist created a series of drawings in which he would glide the ink stroke over the paper without lifting his hand, as though marking the breathing of the person carrying out the action. In his work, the line is a projection of the life drive. We shall refer to this method, which constitutes another constant in his work, as "continuous line" or "vital line."

When Noé says that "he stops painting" between 1966 and 1975, the statement is certain only in a literal way. Because even if he stopped being a painter, he did not stop being an artist, or drawing, or writing. Thus, in the many drawings he made in the course of a psychoanalytic therapy between 1971 and 1972, the continuous line reappears, which might be seen as the record of his artistic life during those years. In this long series, which we shall call *Dibujos en terapia* [Drawings in Therapy], one notes the flow of his thought through the drawing and the word as part of one and the same reasoning. For the artist, drawing "is a language whose unity is not the word but rather the line: for this reason, a language of contents more sensitive than precise."<sup>16</sup>

Noé's alleged artistic silence might be interpreted in tune with that of other creators and thinkers; among which, let us mention two extreme, and supreme, cases. For example, the silence attributed to Arthur Rimbaud during his stay in Africa, a silence belied by the testimonies of his trenchant, poetic correspondence (1884-1891). We can also cite the *theoretic silence* of the German art historian Aby Warburg during his psychiatric hospitalization, between 1918 and 1923, a period in which he gave his famous lecture "The Serpent Ritual" and maintained a lucid exchange of letters with his physician, Ludwig Binswanger.

Noé's output between 1966 and 1975 not only demonstrates his artistic continuity, but explains his later change. From the point of view of the image, we observe a development in the use of the line as a guide to the work toward the end of the 20th century, which will be structural in his works made in the new century.

The importance of the *Dibujos en terapia* – exhibited for the first time in this show in their most extensive form – is crucial, since, in addition to being a record of his production from those years, they serve their author as a source for future works. For instance, *Reflexiones sobre el amor* [Reflections on Love] (1972),<sup>17</sup> which teems with scenes with human figures in continuous line and with phrases, at times contradictory ones. One of the central figures exclaims: "Love isn't a suppository against solitude," facing a column of people who hold up a placard bearing the message "Let's dis-equip love from desire"; while another character escaping the group utters Noé's previously delivered declaration "I don't need love, I feel like I'm a busload of people." Fragmentation of the individual and multiplicity are a metaphor for a complexity that isn't just individual, but social as well.

Around 1968, in the still unpublished text *El arte entre la tecnología y la rebelión* [Art between Technology and Rebellion], Noé writes: "There are two ways to reconsider the West's relation of art to image. One comes out of the very heart of Western tradition yet is made in the perspective of technological development, and the other comes out of the point of view societies have that up to now been colonial and in search of asserting their power."<sup>18</sup> In 1975, he created the series *La naturaleza y los mitos* [Nature and Myths], in which the "stain-line" first appears. In this instance, the use of interwoven line and color will be put into play to give greater complexity to the image. The multiple parallel line, a trace of Noé's that animates the paradoxes of his thinking, envelopes the visual discourse. During his exile in Paris, this linear rhythm alludes to nature<sup>19</sup> and will go on to become the symbol of an enticing and untamable Latin America. Distance reinforces the cross-eyed gaze<sup>20</sup> endemic to the intelligentsia of Argentina, with one eye always fixed on that country, while the other eye gazes at Europe (or the United States).

In the powerful and synthetic complexity of *Estructura para un paisaje* [Structure for a Landscape] (1982), we can see the nature-canvas – symbol

of an ever-changing Latin America – emerging defiantly over the structure of the white stretcher – symbol of modernity. Nature's vitality is manifested in the thrust of the brushstroke's regular rhythms: another vision of the emergent, of what comes to light, and what generates life. His aspiration is that the peculiarities of Latin American thought assume the place they warrant in contemporary culture. In Noé's creative fluctuations, image and word flow from a single pen. His discursive method represents knowledge of the language of both, by getting consecutively closer to it. The temporal core in the output of this artist is, as Theodor Adorno would have it, divulged by his process, and also by his intention to capture time and movement in a static work. It can be seen how the line that flows is interrupted by the stain or daub, and is sparked off by the color.

In the first years of the new century, Noé arrived at the synthesis of the "vital line," in which drawing and painting grow indistinguishable. In many cases, the line of the fan-shaped brush initiates the piece; later, this is covered by the color stain and, subsequently, is marked off by a "continuous line." In that sense, one of the characteristics of his work is that the "vital line" functions as an enveloping flow which structures it and places the chaos into an image as it were in permanent evolution.

This technical resource can be appreciated in works such as *Estamos en el siglo XXI* [We're in the 21st Century] (2001). Here the "vital line" appears at its highest degree of abstraction, dominating the surface. The vastness becomes a virtue: the artist seeks not the perfection of the stroke, but rather its gesturality. The same might be said for the quality of the daub: the painter seeks not form, but rather what is found with it and demarcates it.

Noé is apt to recall that Alberto Greco would say to him: "If you have a defect, exaggerate it and it will become a virtue." He took his friend's advice literally and developed a state of becoming of thought which kept on gaining ground until it filled his written and graphic oeuvre. This helped him to shape his own view of the world.

The rhythmic vastness that characterizes his images of the 21st century is developed in *La violencia nuestra de cada día* [Our Violence of Every Day] (2005). The contrapuntal rhythm of the line flows over the surface, which is cut into by the color and divides the image into two sections. In this role we can also appreciate another way of marking off the emerging window, in the forms of televisions that frame the various drawings of the artist included at various points of the work.

This dynamic has clearly been applied in *La estética velocidad* [Static Speed] (2009), in which the varied distances in which the work can be seen present, in addition, different points of view. The artist creatively interiorizes his own contradictions and turns them into a structural component of his plastic language. In the preface to *RED* [Network], Fabián Lebenglik, the exhibition's curator, emphasizes: "What interests me most

about him are not the many skills he has demonstrated over half a century, but rather, in particular, his vacillations; there is where the best Noé appears: in that trembling, that unnerving instability, that ostensibly oh-so-distracted manner."<sup>21</sup>

This work shows the "vital line" in its maximum expression to evoke the world's instability. The notion of movement and tension is reflected in the great dynamism between tides composed by the fan-shaped brushstrokes that traverse this giant picture, generating a predominant "nature-rhythm," in contrast to the void of the virgin canvas.

Within the "spiral of chaos,"<sup>22</sup> the vibratory contrasts of color stand out, to achieve the dynamic and unpredictable. A line of color delimits the cropping of torn paper that presents a notion of instability and movement, at the same time that it heightens complexity. From the center emerges a powerful eye to observe the viewer.

Noé fixes in the work the subjectivity of the contemporary age, in which immediacy and overlap are part of the dynamics of perception. Without differentiating between drawing and painting, he manages to make the image continue to lose its figurative status to the extent that the viewer places the chaos into an image as it were in permanent evolution.

The artist attempts to capture time in a static work, or produce different rhythms and temporalities. It is necessary, as Prigogine says, to add time's arrow to physics (the immutable past is distinguished from the unpredictable future, traversing the present), since, unless the conditions of irreversibility and imbalance were contemplated, it would not be possible to think about life. Life, like art, is time registered in matter.<sup>23</sup>

## A Symphonic Mess

The above-quoted Russian physicist maintains that, by including temporality and probability in physics, one can interpret change in Western thought. By the same token, Noé calls into question the Western ideal, in this case, that of order and beauty, in order to incorporate chaos as a form for providing an image for the contemporary world. Noé, like this contemporary world, demonstrates that beauty can't be explained without chaos.

From his very beginnings, the artist sought to reformulate the reigning esthetics. Between 1961 and 1965, with the New Figuration group – which he formed with Ernesto Deira, Rómulo Macció and Jorge de la Vega –, he broke with the categories disputing the Argentine art scene till that moment: figuration and abstraction. In addition, through the fragmented image, he created a tension between the parts that made up the totality of the work.

By means of the vital line, he managed to equate two disciplines that remained isolated and segmented in such a way that one of them, drawing, was a subordinate of the other, painting. Noé's work has been one

of rupture and resistance, since he has never strayed from his primordial, pictorial goal; he even waged battle from the canvas itself when the talk was of the death of painting.

The three constants that structure the exhibition and this text (historical consciousness, fragmented vision and the vital line) turn up in condensed form in the impressive installation *Entreveros* [Messes] (2017).

For four months, while the present text was coming into being, Noé was tackling his new orchestral work with a solid team of collaborators who help him to produce each of the pieces that make up the complex set.

The installation, which comprises almost seven meters in width, seven in depth, and three in height, has been begun with a commanding central volume in an organic form; it floods the room with color. The piece, laden with rhythmic gestures, multiplies over the irregular stretchers that seem to cross it.

These apparently soft forms are placed in an unstable tension through the set of rectilinear stretchers, which accentuate the lack of parallels and the use of the false draughtsman's square. Out of such acute geometries arise threatening, angular, almost dizzying shapes.

Through the rectilinear plotting, one glimpses a recumbent silhouette, which might easily be read as the testimony with which the artist evokes contemporary tragedies, in particular the disappeared of Argentina's last civil and military dictatorship. The reflection from the mirrors connects the fragmentary with the whole, the individual with the collective.

Noé intermingles the viewers with the installation and presents an image of collapse in moments when the spiral of chaos returns to burst before us like historical consciousness, fragmented vision and a vital line.

## Cecilia Ivanchevich

Argentine artist and curator, trained at the Universidad Nacional de las Artes (UNA) and the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). She has curated the work of Luis Felipe Noé on various occasions, among them: *Olfato en tiempo y lugar* [Sniffing Out Time and Place], Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Noé, siglo XXI [Noé, Century XXI], Fundación Unión, Montevideo, 2015 / Noé, Siglo XXI [Noé, 21st Century], National Museum of Brazil, Brasilia, 2014 / Noé. *Visiones / re-visiones*, in collaboration with Diana Wechsler and Eduardo Stupía, MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero), 2012.

---

<sup>1</sup> Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres* [The End of Certainty], Madrid, Taurus, 1996.

<sup>2</sup> Ibíd.

<sup>3</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé-Writings on That Thing Called Art], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

<sup>4</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética* [Anti-esthetics], Buenos Aires, Van Riel, 1965.

<sup>5</sup> Ibíd.

<sup>6</sup> After the 1955 coup, through the Law Decree No. 4161, Peronism remained banned until 1973, when the leader returned to power.

<sup>7</sup> Roberto Amigo, *Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta* [A Proper Boy: LFN: Art Critic in the 1950s], ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

<sup>8</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora* [Logbook], Buenos Aires, El Ateneo, 2015.

<sup>9</sup> Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, New York, Thames and Hudson, 1993.

<sup>10</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit. p. 293.

<sup>11</sup> Eduardo Stupía, "La esfera de Noé" [Noé's Sphere], in Noé. *Visiones / re-visiones*, Buenos Aires, MUNTREF, 2012.

<sup>12</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit. p. 189.

<sup>13</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit. p. 191.

<sup>14</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit. p. 189.

<sup>15</sup> One of the two works that formed part of the exhibition *RED* [Network], of the official Argentine envoy to the 53th Venice Biennale in 2009, curated by Fabián Lebenglik and exhibited in the present museum the same year.

<sup>16</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos*, op. cit. p. 141.

<sup>17</sup> See Lorena Alfonso's text "The painter as writer", published in this catalogue.

<sup>18</sup> Luis Felipe Noé, *El arte entre la tecnología y la rebelión* [Art between Technology and Rebellion], 1968. Unpublished.

<sup>19</sup> See Lena Geuer's text "Between landscapes with 'Yuyo' Noé", published in this catalogue.

<sup>20</sup> David Viñas detects this cross-eyed view at least as early as the novel *Amalia* (1851) by José Mármol, and projects it onto politics, in the Peronism/anti-Peronism opposition. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

<sup>21</sup> Fabián Lebenglik, "Las Redes del tiempo" [The Net(works) of Time], in Luis Felipe Noé en la Bienal de Venecia 2009 [LFN at the 2009 Venice Biennale], Buenos Aires, General Directorate of Cultural Affairs [Dirección General de Asuntos Culturales], Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto [Ministry of Foreign Affairs International Commerce, and Religion], 2009.

<sup>22</sup> María Basile, *La ruptura y el caos en la obra plástica de Luis Felipe Noé* [Rupture and Chaos in the Visual Works of Luis Felipe Noé]. Bachelor's thesis in Curating and Art Management, Instituto Universitario ESEADE, 2014.

<sup>23</sup> Ilya Prigogine, op. cit.

## The Painter as Writer

by Lorena Alfonso

The use of the word is a mischief that has at times disgruntled me.

Macedonio Fernández, *Brindis de Recienvenido*

The writings of Luis Felipe Noé, from the mid-'50s to the present day, form a torrent as vast, broad and fast-flowing as his artistic output. Theoretician, provocateur, art critic, author of forewords, narrator, thinker; the painter meets up, relates, and enters into dialogue, with his other – and contradictory other – egos. "I feel like a bus full of people fighting with each other," he notes in the epilogue to *Cuaderno de Bitácora* [Logbook].<sup>1</sup>

The manifesto-book that founds the birth of the painter Noé as a writer is *Antiestética* [Anti-Estethics]. Published in 1965, six years after his first solo show and barely less time after his involvement in the *Nueva Figuración* [New Figuration] movement,<sup>2</sup> it begins with an ironic presentation: "I'm necessarily making a mistake in writing this book. I'm making a mistake because I'm speaking of abstract and collective issues in relation to a concrete and individual labor; I'm making a mistake because I'm speaking of a relation of cause and effect; I'm definitely making a mistake because I'm a painter and I'm writing. For this reason, above all, I'm asking the reader at the outset to excuse me. This is a book about painting written by a painter. And, as we know, that's not something generally tolerable."<sup>3</sup> Noé alludes to the misunderstanding, confronts it, and so engages in a continual reflection on art which will seek to do battle with the dogmatic intentions of the phenomenon of art.

The tool that will define his strategy, both pictorial and theoretical, is chaos. In the evolution of his thought-action, Noé tries out different approaches to the problem, pointing out, above all, the important task of grappling with it in our artistic, historic and social context. A political reading which, in its initial stages, risks constructing new values regarding a determined reality, "because it is a matter of the cultural process of rejecting one order and looking for another, and it is accordingly continuous, tortuous and open, with an alternation in it of chance and necessity, doubt and certainty, longing and prejudice."<sup>4</sup> Over time, chaos goes from being disorder or confusion to being "the order which becomes (...) vital order."<sup>5</sup> At present, Noé views it as "a dynamic – of which we've been a part – in permanent transformation."<sup>6</sup> If the artist is a man placed in his context, as he underscores in *Antiestética*, "in current society, skeptical of values yet at the same time thirsting for a future, to be that society's mirror, to reveal its image, it is not to show what that society is, but rather what it continues to want to be, and what it's wrecking."<sup>7</sup> At issue here is a

critical reading of the creative process which shreds the notion of art as a result<sup>8</sup> in order to center itself on art as research. A way of knowing, the aim of which is "to reveal what overwhelms us, what destroys the balance of the relation of the artist to what surrounds him, a surrounding that is forever in motion,"<sup>9</sup> and which finds in chaos a *poiesis*, a way of doing and making. In disdaining the myth of the unity of the work<sup>10</sup> in its formal aspect, and in its social function as the guarantee of a harmonious order that no longer exists, Noé posits a painting of structuring and therefore of rough, uncertain vision "which reflects the oppositions and contrasts of a chaotic world"<sup>11</sup> and finds in the relations of tension and clash of the elements,

In defending theory as an act of lucidity ("if creation is fundamentally a search, what matters more: a repetitive act on a canvas, or raising consciousness of what one wants to grasp?")<sup>12</sup>, Noé is a painter who thinks, and thinks to and about himself in a continuous present. His critical discourse, marked constantly by paradoxes and simulacra of the painter's debate with himself, seems to suspend whatever requires a categorical definition of the world and things, to confirm that "an artist is a mobile discourse in history, never petrified."<sup>13</sup>

### "I" is an Other: A Sovereign Gesture

Ever since his first exhibitions, Noé – who, between 1956 and 1961, worked as a journalist and art critic –<sup>14</sup> has written various prefaces. The enunciation of his artistic intentions, doubts and blunders<sup>15</sup> is constructed as a form of communicativeness that asserts the play dimension of words, and wins out over the ceremonious tone of the presentations. The preface, the preliminary genre par excellence, is travestied in several different ways: interviews, manuscript letters, phrases, questions or isolated connectors.<sup>16</sup> "My biography is of no interest. I've presented it here and there, and not presented it there or here. I'm a porteño [from Buenos Aires], am 32, but what matters more is: I believe in art as an adventure of permanent revelation and, as such, the revelation of a permanent adventure. What does interest me is testing out for myself – violating them – whether the taboos in art make any sense,"<sup>17</sup> he writes in freehand, with scratchings out, on a piece of paper whose letterhead at the top of the page bears as its seal-signature the show title *Noé + experiencias colectivas* [Noé + Collective Experiences/Experiments], inspired by his various "messes."

Noé dismisses the chronicle of his life to assert himself, self-effacingly, in his becoming. "I don't believe in artists who express their world, but rather in those who are compelled by their inquiry, because an artist is not of such and such manner and later expresses himself as he is; instead, he continues

to be through his relation to his work."<sup>18</sup> If we tried to detect what subject is hidden in that relation (furtive, imprecise, confused), we would fail. Or, what's worse, we would sketch its limits and, at a single blow, would stifle his rebellion. We might, on the other hand, think that Noé in his presentations achieves a genuine sovereign gesture: "In communication, what the subject would put into practice is his own desubjection; the subject wriggles out from what refers to him, be it his identity or his sovereignty. What belongs most to the subject, his sovereignty, his identity, would not, therefore, be rooted in being himself, his pure essence, his complete 'I,' a reconciled being; it might instead be that what is most intrinsic to him is nothing but his surrender to the other, an earlier surrender to some will, not in order to be-the-other, but rather because one is only to the extent that one ceases to be, one is only in so far as one doesn't quite come to be."<sup>19</sup>

Thus, in his second solo show, *Noé. Óleos* [Noé, Oils], the artist opted for addressing an unknown but closely related character: "I paint as I am and my relation to the canvas is a human relation, like any other. As you know me, this should be enough for you."<sup>20</sup> Implicitly, one assumes here a contract of interpretation whereby the addressee is a person involved in the art world, a friend, who can understand his methods without branding him an adept of *informalismo* (a fashionable trend of the late '50s). And, once again we see his disregard for any sort of categorization: "In light of what I've said, I'm as abstract as I am figurative and any of the labels (neoexpressionist, neofigurative, postinformalist or perhaps, more appropriately, for the sheer independence of its terminology, the label of the 'new image of man,' as is already used in the United States for a painting akin to what I do) may suit my work." This sort of declassified classification will be repeated in most of his writings, as will the resolve to understand the artist's work beyond any pigeon-holing assignment by academic institutions. "What does it mean to paint today? It means thinking by means of painting without having prejudices about what it has to say and what it has to do (be those prejudices figurative or abstract) and above the particular codes and with experience of all of them."<sup>21</sup>

In his already classic self-interviews, Noé practices as a program the experiment of a split subject through the effect of doubling, in which the interviewer and interviewee are the same.

I- Remember me? We met in January, 1966 when I wrote the preface to your exhibition at Bonino Gallery in New York.

II- Yes, I remember. I thought you were an art critic. Somehow or other you led me to give up painting for nine years. It was when I claimed to be embracing chaos through complex installations, you made me see that I was opposing just parts of me to parts of me,

that is, that everything was getting joined together in my own ego. Anyway, besides that, everything was so complicated the way you laid it out, I stopped doing work for a while.<sup>22</sup>

Humor, irony and sarcasm are keys for understanding the impulse for a vital language that rebels against the demands and presumptions that weigh on his public image. In 1968, after his stay in New York, where he had decided to stop painting, he returned to Buenos Aires. Together with other partners, he opened a café bar (the Bárbaro) and organized the show *Luis Felipe Noé. Saldos. Liquidación por cambio de ramo* [Bargains: Clearance Sale Due to Branch Change],<sup>23</sup> the preface of which is another dialogue:

P: Why did you give up painting?

R: I didn't give up painting, painting gave up me. When it dropped me I had a passion for it....

P: Do you think painting has died?

R: No, it's good therapy. What I think is that it's being questioned as a relevant language. It's of no use any more for grappling with today's image, because that image is of a discontinuous vision. When I still painted, I wanted to tackle that image. It's not that I stopped believing in painting, but rather, I had stopped believing that it was an apt tool for what I was proposing for myself, and which I now no longer propose for myself. I'm no longer interested in life. Rather, in living it, which means presenting it, unleashing possibilities.

In all the back and forth of his relation to the work, the art world medium and writing, Noé takes the risk of losing. He is able to define his field of freedom in conducting an impossible experiment: sovereignty. "The sovereign is he who can and does surrender to a power and a knowledge he does not possess, and who only puts himself into play at the limit or extreme of not-knowing and of impotence. To rebel in that way is not to win a place, but rather to lose all places."<sup>24</sup>

### The realm of paradox

Noé lives paradox as the active motor of his textual productivity. It's a resource in which he finds a principle ("Merely pointing to something emphatically is the start of contradicting it")<sup>25</sup> and a strategy which, among other actions, allows him to free up all that may be stiff or antiquated in instrumental language. In the galvanic year of 1968, observing the U.S. protest movements, he wonders about the concept of Black Power: "¿How can they assert their power, they who precisely have none?" And, through

this questioning, he confirms in the paradox a valuable rhetorical tool: 'This much he had learned: the symbolic does not follow after the real, but rather aids in constructing it.'<sup>26</sup> It is not through language but rather *in language* that, historically, the disputes of power and knowledge take place. The "will to truth," writes Michel Foucault, "based in an institutional medium and distribution, tends to exert over other discourses – I am speaking still of our society – a sort of pressure and a power of compulsion."<sup>27</sup> Yet that same will to truth entails, at certain moments in the history of discourses, forms of displacement and confrontation. In the book *Una sociedad colonial avanzada* [An Advanced Colonial Society],<sup>28</sup> dedicated to "the memory of all those who struggled and even gave their lives to refute all that has been established here," Noé aims to underscore, through the paradox, that will to truth which dominates us.

A society whose joy consists of a lack of sadness and whose sadness consists of a lack of joy.  
A society in which democratic government does not signify a majority in power, but a majority without power.  
A society which doesn't invent names for things but rather things for names.  
A society in which what isn't forbidden is compulsory.  
A society in which culture is not innovation; in which culture is information; in which information is innovation; in which innovation is culture.<sup>29</sup>

The cultural battle finds in the word a mode of resistance. "Something happens in the milieu we're placed in through its lack of power to assume its own potential, because it proves impossible for the moment to impose a new focus, to make the world see it as a distinct phenomenon without searching for references to understand it," he writes to Ernesto Deira in a letter in which he also points to his immediate objective: "To awaken this political consciousness is a cultural task. (...) At this moment for cultural reasons I am more interested in politics than in art. For this reason, at this moment it interests me more to write."<sup>30</sup>

For in the above-mentioned *Una sociedad colonial avanzada* and in *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre* [Puzzle Code about Recontrapoder] [a character's name meaning Very Much Anti-power; Cajón Desastre, a "disaster drawer," puns on cajón de sastre, a tailor's drawer, i.e. a jumble -trans.] and *A Oriente por Occidente* [To the East from the West] Noé has recourse to his principle of paradox. In them, the "paradoxes, sophisms and aporias like those of Zeno of Elea are, however, the only veils covering the nakedness of our naive desire for

affirmation (an ability to name) and for the absolute (the ability to make a fiction of reality). In the presence of all that 'spectacle with contradictory feelings,' the author reminds us of (...) the negativity of the world, the relativity of language."<sup>31</sup>

*Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*,<sup>32</sup> better known simply as *Recontrapoder*, brings in its wake a fairly febrile, spiraling thought. With some drawings Noé made<sup>33</sup> so that we can follow the story, the text relates the unforeseen events of a fragmented character in the throes of becoming a subject. Written in a delirious, impacted language, "anti-essentialist in appearance,"<sup>34</sup> today it is a cult book.

And before *Recontrapoder* there opened up the spectacle of the world.  
Men ran to women, women to men, they ran among themselves so much that they failed to run into one another. All of them wanted to possess and no one wanted to be possessed. They spoke of wanting to have security and of wanting to have freedom. If they had one, they lost the other; if they had the other they lost the one.  
*Recontrapoder* understood, therefore, why, earlier, he had been *Rompecabezas* [Puzzle].  
There appeared another priestess: Memory, who has no image because she dresses in images.  
He remembered their long nights trying to come to terms with Chaos in order to come to terms with the World.<sup>35</sup>

Rafael Cippolini relates that "despite its being published by a well-known publishing house, it can well be defined as a secret book. In it, the artist's thought enters into a state of fiction. It would not be inexact to speak of a recourse to allegory, except that the projection of planes refers to no vertical axis. A manifesto is above all a form, a way of putting a form of writing into crisis. Consequently, this text takes its writing to the extreme."<sup>36</sup>

The striking and singular thing in Noé is that, since the end of the 20th century, when manifestos had already ceased to be the breeding ground for art movements, he proposes that his texts should maintain that same combative spirit; the persistence of his critical thought deliberately exceeds the conceptual and theoretical limits, and aims to alter the dominant discourses.

In 1992, with the commemoration of the 500 years since the arrival of the Spaniards to America, the artist published the folder-book *A Oriente por Occidente*,<sup>37</sup> subtitled *Descubrimiento del llamado descubrimiento o del origen de lo que somos y no somos* [Discovery of the So-Called Discovery or, Of the Origin of What We Are and Are for Ourselves]. Based on the letters

Columbus wrote to the king and queen of Spain, telling them of his voyage, he also gathers together other testimonies and cartographies from the era. In the handwritten introduction to this facsimile book, elaborated in turn with drawings, calligraphic texts and collages, Noé states that he proposes to reflect on the paradoxical system "which constitutes the main legacy we have received since the very conception of the 'discovery.'" Given that this "is the key to our major societal defects yet also our major cultural wealth. But since, without power there is no discovery, that wealth will not be recognized until we have the courage to take power to discover ourselves and getting others to believe that it's they who are discovering us."

To truth through error  
To what is just right through exaggeration  
To modernity through medieval prejudices  
To order through chaos

The paradoxical principle is no longer just a method for help to construct *another* reality, but rather one which similarly traverses the history of *another* construction, never achieved: the identity of an America shaken and fragmented by the conquest, subsumed by orders from outside and caught in an entity with no characteristics of its own. Non-being engenders being. Via paradoxes. Has the sophist really been expelled from the will to truth?<sup>38</sup>

#### The relation of painting/writing: This is the case

"Poetry wants to express with words what words cannot say."<sup>39</sup> Aldo Pellegrini's sentence alludes to disconnecting the notion of representation from a univocal meaning, one which would name the thing or object, in order to free interpretation from any suspicion of closing off sense. In Noé's paintings, painting and writing, image and word, are dialectically related,<sup>40</sup> in the same way that, for him, "representation and abstraction are not opposite but rather complementary categories."<sup>41</sup> These relations escape closing off meaning in the spiral syntax of his visual thinking.

One possible taxonomy for the painting-writing relation that traverses chronologies, eras and series would seem to have its conclusive and paradigmatic exemplification in the poem-painting *itgenstein: este es el caso* [W., This is the Case] (2000). In a very early work there arises at the same time the present of writing within the image: in *Alias el chancho* [Alias The Pig] (1962)<sup>42</sup>, the words (nearly imperceptible) come out of two faces that seem to say things to the animal found in the lower part of the canvas, in which we also read in red "¡Viva la patria!" [Long Live Our Homeland!].

This device, practically comic-book in style, in which the characters "speak," will reappear in the drawing *Reflexiones sobre el amor* [Reflections on Love] (1972)<sup>43</sup>, which contains a reinvention of commonplace phrases ("Let's de-alienate the love of 'it's barely a feeling of desire'" [Desalienemos el amor del 'apenas es un sentimiento' de deseo"], "Ever since we were little we've confused love with a rescue board," "We love one another, but up to a certain limit," etc., paradoxical phrases ("A bit of affection, for the love of God, and a bit of love out of affection for God," "Let's not make love to war, let's wage a war of love") and dialogues ("What good to me is your affection? Affection helps because it's affection," and "Marriage is love cut down to scale," "Marriage is selfishness for two"). Other pictorial examples in which the word becomes an image are *Tormenta en la Pampa* [Storm on the Pampa] (1991), *Homenaje a una pintura escrita por Sarmiento* [Homage to a Painting Written by Sarmiento] (1991), *Paisaje entre dos lenguajes* [Landscape between Two Languages] (1984), *Primera destrucción de Buenos Aires* [First Destruction of BA] (1991) and *Areté la difícil Areté* [Areté the Difficult, Areté] (1992). Here, Noé is referring to a hard-to-define Greek term ("for certain sophists, *areté* is 'excellence' or prominence in the cultivation of eloquence"<sup>44</sup>) and includes a piece of writing by the lyric poet Pindar. In *Cuadro de la intolerancia* [Picture of Intolerance] (1998), the allusion is to racism, with the words *black* and *white* ironically painted over red and blue. In *Ante una difícil situación* [Faced with a Hard Situation] (2003), he puts in a poem by Aldo Pellegrini, and *La difícil comunicación* [Difficult Communication] (1989) offers the forceful peculiarity that the text seems to be written on the stretcher, as a way to give reality to a key reflection in the painter's own philosophy. For Noé, in painting "the information aspect is subordinated to *artistic language*, and as such, is not bound up with the basic linguistic and communicative concept of emitter-code common receiver. Here, on the contrary, it is assumed that information alludes to the artist's relation to all that he wants to grasp and that eludes him. This is assumed because, since the start of the 20th century, painting no longer tells of anything but its own creative adventure. It does this from the instant in which it is totally offered to the beholder's eyes. After that comes the process of slow, coded communication."<sup>45</sup>

In Noé, what is called the picture's unity turns, again paradoxically, into a field of "broken-down vision," a breach in atmospheres that takes place not only on the surface of the canvas, but in complex installations and heterogeneous works in which the stretcher frame (the structure) functions as one more compositional element. In *Mambo* (1962) the title and signature appear, for the first time, ostensibly written on the lower portion of the work, with the "painting" in the upper portion. Other paintings and installations have titles with allusions to pictorial space (*Un vacío difícil*

de llenar [A Hard-to-Fill Void], 1964), to chaos as structure (*Introducción al desmadre* [Introduction to Mess/Chaos, 1964]), to political rhetoric (*El ser nacional* [National Being], 1965) and to colloquial formality (*Así es la vida señorita*, [That's life miss] 1965), or they refer to the function of the stretcher as what frames or supports the image, in *Estructura para un paisaje* [Structure for a Landscape] (1982) and *La ventana indiscreta* [The Indiscrete Window (note: the Spanish title for the Hitchcock film *Rear Window* – trans.) (2008).

In *Introducción a la esperanza* [Introduction to Hope] (1963), an iconic work in his pictorial oeuvre, the picket signs allude both to the celebratory naming and to the political use of the word: "Perón Is 'Him,' the One, and few would doubt that attribute among the lower-class sectors."<sup>46</sup>

Titles take the form of a question when they refer to some metaphysical questioning that might also be alluding to the country's political situation (*¿A dónde vamos?* [Where Are We Headed?], or *Presente* [The Present] – 1964 – and *¿Hasta cuándo?* [Till When?] – 2002 –) or else when they seem to dialogue at once with the painting of painting and the essence of the real world (*¿Y esto qué significa?* [And What Does This Mean?] – 2005 –, *¿De qué se trata?* [What's It About?] – 2006 –, *¿Te acordás cuando los hombres caminaban sobre la tierra y había perspectiva?* [Remember When Men Walked the Earth and There Was Perspective?] – 2006–). Other titles make reference to Argentine history, in early works such as *Convocatoria a la barbarie* [A Call for Barbarism] (1961), *¡Viva la Santa Federación!* [Long Live the Holy Federation!] (1961) and *La anarquía del año XX* [Anarchy of the Year 20] (1961) – belonging to the *Federal Series* –, and also to tragic events in which the ability to name is forbidden, as, for instance, in *Esto no tiene nombre* [This Has No Name] (1976) and *Aquí no pasó nada* [Nothing's Happened Here] (1996). In turn, in the title of the works that deal with the theme of the Conquest, there is ironic allusion to the history of Latin America (*Todo es verdad, nada es mentira*, [Everything's True, Nothing's a Lie], 1977), as well as to interneccine wars (*Carajo que se rinda tu abuela* [Fuck It, Let Your Granny Give Up], 1980), or mention is made of the theme of nature in *La naturaleza de América* [The Nature of America] (1975), the entire series of *La naturaleza y los mitos* [Nature and Myths],<sup>47</sup> *Naturaleza de la naturaleza* [Nature of Nature] (1985) and *Noticias del Amazonas* [News from the Amazon] (1996) – which also incorporates text into the image –, among other titles. Plays on words and tongue twisters are another constant, both as regards the works –*Jeringoza* [Jerigonga: gibberish or nonsense/ Jeringa: syringe, goza: enjoys – trans.] / -yopo-nopo-sepe-napa-dapa- [a sort of pig Latin for: Yo no sé nada: I know nothing] (1995), *Racatapatán* (2002), *La estática velocidad* [Static Speed] (2009), *Un poco demasiado* [A Bit Too Much] (2013), *Avanzando entre*

*dudas* [Progressing amid Doubts] (2014), et cetera – and as regards the choice of the series, the title of their prefaces (*Por qué pinte lo que pinte*, *no pinte lo que no pinte, y pinto ahora lo que pinto*, 1975) [*Why I Painted What I Painted, I Didn't Paint What I Didn't Paint and Now I Paint What I Paint*] or the name of his shows: *Errores, omisiones y otras desprolijidades* [Errors, Omissions, and Other Sloppiness] (1997), *Recuerdos del olvido en tiempo de descuento* [Memories of Forgetting in a Discount Time] (1999) and *Dispersiones entrecruzadas* [Intersecting Dispersions] (2004) are some examples.

It was, roughly, starting in 2002 that Noé began to include the title in the visual language of the work itself, as a way to prompt a possibility of the viewer's reading. In the catalogue for the drawing show *Noé en línea* [Noé on Line], at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Laura Buccellato comments: "The world narrated by Noé, his characters and his form of naming his works are so polysemic that the only way to describe it is with a method equivalent to the creative method, and it is by spilling out an infinite logorrhea of adjectives that they are shown off in the continuum of their thinking-drawing in order to discover the painstaking,

In the year 2000 Noé breathlessly wrote the long calligraphic poem he includes in the above-mentioned work *Wittgenstein: este es el caso*, whose "cover" is a portrait of the Viennese philosopher. This representative text-painting implied a reformulation of the propositions of Wittgenstein (who, in his 1912 *Tractatus Logico-Philosophicus* refers to the relation of logical thought to reality) and once more examined the connection of communication in presenting us, by way of philosophical infography, with his own logical construction. What does the text-image have to inform us of? Or does it misinform us? How do the words operate in the textual network? The collection of poems "plays with the loss of appearance. It denies us a center and obliges us to move out of an incorrigible zigzag."<sup>49</sup> A selection epitomizing the texture of his 64 propositions, elliptically ignoring their rhythm, might be:

1. The world is everything that is the case
- 3.2. In the word nothing: nothing
- 3.7. I swim in the spirit of doubt
- 6.2. The word floats over things
- 6.3. The word falls on something
- 7.4. thing: pretext for the word
- 19.3. Image: what is
- 19.3.1. what has no image, has it being?
28. I navigate, navigate in another language – a language?

38. one can show only what one is ignorant of
44. I embrace chaos: trying to give an image to what is not had nor can be had
- 60.2.1. All that is THE WORLD
- 60.3. is a TRACTATUS ILLOGICO-PHILOSOPHICUS
63. Dear Ludwig, Is the word necessary?

Noé appeals to a *tour de force* between philosophy and poetry in order to delve into "the spirit of nothing concerning things." *Paisajes humanos* [Human Landscapes],<sup>50</sup> which evinces doubt of language and posits its independence in an "an immense network of traversible false paths."<sup>51</sup>

#### Thought in Motion: Conclusion

"When I think of the world, I paint, when I think of painting, I write," says Noé. And while he abandoned paintbrushes for a time, he never stopped writing. "Noé's oeuvre is like Pascal's sphere, 'whose center is everywhere and whose circumference is nowhere,'"<sup>52</sup> remarks Eduardo Stupía.<sup>53</sup> Likewise, his writings, which in appearance circle around the same themes, always read differently. Renewed, unpredictable, circular.

In the introduction to the book *Lectura conceptual de una trayectoria* [Conceptual Reading of a Career], published for the show of that name that he organized together with Jorge Glusberg at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Noé explains: "Though a painter's works are the traces of his career, his propositions were the motivation of the steps he took. Whoever pauses to examine the path he has taken while still tracing it out reads – which is a conceptual subjectivity – the succession of subjective proposals behind his works, just as a writer revises his as yet unfinished narrative, to know how the story will turn out."<sup>54</sup> The show exhibited just a few works and was made up mostly of texts that offered a reading of his theoretical proposals.

Thus, Noé's writings are the result of a thinking in motion that has constructed and deconstructed itself over time. In the book *Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé Writings on What Is Known as Art]: 1996-2006,<sup>55</sup> he gathers together essays he wrote over the course of forty years. The themes range from pop art,<sup>56</sup> the crisis of painting (theoretical criticism that met with confused interpretations, since some people accused him of announcing the death of painting) and his openness toward the concept of the image, art and politics in Latin America, art and technology, language and theory. In this last large theme, one should point out the essay "*El Dibujo*" [Drawing] (1994), in which he goes over his history and reflects on the importance of line, representation and the act of drawing,

outlining a small dictionary for these concepts. In "*El dibujo y yo*" [Drawing and I], one of the dictionary entries, he says: "I'm not interested in the image of how things are but rather in how they are ceasing to be and exist making themselves other things."<sup>57</sup> This circular conception of time can be glimpsed in a poem he wrote when the Central University for Nationalities invited him to Beijing, and whose assertive title is "*I've Been to China*": "The future devours its past/ This is its present, The past devours its future/ This too is its present, The future devours its present/ This is not its past. The present devours its past/ This is not its future."

*Mi Viaje* [My Voyage] and *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario* [Logbook: Testimony and Inventory]<sup>58</sup> are the two most recent large books Noé has published with the aim of going against biographies and for that reason making a compilation and personal edition of experiments, texts, prefaces, journalistic articles and unpublished writings, accompanied by a voyage to the most significant works of each period.

These events, substantial for the charting of readings concerning his course as an artist, capture the straight and the inside-out, the incoherent coherence and the motley, senseless sensibility of a painter who made writing a discursive material analogous to the multiform discursivity of his painting.

#### Lorena Alfonso

She studied Communications Sciences in the Social Sciences Department of the Universidad de Buenos Aires (UBA). She currently researches the visual arts and German photography.

<sup>1</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario* [Logbook: Testimony and Inventory], Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 608.

<sup>2</sup> "Despite the fact that we didn't identify with this name, I have to acknowledge a real fact: it was the name they knew us by," remarks Noé in *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*. Ibid., p. 126.

<sup>3</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2015, p. 23.

<sup>4</sup> Jorge Glusberg and Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria* [Conceptual Interpretation of a Career], Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1993, p. 5.

<sup>5</sup> Luis Felipe Noé, "*Eso que llamamos caos* [That Which We've Called Chaos] (1991)," *Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé-Writings on What Is Called Art]: 1996-2006, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 187.

<sup>6</sup> Luis Felipe Noé, *El Caos que constituimos* [The Chaos We Constitute]. Unpublished.

<sup>7</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 41.

<sup>8</sup> "Art is the permanent struggle against the commonplace," declares Noé. Ibid., p. 62.

<sup>9</sup> Ibid., p. 51.

<sup>10</sup> "The concept of unity isn't referred simply to a mythic order. Every society, every era, has lived it in a certain way. But it's obvious that ever since the first opening up of the world-view of Western society, the concept of unity, of harmonious coherence, has been harder and harder to maintain," remarks Noé. Ibid., p. 187.

<sup>11</sup> Ibid., p. 189.

<sup>12</sup> Ibid., p. 110.

<sup>13</sup> Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000* [Argentine Manifestos: Politics of the Visual], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 53.

<sup>14</sup> On Noé's performance as an art critic, see the essay by Roberto Amigo *Luis Felipe Noé: Un chico correcto. Crítico de arte en los años cincuenta*. [LFN: A Proper Boy: Art Critic in the '50s], Houston, ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, 2007.

<sup>15</sup> See "Luis Felipe Noé is a literary painter whose sole virtue is to exploit his own clumsiness." Luis Felipe Noé, *Texto de presentación* for the International Painting Prize of the Instituto Torcuato Di Tella (show catalogue), Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, August 12 to September 8, 1963.

<sup>16</sup> In the preface to his show *Sin embargo* [Nevertheless], Noé writes: "Perhaps, (blank space) Nevertheless," (show catalogue), Buenos Aires, Galería Rubbers Internacional, 2011.

<sup>17</sup> Luis Felipe Noé, Catalogue in the form of a letter, Noé + *Experiencias colectivas* (show catalogue), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965. The show comprised five half-completed works half-made by Roberto Aizemberg, Enrique Barilar, Ernesto Deira, Fernando Maza and Jorge de la Vega, and a work produced with Blanco, Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Deira, Roberto Jacoby, Maza, Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez, De la Vega and Luis Wells.

<sup>18</sup> Luis Felipe Noé, *Texto de presentación* for the International Painting Prize of the Instituto Torcuato Di Tella (show catalogue), op. cit.

<sup>19</sup> Daniel Mundo, "Lecturas traicioneras. La amistad incómoda de Georges Bataille" [Treacherous Readings: The Uneasy Friendship of Georges Bataille], *Artefacto #5 Pensamientos sobre la técnica* [Thoughts on Technique], Buenos Aires, verano de [summer] 2003-'04, p. 139.

<sup>20</sup> Luis Felipe Noé, *Presentación de mi obra a un amigo* [Presentation of My Work to a Friend] (show catalogue), Buenos Aires, Galería Van Riel, 1960.

<sup>21</sup> Luis Felipe Noé, *El acto de pintar* [The Act of Painting] (show catalogue), Buenos Aires, Galería Vermeer, October 16 to November 5, 1984.

<sup>22</sup> Luis Felipe Noé, "Dialogo entre periodista y pintor" [Dialogue between a Journalist and a Painter], *Errores, omisiones y otras desproporciones* [Errors, Omissions and Other Untidiness] (show catalogue), Buenos Aires, Centro Cultural Borges, November 1997.

<sup>23</sup> Luis Felipe Noé, "Prólogo" [Preface] *Luis Felipe Noé. Saldos. Liquidación por cambio de ramo* (show catalogue), Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1969.

<sup>24</sup> Daniel Mundo, "Lecturas traicioneras. La incómoda amistad de Georges Bataille," op. cit., p. 139.

<sup>25</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 608.

<sup>26</sup> Ibid., p. 210.

<sup>27</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso* [The Order of Discourse], Barcelona, Tusquets, 1973, p. 19.

<sup>28</sup> Luis Felipe Noé, *Una sociedad colonial avanzada*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971. The book is composed of 130 phrases, with 26 drawings by Alberto and Carlos Alonso, Lorenzo Amengual, Héctor Cattolica, Ernesto Deira, Quino, Oski, Rómulo Macció and Jorge de la Vega.

<sup>29</sup> All these phrases are part of Noé's book *Una sociedad colonial avanzada*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971.

<sup>30</sup> Letter to Ernesto Deira (1967), en *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 210.

<sup>31</sup> Héctor Olea, "El recontrapoder de la antiestética" [The Very Much Counter-Power of the Anti-Esthetic], *Heterotopías, medio siglo sin lugar* [Heterotopias: Half a Century of Placelessness] 1918-1968, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 175.

<sup>32</sup> Luis Felipe Noé, *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre* [Puzzle Code en Disaster Drawer; but cajón de sastre means "jumble," "mishmash" -- trans.], Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

<sup>33</sup> This refers to the original edition published by Ediciones de la Flor (Buenos Aires, 1974). There is another version in comic-book format, a collaboration with the caricaturist Nahuel Rando. Luis Felipe Noé, *Las aventuras de Recontradoper*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2003.

<sup>34</sup> Héctor Olea, "El recontrapoder de la antiestética," *Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968*, op. cit., p. 175.

<sup>35</sup> Luis Felipe Noé, *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*, op. cit., p. 31.

<sup>36</sup> Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000* [Argentine Manifestos: Politics of the Visual: 1900-2000], op. cit., p. 415.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé, *A Oriente por Occidente*, Bogotá, Ediciones Dos Gráfico, 1992.

<sup>38</sup> "(...) there came a day in which truth shifted from the ritualized act, efficient and right, from enunciation, toward the enunciated itself: toward its sense, its form, its object, its relation with its reference. (...) [N]ew separation, since in the future, true discourse will no longer be precious and desirable discourse, since it will no longer be discourse bound up with the exercise of power. The sophist has been expelled." Michel Foucault, *El orden del discurso* [The Order of Discourse], op. cit., p. 16.

<sup>39</sup> Aldo Pellegrini, *Escrito para nadie* [Written for No One] (1972-1973), Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1989.

<sup>40</sup> In chapter "II-4 Interacción pintura-escritura" [Painting-Writing Interaction], Noé described: "Just as in the visual arts no element is intrinsic but exists in relation to some other element (which one can express by saying that a line is not thin or thick, but that

another one qualifies it as such), words qualify painting and highlight its characteristics as another language. On the other hand, writing, beyond its interpretation, its reading, is graphism. It is a drawing which represents in another way. The painting-writing dialectic is one of representations." Jorge Glusberg and Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria* [Conceptual Reading of a Career], op. cit., p. 56.

<sup>41</sup> Luis Felipe Noé, "¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia una ampliación del concepto de pintura" [«What Do We Speak of When We Speak of Painting? Toward a Broadening of the Concept of Painting】 (2004), *Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé-Writings on What Is Called Art], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 346.

<sup>42</sup> See in the present catalogue: Cecilia Ivanchovich, *La belleza del caos* [The Beauty of Chaos].

<sup>43</sup> See in the present catalogue: Cecilia Ivanchovich, *La belleza del caos* [The Beauty of Chaos].

<sup>44</sup> "Areté," Wikipedia, La enciclopedia libre. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Areté%C3%A9&oldid=98265685>. Fecha de consulta: 16 de abril de 2017.

<sup>45</sup> Luis Felipe Noé, "¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia una ampliación del concepto de pintura" [«What Are We Speaking of When We Speak of Painting? Toward a Broadening of the Concept of Painting】 (2004), *Noescritos sobre eso que se llama arte: 1996-2006*, op. cit., p. 386.

<sup>46</sup> Roberto Amigo, "Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la Argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo Desaparecido" [Litany in the Cathedral: Christian and Political Iconography in Argentina: Christ the Worker, Christ the Guerrilla Fighter, Christ the Disappeared"], Mario Sartor (Ed.), *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, Udine, Università di Udine/Clasla, Editrice Froum, número [issue] 1, 2005.

<sup>47</sup> The titles of the works in this series consisted of an abstract concept preceded by the words *spirit, nature, and perception*.

<sup>48</sup> Laura Buccellato, "Presentación", Noé en Línea [Noé on Line] (show catalogue), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, April 2007.

<sup>49</sup> Pablo Narral, "El Wittgenstein de Noé" [Noé's Wittgenstein], in Luis Felipe Noé, *Wittgenstein: este es el caso* [W: This Is the Case], Buenos Aires-Ginebra, Ediciones Malvario and Ediciones Albratros, 2005, p. 4.

<sup>50</sup> This was the title of the show in which he presented *Wittgenstein: este es el caso*.

<sup>51</sup> Pablo Narral, "El Wittgenstein de Noé," en Luis Felipe Noé, *Wittgenstein: este es el caso*, op. cit., p. 5.

<sup>52</sup> Eduardo Stupía, "La esfera de Noé" [Noé's Sphere], in A.A. V.V., *Noé Visiones/Revisiones*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, June 21 to September 4, 2012.

<sup>53</sup> Eduardo Stupía and Noé presented work together in the show *Me arruinaste el dibujo* [You Ruined My Drawing] and in the project "La Línea Piensa" [The Line Thinks].

<sup>54</sup> Noé, in Jorge Glusberg and Luis Felipe Noé, *Lectura conceptual de una trayectoria*, op. cit., p. 17.

<sup>55</sup> *Noescritos sobre eso que se llama arte: 1996-2006*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

<sup>56</sup> Noé was one of the first to think about the cultural phenomenon of pop art in the United States.

<sup>57</sup> Noé, "El Dibujo" [Drawing] (1994), *Noescritos sobre eso que se llama arte*, op. cit., p. 143.

<sup>58</sup> The title *Cuaderno de Bitácora* refers to the article by Fabián Lebenglik "Luis Felipe Noé. Sobre el papel de los buenos papelerones" [On the Role of Good Gaffes], in which he wrote: "The whole series of microcosmos, routes and paths that the painter traces – starting with his signature – has a retrospective cast to it, from logbooks and maps of his life, and aims for a painting that can be a place for reflection." *Página/12*, Buenos Aires, September 11, 1990.

## Between Landscapes with "Yuyo" Noé

by Lena Geuer

Departure is liberation from habits, and the decision to leave is to take a basic liberty: that of movement.

Vilém Flusser

### I. Trekking

Mankind, since its beginnings, has trekked. But how are we to understand such movement? We can attribute quite varied motivations to trekking (or hiking, roving or rambling: in Spanish, *senderismo*, from *sendero*, path). The German word for this activity is *wandern*. One can *einwandern* (immigrate) and *auswandern* (emigrate) – and in this sense, rambling or wandering is transformed into a political act. On the other hand, we walk through life toddling and tottering – we wander about (*umher wandern*), whether it be in solid footwear or in loose sandals.

The term *wandern* comes from the Old High German: *wantōn*, which means “turn oneself into” but, in addition, “to stagger or wobble, do somersaults, sway or rock, move from one side to another.”<sup>1</sup> For this reason, it is impossible to interpret *wandern*, hiking or rambling, as a neatly decided act. Rather, it is an intermediate act; we go hiking in a pendulum swing between beginning and end, between mountain and valley.

At this point, I would like to invite “Yuyo” (“Weed”) Noé to join us on a ramble in which we’ll investigate the meaning – the *sentido*: the sense and direction – of landscape and of landscape painting, both of which the artist has been intensely devoted to since 1975.

Included in *Introducción histórica* (1999) are various landscape paintings, in various styles, which partake, too, of different genres, making any homogeneous understanding from a single perspective impossible. Indeed, observing his oeuvre requires a reexamination of the term *paisaje*, landscape.

Along these paths, various fellow travelers convene. A first explorer – we’ve forgotten our maps at home – is Bernhard Waldenfels.

In art and philosophy, Noé and Waldenfels developed a dynamic perspective on the environment: they comprehend “things in their becoming.” In order to be able to open up a “feeling for things” (*Gespür der Dinge*), those things have to be understood in their processes. A chapter of Waldenfels’s book *Sentidos y arte en interacción* [Senses and Art in Interaction] deals with “order in its becoming.” In it, we read that “something and someone cannot be accepted as given unless it be indicated how the agencies, the instances – which today are simply named as identities – result from experiences.”<sup>2</sup>

This thought presupposes a “phenomenology of the alien,” according to which the alien is thought of as something of one’s own, since the alien always begins in our very own selves.<sup>3</sup> To describe the ongoing process of becoming, Waldenfels uses the notions of the “intermediate” (*Dazwischen*) or the “sphere of the intermediate” (*Zwischensphäre*). Between cultures, between one’s own and the alien, things encounter their evolution. In his dialogue with painting, Noé thinks in a very similar way, and, for that reason, our practice of trekking or rambling compels us to pause in these interstitial places.

We shall pause in various sites, in order, later, to be able to continue. The first such site, which basically marked the definition of landscape painting, is the point of view.

#### a. Landscape and Point of View

Hilmar Frank defines landscape in relation to man’s surroundings: “The nucleus of the esthetic term of landscape and central, inevitable determination is [...] mankind’s evident relation to its environment; that is the evident combination of the two into visual and literary artistic representation.”<sup>4</sup>

In this definition, the landscape is in relation to the subject. Yet that relation between subject and object not merely is one between two equivalent entities; rather, the object is determined by the subject. The landscape is constructed from a point of view (subjective) which interprets space and hierarchically organizes the senses, yet which at the same time establishes a “perspective of judgment.”<sup>5</sup> In Frank’s conception, the landscape can be deduced solely from the logic of the subject: “Caught by the view, the landscape is space in interaction between point of view and interpretation.”

The point of view which is formed with nature continues to be a point of view about something from an anthropocentric perspective, what is also evident in the definitions of Spanish-language dictionaries:

**paisaje** [landscape, m.n.] s. m. (fr. *paysage*). [1.] Extensión de terreno visto desde un lugar determinado. 2. Pintura, grabado o dibujo en el que el tema principal es la representación de un lugar natural o urbano. 3. Tela, papel u otro material que recubre las varillas del abanico. [1. Extent of land viewed from a determined place. 2. Painting, engraving or drawing in which the main theme is the representation of a natural or urban place. 3. Canvas, paper or other material that covers the ribs of a fan.]<sup>6</sup>

Noé reflects on the artist as a “historical instrument,”<sup>7</sup> who is always situated in a geographical place and acts beyond this place, influenced by temporal

(historic or current) circumstances.<sup>8</sup> He locates himself in Buenos Aires (Argentina) and, by extension, in Latin America. But due to the military dictatorship of the ‘70s, he preferred to leave the country and to find asylum in Paris. Accordingly, time and place presuppose limits and thresholds of transformation. The choice of a point of view cannot be thought of without external factors.

*Antiestética* was written in 1965. In that moment, Noé could not foresee his fate. The military dictatorship that came eleven years later forced a change in point of view in his artistic works to come.

The “outer perspective” obliges the artist to a sharp “interiorization” of events – although he does not lose contact, because he regularly makes visits to Argentina. He swings, then, between Buenos Aires and Paris. For that reason, in Noé’s case we must speak instead of *times* and *places*. What happens when time and place, Buenos Aires and Paris in the ‘70s and ‘80s, overlap?

Like two tectonic plates that shift and rub against each other, prompting a violent movement of the waters, geographic change causes a certain “flooding” in Noé’s life. Through contact of two spaces, something is set in motion: the wave creates a transformation.<sup>9</sup> That transformation is expressed in the return to painting, which the artist had abandoned for nine years, and which he now resumes with a series of works on nature and the landscape. His new style differs from his earlier works<sup>10</sup> in creating a series of images about Tigre and the Amazon river.

My successive trips were creating a situation which, for the last few years – after the fall of the military government – became more pronounced. I was living between two countries, with an ocean between them. If, between 1978 and 1983, I was making one or two trips a year, between 15 and 20 days long, in the period 1984-1987 the division of time was more or less four months in each place. In Paris I was thinking about Buenos Aires, and in the latter city thinking of the former.<sup>11</sup>

The pictures Noé paints in Paris show a vivid coloring and variegation that suggest the tropical forest. The artist’s life and work are marked by an *in between*. The fixing of point of view that seeks to establish a certain relation with the place and which must occupy a certain perspective is dissolved in the *back and forth*. Here, already, it becomes visible that Noé’s landscapes cannot be grasped by a given definition. They require a mobile “practice of localization,” a practice that does not think of time and space as given, frozen parameters.

In addition, it is not only time and space which delimit the point of view; to define a landscape, language also determines its perception.

#### b. Landscape between Language and Matter

As we walk, we have to tread on soil dampened by rain, and at times our hands get scratched by thorny bushes. We meet with other walkers. The

French philosopher Michel Serres reminds us, with a certain nostalgia, as we move forward, of the time of the *pagus*: when the landscape was woven like a “mat of swatches.” In contrast to those times, the landscape today is defined by the single crop cultivation that characterizes globalization (and, by extension, monotheism and cultural unification).

The *pagi* (pages) that illustrate the multifaceted life of a landscape are no longer created by stones, pastures, inlets, grains of sand, in short, by different materials; but rather, the word and language have covered over diversity, organizing it.

The term “landscape,” then, has changed between antiquity and today. One of the reasons for the change, according to Serres, lies with the hierarchic ordering between the “hard world” and the “soft world,” between matter and language. Language envelops us in a soft world of signs, and it is matter that expresses hardness.

Our bodies, at once soft and hard, move within a material environment, but the “logical fabric” of language dampens our perception and, as a result, our senses.<sup>12</sup> In discovering the world from the standpoint of hardness and the senses, the philosopher offers a different perspective on the environment and the bodies subjected to its logic. Serres suggests using extreme caution with regard to logocentrism, for which the evolution of matter and of things is defined solely through signs and linguistic symbols.

With these assumptions in our baggage, we can continue on our way. We’ll have some trouble, due to a heavy, still living tree trunk a storm has knocked down over our path. Chaos. Branches on all sides. If the history of art were to pass through this stretch, it might just start to make order in the chaos.

The term “landscape” is, by the same token, a specific genre in the context of the visual arts whose history has been written in Europe.

In his essay “History of Art, But Where?,” Gerhard Wolf says that “art and history are European terms, and it should not be assumed that equivalents for them exist in other cultures.”<sup>13</sup> This signifies that the conditions framing the analytic or descriptive terms must also be examined.

Despite (or perhaps precisely because of) the invention<sup>14</sup> of a “global art” and a “global language” – which, however, remain controlled by a Western market –, the hegemony of the understanding of the landscape genre in the history of art has a pronouncedly Eurocentric inflection.

If approaching the term *landscape* implies confronting spatial, linguistic and temporal limits, then the challenge may come in putting oneself in the position of a migrant worker (a *Grenzgänger*: border crosser). In other words: on the edge of the landscape, where it begins or ends. But when and where do landscapes begin and end? Any treatment of landscape, in Serres’s sense, begins with a sensory experience of outlying areas.

### c. Landscape and Nature

With regard to the etymology of the term "landscape," Hilmar Frank claims that, since the Early Middle Ages, landscape is named as a "spatial-natural unity."<sup>15</sup> In this definition, a landscape must rest on a certain cultural perspective, because only through "cultural perception" can a landscape be understood as a "spatial-natural unity." The landscape is "cultivated" through the gaze. The natural shifts to the cultural process as long as it doesn't lose its *naturalness*.<sup>16</sup>

Though Georg Simmel in his "philosophy of landscape" acknowledges the dependence of this regard of an individuated subject – which we obviate by considering it on its own and in its *natural* characteristics, in autonomy from the human condition<sup>17</sup>, he does construe landscape and nature as two separate entities. Yet a total separation between nature, landscape and culture is not possible. A "piece of nature" (something which Simmel understands to be a contradiction in terms) remains something natural within the artificial.

In 1913, the philosopher reflected critically on an already vibrant modernity, for which, as one may well understand, his theories respond to their historical time and place. In the artificial division between subject and surroundings, he locates a danger: alienation. But danger lies, by the same token, in the very affirmation of these categories.<sup>18</sup>

It is not a question here of understanding landscape and nature as two isolated dimensions. Indeed, Noé manages in his painting to question the dichotomy between the concept of culture and of nature. What is more, he reflects on the conditions of his artistic praxis, i.e., on the conditions of painting.

### II. Historical Introduction

We have come to a fork in the road which allows us to gaze in various directions. Let's close our eyes and try to recall how the walk began and how we're to keep on walking. Let us, that is to say, wander within our wandering, our trek, eliminating the linear chronology of the path.

The piece *Introducción histórica* contains, on the one hand, an approach to Argentine history and, on the other hand, it presents the different forms of landscape painting. The work comprises three paintings of different landscapes:

1. a dense, almost tropical natural landscape<sup>19</sup> of a forest and a river,
2. a war or battle landscape, and
3. the vision of a distant urban landscape.

In the first landscape, which encompasses the entire space of the image, we find a thick, interwoven flora traversed by a river. The underbrush of the trees takes up most of the canvas, and leaves only a slender glimpse

of the horizon. One's gaze ranges from the tree, placed at the center of the image, and the bark of which reflects a rich variety of colors, to the horizontal river running behind it. The river divides the picture between foreground and background: the river's two shores. The tree in the foreground leans toward the water. The river in question is the Plata, on whose edge is rooted the city of Buenos Aires. It is Tigre, the delta of the Paraná river with its outlet into the Plata, that so seduced the artist that he took up his brushes again: "Ever since 1975 I've felt an attraction to nature. Tigre had worked the miracle of letting me see the landscape. I'm tempted to say that it's the reason I've gone back to painting."<sup>20</sup>

The structures of flora and fauna are divided into color fields and parcelings into black and white. The drawn lines and cells are always visible in the background of the image. They demonstrate, so to speak, the "open bark" of the tree, since they disclose the painting's structure: the line. Stainings also play an important role in his painting. Whereas the large-scale works of the '60s were created mainly through stains, after a long period, Noé takes to line and drawing.

A natural landscape never can be presented in its fullness; it must always be an abstraction. With the details, the waves of shadings, outlines and parcelings, the artist, nevertheless, creates an air, a *Stimmung* (mood) of a very dense structure, a microscopics of the landscape.<sup>21</sup>

A highly minute observation is required to identify the forest's thick structure with three characters. The morion, or helmet, covering the head of the bearded men indicates that these are Spanish *conquistadores* moving through the woods. Their presence at once signals the other historical landscape incorporated into the picture: that of war and battle.

After the Spanish Crown had conquered Peru, other troops were sent

to the south to explore and exploit the new territories. In 1536, Pedro de Mendoza arrived with more than ten boats and 1500 passengers at the mouth of the River Plata.<sup>22</sup> The small painting shows the attack of different indigenous peoples upon the inhabitants of the colony of Buenos Aires. The fact of various groups of indigenous peoples derives from the narrative of Ulrich Schmidl, a *lansquenete*<sup>23</sup> or mercenary whom Noé has quoted in his picture.<sup>24</sup> Schmidl recorded his experiences and impressions during his sojourn of twenty years in South America and, on returning to Germany, published the book *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* [True Stories of a Wondrous Ship Voyage]. Levinus Hulsius, one of the publishers who printed it, commissioned illustrations that won the book a wide reading public.<sup>25</sup>

The illustration to which Noé refers is not by Schmidl, but one added posthumously to the text. Some illustrations were made by Theodor de Bry, but the image quoted does not seem to come from his hand but rather from an edition of Hulsius, the author of which has not been identified.<sup>26</sup>

The information about the illustrator is relevant, because the result of his work is both Schmidl's account and his own imagination. Likewise, Schmidl's political definitions are important, as when he expresses his disdain for the indigenous (De Bry presents them as cannibals), and his Calvinism – which both Schmidl and De Bry clearly embrace –, which also disdains the Catholic conquest conducted by Spain. These themes form part of the drawing.<sup>27</sup>

Schmidl relates that the troop's hunger was so intense that they sent detachments to the indigenous peoples to find food. But, as a form of resistance and combat, the indigenous fled, and burned all the food they could.<sup>28</sup> On returning to their settlement, the soldiers discovered that the colony had been attacked by the indigenous. This is the main motif of the illustration.

In comparing the original illustration and Noé's painting, we corroborate that the painter is familiar with Schmidl's narrative<sup>29</sup> but inserts slight differences into his composition. The picture adopts a bird's eye perspective. On the right, we see the different indigenous people, while on the left portion, there appears, in relief, the colony, which is named "Buenas Aeres." The image is dominated by the assailants. In a 1912 copy of Schmidl's, a subtitle is mentioned: "Assault on Buenos Aires by the union of four indigenous tribes (23,000 men) 1536".<sup>30</sup> Although the number would seem to be exaggerated, there is an impressive volume of people in the image, and also the way they are represented is strange. The draughtsman has arranged the indigenous in a phalanx (a way to protect oneself from the enemy), and it remains to be asked if this way of doing battle was habitual among the indigenous (who used bows and arrows) or if, instead, this is an instance of a projected image of typical strategies that the European armies had applied ever since antiquity.

In his version, Noé has adopted this same order. In identical fashion, he has chosen the bird's eye view, though in the colony he shows fewer houses than the original illustration. In addition, he incorporates color. The dynamic clouds of smoke of a yellowish red add drama to the fire in the colony and in the ships. By means of color, Noé gives the image an atmosphere. The horizon is submerged in a white and sky-blue light, which, in blending with the red, changes to lilac. The day is setting.

The landscape with its small hills is intensely green; the river, a deep blue. That harmonic image contradicts the interpretation Frank gives of a war landscape. The landscape of "mechanized war" is understood to be a "disfiguration" living off contrast.<sup>31</sup> Thus, the quotation of Noé's picture can in no way be compared with the world wars of the 20th century. Instead, we are dealing with a landscape in which a battle is being waged. The destruction affects the artifacts made by humans, not by nature. The quotation of European tradition shifts, then, to another context: to a

foreground of nature. The image is integrated into the river landscape and is experienced from another perspective. Whereas in the illustration, based on Schmidl's illustration, a dichotomy opens up between *conquistador* and native, Noé shows us – far from any clash – the interaction between nature and man. The work exhibits in its totality the Spanish conquerors lost in a new environment they in no way dominate.

Perhaps this is the start of a "historical introduction": the contact with a landscape which, at first glance, one isn't allowed to recognize as such and which can be construed only as nature. The colony, which later turns into the city of Buenos Aires, is built on, and always in interaction with, that "savage reality."

The other graphic quotation applies the same dichotomies that Noé questions by introducing nature as a key player. The engraving made by Félix de Azara on his voyage to South America, between 1782 and 1801, presents another gaze toward the city of Buenos Aires.<sup>32</sup> Noé made a copy of this print, placed it on the canvas and added to the image a source of light, in the form of a dazzling sun in an overcast landscape.

After conquering, in the 15th and 16th centuries, the territories of Latin America, the Spaniards in the centuries that followed concerned themselves with the administration, agriculture and cultural development of the colonies. In turn, they initiated scientific expeditions from Spain toward Latin America, for which they hired, in particular, painters and draughtsmen.

The cartographers had a single goal: *to portray the empire*.<sup>33</sup> Undoubtedly these views of the growing cities responded to criteria prefabricated by certain political interests. Nevertheless, according to Marta Penhos, the news reports and the prints serve to provide different points of access to this "new world."

Similarly, Penhos stresses that, in setting up the Fort, the Cabildo (town hall) or the Catedral, they stake out a political position which demonstrates the city's institutional maturity. It is interesting to note, therefore, that the identification of the city of Buenos Aires has been made by its architecture rather than by its geographical accidents – meager as those are in the flat territory of the Río de la Plata. For this reason, the urban landscape was to be less attractive than the country's interior: the Pampa.

Here, we mention a first geographical space that goes back to the notion of an idiosyncrasy inherent in the territory. Unlike Mexico or Peru, the area of the Plate River boasts no great architectural achievements from the past, so that the identifying marks are to be sought after, above all, in ideal or intellectual realities. With regard to their measurability, this formulation brings with it a chance to reflect critically on both natural and cultural idiosyncrasies.

In creating his "historical introduction" mainly by presenting natural conditions – the wilderness –, Noé points out, in the subsequent versions of historical landscapes, the essential contrast between culture and nature. In

the engraving by Félix de Azara, the tree detailed in the left portion of the image has only a secondary role: it marks the vista focused on the city. This tree, on the other hand, in Noé's historical interpretation, turns into the "center" of the narrative. The shift gives a new political perspective not just on the landscape painting, but it also signifies a questioning of the genealogy of history.

To the representation of Schmidl and de Azara, which constitutes a geopolitical, anthropocentric and, above all, "eternal" version of history, Noé introduces a totally different perspective: the internal, chaotic, destructured and natural image of the wilderness. In the versions of Schmidl and de Azara, everything is perceived from geopolitical points of view and, as a result, all thought is directed toward that perception. History is written and seen through the great empires of those days.

Noé – on the contrary – brings in the wilderness and thus shifts the anthropocentric perception as well as the political thinking. Now, history is seen from the standpoint of process, becoming, and understood from that interaction.

In his landscape paintings, Noé involves himself with primitive America, the "first America." In the artist's oeuvre, the political cannot be situated in a geopolitical debate, but instead it is located in the negotiation between nature and mankind, in order to move on, finally, to the interweavings that issue out of that complexity.

The discourses related to the quincentenary of the conquest, commemorated in 1999, while he was creating *Introducción histórica*, can be observed from that interweaving, from the forest underbrush.<sup>34</sup> In that interstitial place, the substantial structure of a national identity dissolves. Dichotomies which postcolonial discourse seeks to maintain – the conquistador versus the conquered, man versus woman, white versus black – profoundly transform their meaning to the extent that they are found in that *inter-place*, in between what is one's own and what is alien<sup>35</sup>.

### III. Between Landscapes

Not only does the "interpicturality" introduced here call for another concept of landscape: the works produced from 1975 to the present assert a new perspective – be those landscapes urban, natural, emotional, historical or social.

*Entre pais(ajes)* [Between or Amid Land(scapes)] is not only the artist's historical condition. His paintings too are conditioned by the *between*, because they are between landscapes.

The point of view to which we referred at the outset and by which landscape painting was defined loses its certainty in thinking about the

intermediate. In this context, the chaos theory thought out in *Antiestética* plays an important role for Noé's painting.<sup>36</sup>

More than any new point of view that might mark the start of an "order," Noé is obliged to think about the transformation of this order: "Disorder is no more than an open order, an order forming itself."<sup>37</sup> In that open order, Noé locates the evolution of a new structure. In the last chapter of *Antiestética*, he takes up his idea of "chaos as structure":

Chaos, which traditionally is assumed to be the opposite to all structure, is a set of relations of distinct elements. Is this not a structure? Basically I take "chaos as structure" to be the structure emanating from those relations, that is, a distinct order. That order is called chaos. [...]<sup>38</sup>

In this way, underlying every chaos is a structure. Might one therefore ask oneself, as we did at the start of this text, about a beginning and an end of landscape painting? This is hardly likely, because the structure which Noé describes underlies a *basic liberty*, that of movement:

I think that the concept of "continual transmutation," that is, that a thing never "is" but rather that when one believes that "it is," it may already be some other way, is highly possible. It is something more than movement, it is becoming. Painting ceases to be an essentially static art.<sup>39</sup>

Movement and progression are characteristic of Noé's "in-between-land-scapes." In the collage *Estática velocidad* [Static Velocity] (2009), three meters high and eleven meters long, supplied with many details, everything is perceived in its process. The colorful landscape seems not to have "dried" yet, everything flows, everything is mobile and transforming itself. Thus, all the figures (like the plants in the natural setting of Tigre) are subject to transformation. As can be observed in *Introducción histórica*, and also in *Estática velocidad*, there are color fields and parts in black and white. The surfaces are made up of various pieces. In the right and left part of the picture, two spaces have been left. At the center, we see a single eye projecting out of the wavy lines. The *conditio humana* is the central theme, and for that reason it is placed at the center of the work. Yet it is not just an eye and, accordingly, it is a "view onto the landscape" that Noé shows us here. It is the eye surrounded by its condition, rendered in details it creates of its own accord and out of which it comes.

Thus, Noé's chaos might be understood as the evolution, the process of a form, not as the form itself. Whereas in the '60s the artist maintained a

dialectical relation, one of opposition with the terms – chaos versus order, static versus velocity or, simply, "antiesthetics" –, in his latest book, he begins to think of chaos within chaos. Everything starts with a soup – the *Ur-soup?*<sup>40</sup>

### Lena Geuer

She was born in Germany and she is an art historian. She is currently finishing her doctorate at the Heinrich-Heine Universität in Düsseldorf, where she investigates the discourse of Argentina art through the work of Luis Felipe Noé and Marta Minujín.

<sup>1</sup> Duden. <http://www.duden.de/>

<sup>2</sup> Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung* [Senses and Arts in Interplay: Modes of Esthetic Experience], Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 21.

<sup>3</sup> Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* [Basic Motifs of a Phenomenology of the Alien], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 118.

<sup>4</sup> Hilmar Frank, "Landschaft" [Landscape], *Ästhetische Grundbegriffe* [Basic Concepts in Esthetics]: (ÄGB); *historisches Wörterbuch in sieben Bänden* [Historical Dictionary in Seven Volumes], Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 617–645.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>6</sup> *Diccionario general de la lengua española* [General Dictionary of the Spanish Language], Barcelona, Larousse, 2006, pp. 897–898.

<sup>7</sup> In *Antiestética*, Luis Felipe Noé defines the bond between the artist and history, which is not related solely to the country's national history, but rather opens up to the history of art in general: "Art is the fruit of an historical man more than of a singular being. The artist is an instrument of history; he offers the image of a certain situation in his progress." Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> Here, he deliberately uses the metaphor of the wave to point to an emblematic image from Katsushika Hokusai –the giant wave of Kanagawa, from 1831. In relation to landscape painting, Noé lends himself to inspiration by the works of Hokusai and Octavio Luis Felipe Noé, *Buscador de paisajes* [Seeker of Landscapes], preface to a show by Octavio Pinto (Archivo of Luis Felipe Noé).

<sup>10</sup> Mercedes Casanegra, Noé. *El color y las artes plásticas* [Noé: Color and the Visual Arts], Buenos Aires, Alba S. A., 1988, p. 88.

<sup>11</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario* [Logbook: Testimony and Inventory], Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 301.

<sup>12</sup> See Michel Serres, *Le Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés* [The Five Senses: Philosophy of Mixed Bodies], Paris, Éditions Grasset, 1985.

<sup>13</sup> See Gerhard Wolf, "Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II [Art History, But Where? Florentine Perspectives on the Project of a Global Art History]," *Kritische Berichte*, 2012.

<sup>14</sup> Also see the text by Christian Kravagna, "Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts" [A Postcolonial Art History of Contact], *Texte zur Kunst*, issue 91, 2013.

<sup>15</sup> Hilmar Frank, "Landschaft," *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 617.

<sup>16</sup> In the oeuvre of sculptor Tony Cragg, one can observe very well the process between organic form and an already technically changed and "cultured" form. In his series *Second Nature* or *Early Forms*, the artist presents organic and artificial forms in a dialogue.

<sup>17</sup> Georg Simmel, "Philosophie der Landschaft" [Philosophy of Landscape]. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm>. Consulted on March 12, 2017.

<sup>18</sup> See the arguments of Bruno Latour in *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [We Have Never Been Modern: An Essay in Symmetric Anthropology], Paris, La Découverte, "L'armillaire" [The Honey Fungus], 1991.

<sup>19</sup> The climate of the delta of Tigre in Buenos Aires does not belong to the tropical zones of South America. Nonetheless, the waters of the Paraná river flow into it and thus enrich its exuberant nature.

<sup>20</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 319.

<sup>21</sup> See, in this regard, the terms "abstraction" and "ambience" in the Catalogue of a show by Octavio Pinto with preface by LFN (Archivo Luis Felipe Noé).

<sup>22</sup> Sandra Carreras and Barbara Pothast, *Eine kleine Geschichte Argentiniens* [A Brief History of Argentina], Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 15.

<sup>23</sup> Lansquenete (in German, *Landsknecht*): a German mercenary who served in the infantry in the 15th to the 17th centuries. *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2006, p. 703.

<sup>24</sup> The quotation within the image says: "(...) the Indians came up against our settlement in Buenos Aires with great force and vigor, with up to 23,000 men, and they were in total four nations: one is called the Querandí, another the Guarani, the third the Charrúas, and the fourth the Chana-Timbú. It was (also) their idea [i.e., intention] to slay us all, but Almighty God did not grant them so much grace, although the above-mentioned Indians burned our place [our houses and our boats]." See *Derrotero y viaje a España y las Indias* [Route and Voyage to Spain and the Indies], Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1980.

<sup>25</sup> Franz Obermeier, "Ulrich Schmidel/Ulrico Schmidl: Reise in die La Plata-Gegend [Voyage to the La Plata Region] 1534 -1554," *Straubinger Hefte*, issue 58, 2008, p. 109.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>27</sup> Ulrico Schmidl recounts, in the first pages, how dependent the conquistadors were on the indigenous population for food. When the indigenous denied them food, their hunger became so fierce that three Spaniards killed a horse and ate it clandestinely. Their deceit, however, was found out and the culprits were led to the gallows. In addition, the legs of the dead were also cut off, to be eaten in secret, and one man had to eat his own brother to survive. In one drawing we see, on a small mountain, gallows with mutilated corpses. Noé includes this detail for his interpretation.

<sup>28</sup> See Ulrich Schmidl, *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* [True Histories of a Wondrous Ship Voyage]. [https://archive.org/stream/vierteschiffartw00schm\\_0#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/vierteschiffartw00schm_0#page/n0/mode/2up). Consulted on April 4, 2017.

<sup>29</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit. p. 423.

<sup>30</sup> Véase Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidel: der erste Geschichtsschreiber der La Plata-Länder* [U.S.: First Historian of the Provinces of La Plata] 1535-1555, München, M. Müller & Sohn, 1912.

<sup>31</sup> Hilmar Frank, op. cit., p. 640.

<sup>32</sup> The etching is reproduced in de Azara's book of voyages. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional* [Voyages in South America], Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

<sup>33</sup> See Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* [To See, Know, Dominate: Images of South America from the Late 18th Century], Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

<sup>34</sup> In his early *Serie Federal* [Federal Series], the artist refers to historical events and persons to reflect on the violence of the 1960s. Here too he relates a historical occurrence to current problems.

<sup>35</sup> For more on postcolonial discourse, also see Vittoria Borsò, "Entre-lugar" ["In-Between Place"], *Conceptos Fundamentales de la Poscolonialidad Latinoamericana*, Madrid, José L. Villacañas, 2015.

<sup>36</sup> "When I think about the world, I paint, and when I think about painting, I write," says Luis Felipe Noé in "La pintura: hoy y aquí [Painting: Today and Here]" (1996), in *Noescritos: sobre eso que se llama arte* [Noé Writings: On What Is Called Art], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 201. This quotation shows us that Noé's painting and writing are strongly connected. On writing in Noé's oeuvre, see the text by Lorena Alfonso in the present catalogue.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, op. cit., p. 41.

<sup>38</sup> Ibid., p. 199.

<sup>39</sup> Ibid., p. 201.

<sup>40</sup> In German, *Ursuppe* [literally, "primeval soup"] means 'a-biogenesis.'

## Fragments of Chaos

In the sixty-plus years of Luis Felipe Noé's career, numerous essays, reviews and prefaces have been written about his works and his writings. The following selection of texts consider the "esthetics of chaos" the artist has put into practice over that time.

"Noé's canvases are another matter. It is easier to view them as a sort of monument rather than as paintings. To delimit the new fact they present, one has to resort to terms like set designs, amusement parks, visual documents or natural history books.

They are by no means comfortable. They make few concessions to the visual habit which even the boldest recent painting has created in its viewers. They narrate, express, argue, symbolize and represent. They cannot please on first sight, nor can they please later on in the same way that painting pleases.

Painting remains, alongside them, like rather like the written text does alongside a theater piece. Noé's pictures are the stage piece."

**Hugo Parpagnoli, 1963.**

Hugo Parpagnoli, "Dos pintores del concurso Di Tella" [Two Painters in the Di Tella Competition], *Sur*, no. 285, Buenos Aires, November – December 1963.

"Noé, or the agon; Noé, or the struggle against hope; Noé, or chaos questioned; Noé, or the cannibal of souls: those, or similar ones, might be the titles for an essay on Noé; yet however they read, they would always have to denote the struggle against the forces that stalk mankind, the artist's combat against conformity, and the devouring of his own being and the being of others, in the work of someone who seems to achieve creation through the aim of destroying its rules."

**Basilio Uribe, 1965.**

Basilio Uribe, "Noé. Experiencias Colectivas" [Noé: Collective Experiences/Experiments], *Criterio*, year XXXVIII, no. 1480, Buenos Aires, July 22, 1965.

"The chaos he speaks of is clearly visible in his exhibition. At first sight it seems as if, on the floor and the walls of the gallery, someone had scattered the contents of the study of an artist who had lost his reason. Dozens of canvases –some of them torn or pierced – lie heaped in a corner. Others appear glued to the walls, with their edges woefully ragged. Further on, empty frames rub shoulders with cropped figures which, in turn, rest precariously on other mutilated canvases. Everything resembles a happening – a happening that seems to want to say that all art is parody –. But is it a Latin American's happening? Certainly not. It just looks that way

by sheer coincidence. Luis Felipe Noé isn't interested in happenings –only in chaos."

**John Gruen, 1966.**

John Gruen, "All is chaos and chaos is all," *Herald Tribune*, New York, January 30, 1966 [retranslated here from a Spanish translation]

"To my way of thinking, it's necessary to think of Noé among those who, in Argentina, defend painting against certain avatars in the history of art. [...] 'This is instant art history made so aware of itself that -it leaps to get ahead of art'. I know of no more fitting sentence than that. Yet what must a painter do when that awareness speaks, more or less obscurely, but always somehow of the end of painting? Well, that is what Noé does. To be more a painter than ever, to defend real space as unessential in relation to the imaginary space internal to picture and canvas, and at the same time to suggest as it were a massive and wildly messy invasion by painting."

**Oscar Masotta, 1967.**

Oscar Masotta, in AA. VV., *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

"Noé is conscious that modern painting has reached a quintessentialized muteness, which he flees like the plague. Noé knows, on the other hand, that modernity has devoured too many pictorial fates, reducing them to technical tasks, whose sole success may be to contribute new nuances to the decorative revolution in modern art, and his aim is to turn himself into a magician because 'art always plays,' as he's said, 'between a verification and a revelation'."

**Enrique Azcoaga, 1978.**

Enrique Azcoaga, "Luis Felipe Noé," *Blanco y Negro*, no. 3451, Madrid, June 1978.

**Basilio Uribe, 1965.**

"We find ourselves faced with the vision of a preformal and incipient chaos, perceived, in this instance, as a historical dimension. Not of history insofar as it actually occurred. Because it is not a past, this or that, that matters in this representation of the world. These vanquished conquistadors, for instance, are not historical beings. The victory was theirs. Their defeat at the hands of the elemental forces is a mythical, ideal image, of a messianic hue. The final salvation sensed here beyond the particular chronicles, and as if in an earthly apocalypse, has its eschatological coloring. And it issues in a truth of an ethical contents: it delivers a macro-historic signification, the certainty of a continuous creation in which all happening must be interpreted as an element in an ever-present, ever-active vital possibility: a demiurgical existence that is continually recreated. It is for this reason these works suffer their labor pangs."

**Ricardo Martín-Crossa, 1979.**

Ricardo Martín-Crossa, "Aportes para la interpretación de la plástica argentina contemporánea. 1. Tierra sin ancestros. A. Neofiguración argentina, crónica del desarraigo", en AA. VV., *Arte Argentino Contemporáneo* ["Contributions to the Interpretation of Contemporary Argentine Art. 1. Land without Ancestors A. Argentine Neofiguration, a Chronicle of Uprootedness"], Madrid, Ameris, 1979.

"He offers us an approach to the Latin American world in full phantasmagoric and day-lit effervescence, with an unsettling precision that is the result of an amalgam of what might be with what is. Vigorously painted, they emerge mid-journey as though they were being reborn out of the uncontrolled chaos of which Noé can draw only positive conclusions."

**Julio Le Parc, 1980.**

Julio Le Parc, "Exposition 'Lo Real-Imaginario,'" *Spécial Amérique Latine*, París, no. 9, March 1980.

"The fruitful task Luis Felipe Noé has devised and worked at ever since he first came onto Argentina's art scene shows him to be a creator who has always conceived his works by turning his back on the result: without preliminary sketches in which, in any idea of schema may be at the origin of his paintings, everything will be absolutely swamped by his deep and chance-laden dialogue with material. [...] The surprising and adventurous aspect of this proposal is that it is constructed by hatching a dangerous balance between chaos and order, which places the viewer before a work which is being perpetually made, whence its power and beauty is extracted: a vision which continues his sovereign gesture on the canvas in order to deliver a universe at times rent, at times violent, and at times lyrical."

**Raúl Santana, 1983.**

Raúl Santana, "Noé de espaldas al resultado" [Noé Turns His Back on Result], *Artinf*, no. 42, Buenos Aires, July-August 1983.

"Luis Felipe Noé is a painter. And he thinks like he paints. Remarkably. He also writes as if to underscore the truth of his state as a creator. The exhibition in the Galerie Bellechasse is a brilliant demonstration of the immense talent with which he lives his art."

**André Parinaud, 1984.**

André Parinaud, "Langage et Strip-Tease," *Galerie des Arts*, Paris, issue 223, 1984.

"For years, Noé has been hard to fit into fashionable trends [...] From the outset, Noé's concern has been with dialectics: 'to turn reality upside down.' [...] His oeuvre, from 1975 to the present day, is in reality a great saga. It begins with the creation. Everything is nature, even mystical nature, and then, suddenly, man appears. Only, this is a man subordinate

to nature, which has more identity than he does. It is an erased man, who, in surroundings of explosive colors, is seen only as a 'grisaille.' That is the metaphor of history which suddenly inhabits nature, or, if you will, the cosmic coitus between matter and spirit, chaos and reason. Yet, at the same time: the origin. [...] His painting is full of meaning because it is a reflection on mankind, the world and history."

**Miguel Rojas Mix, 1988.**

Miguel Rojas Mix, "Noé y la transvanguardia o tras la vanguardia de Noé" [Noé and the Trans-Avant-Garde, or After Noé's Avant-Garde], *Arte en Colombia Internacional*, no. 38, Bogotá, December 1988.

"From the outset, he persisted in coming to terms with the surrounding chaos. Only he wanted to make it quite clear that this was not a matter of rehearsing a romantic attitude of representing life, but rather of apprehending life in its absolute essence, an essence which, out of intrinsic will, has the perpetual virtue of being generative."

**Mercedes Casanegra, 1988.**

Mercedes Casanegra, Noé, Buenos Aires, Alba, 1988.

"Noé's works are the artistic reflection of someone who reflects on his existence, of someone who may suffer for that existence, but who, at the same time, can experience it as a stroke of good luck that it befalls man as it does. That human being of mankind, which is the only species which has freed itself through its culture, which raises suggestions of some essential orientation.

This is what Luis Felipe Noé does; he attacks chaos out of an indomitable drive for freedom, and his tool is culture. A culture he has investigated with scientific integrity."

**Raymond Baan, 1988.**

Raymond Baan, "Luis Felipe Noé, Impulse and Integrity," *Kunst Beel*, Amsterdam, issue 4, April 1988.

"Luis Felipe Noé plants himself before the painting as if in the ring; not without rejoicing – or despair – he supports his adversary with his shoulder, lifts him up when he's about to fall. During that breather, he starts over again. [...] That apparent circularity is, undoubtedly, a spiral of centrifugal force in which the landscape, man, permanence and oblivion are being examined, yet gauge life's violence."

**Miguel Briante, 1989.**

Miguel Briante, "Todas las tendencias en una explosión de los mayores" [All the Trends amid an Explosion of Elders], *Página/12*, Buenos Aires, October 10, 1989.

"After having defined the sense of *racconto* [narrative] through line, Noé gives color its independence back; what is more, he accentuates its primacy as he continues to make the Fold intervene directly. Thus it is when the taut plane of the painting turns into the draped cloth that is hung, that it winds about and surrounds the surface (*Dentro del paisaje* [Inside the Landscape], from 1982). Another procedure that de-authorizes any sour aftertaste of unity that permits exhibiting the front side and the reverse of the work with semantic displacements and parallel visual metaphors, as can be appreciated in the mocking desacralization of *La extraña relación santidad demonio* [The Strange Relation of Sanctity/Demon] (1989)."

**Rosa María Raverá, 1992.**

Rosa María Raverá, "Proyecto y Memoria. En torno al eje moderno-posmoderno" [Project and Memory: About the Axis Modern-Postmodern], *Cuadernos Gritex*, issues 3-4, 1992.

"My theme is chaos" claims Luis Felipe Noé [...], whose oeuvre demonstrates that to embrace chaos is not to dissolve it but rather to compound that chaos, since, only in compounding it can it be dealt with, embraced. Because it is a matter of a cultural process of rejection of one order and the search for another, and as such is continual, sinuous and open-ended, and where there alternate chance and necessity, doubt and certainty, longing and prejudice.

Noé, at bottom, extols a sort of historical and anthropological askesis, a giving up on our part of the legends and fallacies with which we hide our riches, our falls, our lacks, so that we can measure ourselves and value ourselves as we truly are and not and we pretend to be (to the point of thoroughly believing it). For that reason, there is no other way than to investigate ourselves and know ourselves, and Noé begins with himself that arduous Socratic inquisition. An ancient Arabic proverb says: 'No one can get away from his shadow.' Noé's art fits utterly within that certainty, one which he would gladly see generalized.

To embrace chaos is, in sum, to be within ourselves in order to feel and think ourselves, free of all chauvinistic closedness and all external subjection, and thus to incorporate ourselves into the world, in relations now of exchange and mutual enrichment."

**Jorge Glusberg, 1993.**

Jorge Glusberg and Luis Felipé Noé, "Lectura conceptual de una trayectoria" [Conceptual Reading of a Career], Buenos Aires, CAyC, 1993.

"Noé's painting has always been a painting of relation ('my painting is centered upon relation') because, in being made, it alludes not to the chaos of confusion but to order. And what sort of relation is that of Noé's

painting? All appearances to the contrary, it is not the relation of what one confronts, but rather the relation of what one resembles. Consequently, it is not opposites as such, but rather insofar as they are convergent, approaching, analogous. And consequently in Noé's oeuvre, there is no violence in action; that can't be. The violence is always some fixed scene, with no before or after, which exhausts every impulse, just as it collapses all ethics, and thus in being created it fits into no order. What does, on the other hand, exists in Noé's painting is the unmasking of violence."

**Horacio Safons, 1995.**

Horacio Safons, "Noé: La pintura desnuda" [Naked Painting], *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, August 1995.

"Remote ages and current events run headlong races in Noé's paintings and installations. A witness to social catastrophes in his own country and at other latitudes, rather than giving himself over to scepticism and perplexity, he turns his works into chaotic scenarios of human and biological passions, in which are mingled, dissonantly and heterogeneously, sacred symbols and lightning flashes of natural reality."

**Raquel Tibol, 1996.**

Raquel Tibol, "Luis Felipe Noé en el Palacio de Bellas Artes" [LFN is Mexico's Palace of Fine Arts], *Proceso*, Mexico City, March 18, 1996.

"A state of disgusted condemnation that scorning, perhaps, any possible form of metaphor and, practically at the limit of its patience, gives a sort of testimony akin to a battle cry. Themes which, on the other hand, grow contagiously universal, though priority amplifies their mourning. [...] These errors, omissions and other untidiness on Noé's parts navigate in the long uncertainty of dispersions and certainties, gravitate like exasperated disorders, are at length freely interrelated with an effort on the razor's edge of contrasts."

**Osvaldo Svanascini, 1997.**

Osvaldo Svanascini, "Noé y la osadía de la libertad" [Noé and the Daring of Freedom], in *Errores, omisiones y otras desprolijidades, segunda parte* [Errors, Omissions and Other Messes, Part Two] [exhibition catalogue], Galería Rubbers, Buenos Aires, November 1997.

"One constant has nourished the painting of the Argentine Luis Felipe Noé (1933) from his first exhibition (Galería Witcomb, Buenos Aires, 1959) till his most recent shows (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000): transgression. To transgress, for Noé, is to posit ruptures of an esthetic order that rouse an emotion in the viewer, and for that reason he does not waver in using multiple resources, among them – and one of the most important – humor.

The constant of transgression marks a parabola built up with a rare coherence: Noé paints and frees up the forces of the imagination, but at the same time he reflects on painting and works out a sort of 'ars pictorica' which allows him to exploit to the extreme the possibilities of creation, as if painting were a verbal syllogism: 'When I think about painting, I write. When I think about reality, I paint.' The paradox advances the evolution of thought and also of the work."

**Néstor Ponce, 2000.**

Néstor Ponce, "Noé nada, Noé mucho" [Noé, Nothing; Noé, a Lot], in *Actas del Coloquio* [Papers from the Colloquium] ALMOREAL, *Fin de siglo: el humor, el amor y la muerte* [Fin de siècle: Humor, Love and Death], Ed. Centre de Recherche Université d'Angers, Le Mans and Orléans, 2000.

"His eruptive character contains a dynamic that suggests contamination in which 'there already exists a germ of rupture.' If art today is chaotic, the best thing to do is deal with the chaos; such is what Luis Felipe Noé proposes. Doubly corrosive is this open objective of his; on the other hand, he intuits that the most objective goal at this moment is aimed toward the concept of unity. The only conceivable truth is imbalance."

**Héctor Olea, 2000.**

Héctor Olea, "El poder de la antiestética" [The Power of the Antiesthetic], in AA. VV. *Heterotopias, medio siglo sin lugar: 1918-1968* [Heterotopias: Half a Century without Place], Madrid, Museo Reina Sofía, 2000.

"In Paris, Noé abandons neofigurative painting. He creates his conceptual and perceptual inverted canvas which these artists present in crossing the limits of painting-painting. [...] His symbolic gesture is the breakdown of 'the modernist idea that art consists in loyalty to the essential characteristics of its medium.' It is also important in Noé to consider the development of his theoretical reflections, in this case, concretely, his *Antiesthetics* (1965)."

**Marcelo Pacheco, 2000.**

Marcelo Pacheco, "Arte pituco y arte post-histórico" [Posh Art and Posthistoric Art]: Argentina 1957-1965", in AA. VV., *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2000.

"Noé's oeuvre was bold, uncompromising, and it transgressed established taste; he was, moreover, an artist whose rebelliousness was updating all the acts of iconoclasm explained, to the point of fatigue, by the historiography of modern art. [...] Yet at the same time, there was a series of elements that Noé would strenuously defend in his works, which escaped the discourse of modernism maintained up to the '50s. [...] They were

paintings that responded strongly to his intent to capture the contradictions of immediate history in a space that works like some field of tensions."

**Andrea Giunta, 2001.**

Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. [Avant-Garde, Internationalism and Politics: Argentine Art in the 1960s], Buenos Aires, Paidós, 2001.

"Let us contemplate the ambiguity of the singular and the plural: each work is several works. In each work there are details constructed between color-blind stains and imperceptible interstices that give glimpses of unhurried gestures and buried words. There are shifts of scale and reversals of direction, accidental or intentional discontinuities. [...] Those details and interstices (insolent, excessive, close-range) are vestiges of figurations and flashes. Instability reigns: all is uneasiness, nothing has edges or a base."

**Horacio Zabala, 2001.**

Horacio Zabala, "Figuraciones y fulguraciones" [Figurations and Flashes], *Ramona* weekly, no date. Later published, in a slightly altered version, in Luis Felipe Noé: *Crujidos* [Cracklings] [exhibition catalogue], Galería Rubbers, Buenos Aires, 2003.

"To come to terms with chaos,' 'to embrace chaos' ('Asumir el caos') is something we've always heard from him. It is his artist's creed. To embrace that chaos is to be part of it yet also to see it, to feel it, to touch and feel it, from a certain distance. And such distance, which is that of the creator as a medium, has never been so evident as in this splendid show 'Yuyo' Noé has called *Dispersiones entrecruzadas* [Intersecting Dispersions]. *Dispersiones* is precisely the title of one of his most unusual works: a sheet of paper measuring 2.50 by 4 meters painted in acrylic, which the artist has broken up into ten irregularly shaped pieces, in the manner of the cropped frame of concrete art. Is this a joke on Noé's part, re-presenting his chaos in Madí style? Perhaps, yet there's more to it."

**Alberto Giudici, 2004.**

Alberto Giudici, "Desde el centro del caos" [From the Midst of Chaos], Ñ magazine, Buenos Aires, November 6, 2004.

"His art, with an ostensibly disconnected narrative, whose only connectivity is inscribed into the plenitude of the scene presented, constitutes a hypersensitive representation of details and eclectic images that give it a sense of unreality. [...] The world recounted by Noé, his characters and the form of naming his works are so polysemic, that the only way to describe them is with an equivalent method to his creative making, that is, by

spewing out an endless string of adjectives, brandished in the flow of their continuum between thought and drawing, to describe the demanding cognitive task at hand."

**Laura Buccellato, 2007.**

Laura Buccellato, "Presentación" in *Noé en Línea* [Noé on Line] [exhibition catalogue], Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, April 2007.

"With respect to his critical texts from the '50s [...] this set of criticisms by 'Yuyo' Noé has the relevance of corresponding to the central phase of the artist's ideological formation, when he works out the active framework for his vital commitment to society – in addition to being the initial core of his artistic knowledge and the precedent for his theoretical reflection on art. This reflection will be well expressed and consolidated in his seminal book *Antiestética*, published in the following decade, in 1965. That is to say, his critical writings inform us of what the young Noé was observing. They are the grounds for a thinking that has not yet hit upon some definite esthetic option, the expression of an alert subject who glimpses an era of profound visual and political transformations. These criticisms are the 'esthetics' of the Antiesthetics: an analysis of order, of formal security, of technical values.

This reflection will be well expressed and consolidated in his seminal book *Antiestética*, published in the following decade, in 1965. That is to say, his critical writings inform us of what the young Noé was observing. They are the grounds for a thinking that has not yet hit upon some definite esthetic option, the expression of an alert subject who glimpses an era of profound visual and political transformations. These criticisms are the 'esthetics' of the Antiesthetics: an analysis of order, of formal security, of technical values. In them, however, there begin to take shape concerns which, once Noé deepens them (for instance, mass culture), will form part of the artistic program he expresses in his *Antiestética*, the main point of which is to consider chaos as structure. [...] From a sharp viewpoint, in some cases, and in others merely descriptive, Luis Felipe Noé was constructing his way of understanding art, the role of the artist, and Argentine society in moments of profound changes, of which he was quickly erected into one of its leading figures."

**Roberto Amigo, 2007.**

Roberto Amigo, "Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta" [A Proper Boy: LFN, Art Critic in the 1950s'], ICAA Documents Project Working Papers. *Documents of 20<sup>th</sup> Century Latin American and Latino Art*, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

"Noé's painting is known to have been generated from a time and place which are in turn inscribed in his production and produce a sort of interdependence of space-time-work. By this point Noé thus constitutes a kind of national cause or 'case' in international debate. His history and his present have proved fundamental. His work of fifty years can be said to be a pure present, with continuities, interruptions, reenvisionings and irruptions. [...] The current quagmire of the world and Argentine history are a permanent theme, constituent to Noé's oeuvre. The materiality of his work

thematizes these tensions. That is to say: Noé's oeuvre is in itself a sheer tension of senses and a form of thought brought to bear upon the field of painting, a way of knowing the world that surrounds it and, through artistic means, an advance in, a mastering of, these questions."

**Fabián Lebenglik, 2009.**

Fabián Lebenglik, *Luis Felipe Noé en la Bienal de Venecia 2009*, Argentine presentation for the 53rd Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia [exhibition catalogue], Ministerio de Relaciones Internacionales y Culto de la República Argentina [The Argentine Ministry of Foreign Affairs and Religion], Buenos Aires, June 4 - November 22, 2009.

"In wanting to give an image of their reality, our painters have found a language capable of expressing the structure of chaos. Their eclecticism, mixing stylistic languages that appear in a chronological sequence and making use of their opposition, refutes the scientific logic of innovation and the time sequencing that have founded the myth of progress. In so doing, they have given an image of Argentines' reality in the 1960s, yet also of our current reality. The 'barbarous irrational beauty' of their eclecticism cannot fail to move us deeply. They're the only ones, as far as I know, who've taken such a decisive step: the voluntary rupture with the historical logic of modernism. The free, 'postmodern' figuration of the '80s and '90s approaches their initial, neofigurative will to mix everything with the greatest possible freedom, without worrying about an 'agreement of tenses.' Yet no artist, as far as I know, has taken as far as they have the dynamic contradiction of languages to give an image of chaos. [...] Their representation, so convincing, of chaos, reminds us that, while artists in Europe and the United States, with few exceptions, no longer know very well what they hope for, unable to understand anything of the world around them, elsewhere, in the thorough confusion of beginnings and principles, new cultures are born."

**Agnés de Maistre, 2010.**

Agnés de Maistre, "Deira, Macció, Noé, de la Vega," in Mercedes Casanegra (cur.): *Nueva Figuración* [New Figuration] 1961-1965. *Deira, Macció, Noé, de la Vega. El estallido de la pintura* [The Outbreak of Painting] [exhibition catalogue], Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, October 2010 - January 2011.

"I hope this essay can foster a more cosmopolitan perspective, allowing a new appreciation of the New Figuration. I use the term cosmopolitan in the sense Kobena Mercer has given it in his recent anthology: a cosmopolitan approach to the history of art is one that values those artists who have produced in a society in which the currents of modernism developed in different ways than those prevalent at the hubs of power."

**Patrick Frank, 2010.**

Patrick Frank, "Caos y cosmopolitismo" [Chaos and Cosmopolitanism], in Mercedes Casanegra (cur.): *Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, de la Vega. El estallido de la pintura*, Buenos Aires [exhibition catalogue], Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, October 2010 - January 2011.

"The quantity of things, images and information that spill over us so quickly puts an artist, sensitive as he is, permanently at boiling point, and this leads him to question everything. Noé has had an audacious freedom in always honoring his commitment to himself with his thought, and throughout his career he has shown total coherence."

**Franklin Espanth Pedroso, 2010.**

Franklin Espanth Pedroso, "Prólogo" [Preface], unpublished catalogue of LFN's retrospective at the Museo de Arte Moderno in Rio de Janeiro, 2010. Archivo Luis Felipe Noé.

"One might say, then, that there is no 'saying' in these works, in other words, that there is no intention obtaining for what is known as an 'aesthetics' although there is, and strongly marked at that, a poetics. What is more, it is possible for that poetics to set an example and to teach the freedom of the drawn line, arbitrariness of form, variegation of color and an effect of vision that can discern in this disorder a harmony of another sort, separate from nature and antagonistic to culture."

**Noé Jitrik, 2011.**

Noé Jitrik, "Pintura de Luis Felipe Noé" [LFN's Painting], Archivo Luis Felipe Noé, 2011.

"*De visita en este mundo* [On a Visit to This World] (2005) is, implicitly, a self-portrait. [...] It is possible to say, as Roland Barthes does, that 'the text [in this case, the painting, the drawing] can narrate nothing' and that instead it leads to a drift 'of uncertain quotation marks,' 'of floating parentheses.' Reaching this point, the visit (his, ours) turns into drift and the world – precarious, dubious –, into something ever yet to be revealed, starting out from the need to come to terms with chaos as a characteristic of its condition."

**Diana Wechsler, 2012.**

Diana Wechsler, "Autorretrato" [Self-Portrait], in AA. VV., *Noé. Visiones / re-visiones*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, June 21 to September 24, 2012.

"The topology of Noé Country is, as it is in Borges's circulars ruins, at once the world and the map of the world; every canvas is geographical accident – rich in geological strata, in high and abysses, in oases and catastrophes – of a land barely explored, and, at one and the same time, its cartography and its representation. [...] Supported by the laws of a painting reinvented

by him, a Noé, at once astray and lucid, paves the way through the complex pictorial yarn he has himself unspun, constructing a machinery the sum of whose parts will never result in a totality, for the simple reason that in Noé, the All is a metaphor, or else a rhetorical figure, never the grand symphonic finale of a canvas, a series, much less a career.”

**Eduardo Stupía, 2012.**

Eduardo Stupía, “La esfera de Noé” [Noé’s Sphere], in AA. VV., *Noé. Visiones / re-visiones*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, June 21 to September 24, 2012.

“The Argentine artist Luis Felipe Noé is the guest of honor at this Biennial, by virtue of his fundamental presence in the development of Latin American art. Noé makes painting a tense zone of mediation between the public and the private, between politics, history, subjectivity and the landscape. Torrential, driven by energetic colors, his work appeals both to the figure and to pure pictorial values, in order to make a provocative statement about the human in tension with its time and its places.”

**Ticio Escobar, 2013.**

Ticio Escobar, Presentation of Noé as guest of honor, 7th International Art Biennial [exhibition catalogue], Curitiba, [Brazil], August 31 - December 1, 2013.

“His broad, spacious paintings seem to be visions of the Earth taken from very high altitudes, in their powerful, rangy body-language, restless like the waves, like photos from a satellite. And in the curls of which, suddenly, we perceive contorted human faces, in sarcastic, diminutive drawings, a Liliputian human presence in the midst of giant chromatic waves. The drawing that feeds this painting, conversing with the observer/reader of the work, strikes us as a constant, in speaking to us of fear, present for decades in his work. The terror of mankind, the fear for our era.”

**Aracy Amaral, 2014.**

Aracy Amaral, “Gestualidad poderosa y errante” [A Powerful, Rangy Body-Language], ARTE! Brasileiros, São Paulo, May - June 2014.

“It is likely that every artist reaches this moment of vacillation, and more than once, but in the case of Enio Iommi and Luis Felipe Noé, its appearance produces a precise consequence: the reformulation his entire artistic praxis at the very moment in which it proves to be a success. [...] Few authors in history have been able to make a decision of this magnitude. [...] This gesture of Enio Iommi and Luis Felipe Noé is informed, above all, by an ethical conviction: the need to devote their work to the principle and

ideas they consider fundamental for carrying on their practice, from the commitment they assumed when they declared themselves to be artists.”

**Rodrigo Alonso, 2014.**

Rodrigo Alonso, *La sombra de la duda* [The Shadow of a Doubt] [exhibition catalogue], Buenos Aires, Pasaje 17 Arte Contemporáneo, April 16 to May 28, 2014.

### Noé: His Installations

As part of his esthetic investigations, Noé has worked on painting in relation to the surrounding space. In 1962, he made *Mambo*, with which he began to explore the link to space by dividing the plane in two and turning the stretcher around. Later, he added frames over the works, cropped them, reassembled them to create others. Out of this process of constructing and deconstructing each piece were born his installations. When he was living in New York, he produced a series of installations, most of which have been destroyed. In Buenos Aires, he made other complex works, of which the only one extant is *El ser nacional* [National Being] (1965). In 1967, he made an incursion into his environmental pieces with concave mirrors, which he reconstructed in 2011. Years later, Noé went back to the ideas from the '60s: he created two installations, *Instauración nacional* [Establishment of the Nation] (1994) and *Reflexiones con texto y fuera de contexto* [Reflections with Text and out of Context] (2000), in which he also incorporated mirrors. In 2014, he went back to devising three-dimensional and installational works. Only now, he introduced irregular volume, which allowed him to add more organic, three-dimensional forms.

#### Captions, in order of appearance:

*Mambo*, 1962  
Diptych. Oil and matte enamel on canvas, tempera, on paper pasted to cut and glued wood, 189.5 × 192.5 cm  
Museum of Fine Arts, Houston  
Work purchased with funds provided by The Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund and 2011 Latin American Experience Gala and Auction.

*Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* [Introduction to the Understanding of Western and Christian Civilization], 1962-1965  
Oil and enamel on canvas and wood, 130 × 190 cm  
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

*Esperanza de un pintor* [A Painter’s Hope], 1964  
Oil and collage on wood, canvas and metal  
Destroyed work

*Retrato de un hombre apasionado* [Portrait of a Passionate Man], 1964  
Oil on canvas, wood and cardboard, 132 × 205 cm  
Unlocatable

Luis Felipe Noé with the work *Etapas de la memoria* [Stages of Memory]; 1964  
Oil on canvas and wood, 1964 (fragment)  
Work destroyed

*Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* [Essay on the Glad, Sad Reality of a Mediocre Painter], 1964

Mixed media, 189 × 200 cm  
Work destroyed

*Lucifer and His Pals Visit the Greenwich Village*, 1964  
Oil on canvas and wood and collage, 214 × 148 cm  
Work partially destroyed by other hands. Half of this piece belongs to a private collection in the United States.

*Introducción al desmadre* [Introduction to Mess], 1964  
Installation. Enamel, oil, stretcher frames without stretched canvas and objects on canvas and wood  
Work destroyed  
Photograph of the exhibition at Bonino Gallery, New York, January 1964.

*Así es la vida señorita* [That’s life miss], 1965  
Installation. Enamel, oil, stretcher frames without stretched canvas and objects on canvas and wood  
Work destroyed  
Photograph of the exhibition *Noé + experiencias colectivas* [Noé + Collective Experiences/Experiments], at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.

*Así es la vida señorita* [That’s life miss], 1965 (detail)  
Luis Felipe Noé, with his installation *Balance* (1964-1965) in his studio in New York, 1965. Work destroyed

*Espejos planos cóncavos* [Concave Mirrors], 1967  
The reflected image is that of Ezequiel de Olazo. Photograph: Lisl Steiner.

*Instauración institucional* [Establishment of an Institution], 1994  
Installation. Acrylic, enamel, oil, paper collage, stretcher frames without stretched canvas and objects on canvas and wood  
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

*Reflexiones con texto y fuera de contexto* [Reflections with Text and out of Context], 2000  
Instalación. Acrílico, esmalte, óleo, espejos, collage de papel, stretcher frames without stretched canvas and objects on canvas and wood  
Collection of Paula and Gaspar Noé

*Oxímoron* [Oxymoron], 2014  
Acrylic and ink on wood, 145 × 125 × 160 cm  
Collection of Paula and Gaspar Noé

*Coherente oxímoron* [Coherent Oxymoron], 2014  
Acrylic and ink on paper, canvas, expanded polystyrene and wood, 340 × 600 × 300 cm  
Collection of Paula and Gaspar Noé

## Cronología

### Luis Felipe Noé

1933

Luis Felipe Noé was born on May 26 in Buenos Aires, the son of Julio Noé and Beba Ruiz.

1951-1958

He entered the Law School of the Universidad de Buenos Aires (UBA) and the painting studio of the master Horacio Butler, who instructed him for a year and a half. In 1955, he gave up law study and began to work at the newspaper *El Mundo*, where, the following year, he wrote art criticism. Until 1961, he also worked for the politics sections of the periodicals *El Nacional*, *La Razón* and *La Prensa*.

After a honeymoon trip with Nora Murphy to the Quebrada de Humahuaca [Jujuy, Argentina] in 1957, he published, in the magazine *El Hogar*, an article, both written and drawn, giving his visual impressions of that landscape.

This marked his début as a draughtsman. This same year, he exhibited a painting at the National Fine Arts Salon (Salón Nacional de Bellas Artes).

1959-1961

In 1959, he had his first solo exhibition, at Galería Witcomb. The opening was the occasion for a budding friendship with Alberto Greco, Rómulo Macció and Jorge de la Vega.

In 1960 – the year in which his daughter Paula was born – his father offered him as a studio a section of what had been the hat factory his grandfather founded, located on Avenida Independencia, between the streets Bolívar and Defensa. Greco and Macció soon set up there as well, taking advantage of the large available space, and in this setting De la Vega occasionally painted some large works.

In this year, Noé had two exhibitions, one in Galería Kalá and the other in the first two rooms of Galería Van Riel. In 1961, the daily newspaper *La Nación*, in its Sunday rotogravure, published a piece about the atelier on Independencia and its protagonists.

In May of this year, Noé organized his fourth show in Bonino Gallery, where he presented the *Serie Federal* [Federal Series] on 19th-century Argentine history. Also in 1961, Noé proposed to his friends that they organize an exhibition that could move beyond the divide between abstract and figurative artists. The intent was not to form a group, but rather to create a movement. With this goal in mind, Macció, De la Vega and Noé invited Deira, as well as the figurative photographer and abstract painter Sameer Makarius and the painter Carolina Muchnik. Thus Salón Peuser became the setting for the

exhibition *Otra figuración* [Another Figuration]. Yet at the same time, they had called on various other artists, who preferred not to take part, some as abstract and others as figurative. Nevertheless, shortly thereafter, they all made works linked to this plan, which some critics called neofigurative or New Figuration. When the exhibition ended, De la Vega and Noé (the latter, with a fellowship from the French government) left on a boat headed to Europe. Later, Nora Murphy and her daughter Paula traveled to Paris, as did Macció and Deira.

There it became clear to them that the four of them made up a group and that, in the future, they would exhibit each on his own with their own names: Deira, Macció, Noé and De la Vega, who came last in alphabetical order because, he argued, his real last name was "Vega."

1962

Noé took to its limits his conception of *cuadro dividido* [divided painting] or *visión quebrada* [split vision] with his work *Mambo*, now in the collection of the Houston Museum of Fine Arts.

The four artists returned to Buenos Aires and set up in a new studio, where Deira had previously worked. It was located on the street Carlos Pellegrini, between Charcas (today, Marcelo T. de Alvear) and Avenida Santa Fe. They soon prepared two exhibitions. The first one, of drawings, was held at Galería Lirolay, with the title *Esto* [This], referring to the Argentina they had found on their return, after the fall of president Arturo Frondizi and the showdown between blue (or legalistas) and (colorados) military men "of another color." The latter show was organized at Galería Bonino. On the strength of its repercussions, Alfredo Bonino, the owner of the space, invited them to extend the show, but the artists proposed exhibiting new works. For this reason, the show had two phases. On this occasion, Jorge Romero Brest, director of the Museo Nacional de Bellas Artes, invited them to exhibit there the following year.

1963

This was a fundamental year for the group, since, in addition to the show in the Museum, they were invited to take part in the Di Tella Prize: Macció received the International Prize and Noé was awarded the National. For this reason, the Instituto Di Tella acquired his work *Introducción a la esperanza* [Introduction to Hope], later donated to the Museo Nacional de Bellas Artes. Furthermore, the four exhibited at the National Commission of Fine Arts in Montevideo and at the Bonino Gallery in Rio de Janeiro. About this exhibition, the Brazilian critic Frederico Morais pointed out that it "had an unforgettable impact on Rio's young generation."

At the end of the year, his son Gaspar was born.

1964

The Di Tella Prize Noé had won consisted of a grant to travel to the destination of his choice. He chose New York, a city in which he lived between April and December 1964, and in which he shared a studio with Liliana Porter, the Uruguayan Luis Camnitzer and the Venezuelan Gabriel Morera. He was invited to an international seminar for artists at Fairleigh Dickinson University, in New Jersey.

His stay in New York coincided with the exhibition *Guggenheim International Award*, held in the Guggenheim Museum. The four artists had been invited by its curator, Lawrence Alloway. The artist awarded its major prize was Alberto Giacometti. On this occasion, the U.S. institution purchased Noé's work *Carisma* (1963). The Walker Art Center, in Minneapolis, organized another exhibition of Argentine art. The *New York Times* critic John Canaday wrote: "A quarter of the exhibition – a high percentage – shows that, in one aspect, Argentina can find the national identity that its artists are searching for. A new Argentine group, 'the neofiguratives,' steal the show."

1965

Edited by Galería Van Riel, Noé published his first book, *Antiestética* – in the pages of which he presents his thesis on *chaos as structure* – which was presented during the exhibition *Noé + experiencias colectivas* [Noé + Collective Experiences/Experiments] at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. In this show were exhibited, in addition to a large "chaotic installation" titled *Así es la vida señorita* [That's life miss] and other pieces such as *Vernissage*, works by Noé juxtaposed with others by different artists, which were united among them by opposition and contrast. Participating were Enrique Barilari, Deira, De la Vega, Fernando Maza and Roberto Aizenberg. Also included was another large installation composed of the accumulation of single works by the above-mentioned artists, plus Florencio Méndez Casariego, Ricardo Carreira, Miguel Dávila, Roberto Jacoby, Estela Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez and Luis Wells.

Galería Bonino was the site of the group's last exhibition, in which Deira exhibited his large mural *Nueve variaciones para un bastidor bien tensado* [Nine Variations for a Very Taut Stretcher], while De la Vega and Noé showed installations: *Nigromante* [Necromancer], by the former, and *El ser nacional* [National Being] by the latter. Macció, who was in Europe, sent two large-format paintings.

At the end of this year, after receiving a Guggenheim Grant, Noé left with his family for New York.

1966

In January he exhibited at Bonino Gallery in New York. The show included, among other pieces, three installations: the first he made in this city, in 1964, entitled *Introducción al desmadre* [Introduction to Mess]; the one he had exhibited at the Museum of Modern Art but with a title translated as *That's life, miss*, and a third, called *Balance 1965-4/1965*, in which were juxtaposed works composed during his previous stay in New York. After this show, Noé stopped painting for nine years. He later wrote of this decision: "Having reached this limit, with works that could not be transported or stored, and beyond this feeling that I wasn't putting in fragments of reality, since all the arts were united by my expressive charge, I left painting in order to look for some surrounding path that might objectively reflect that chaos through concave mirrors." He made these mirrors in a studio he was sharing with De la Vega.

In May, he wrote for *El Mirador* – a publication of the Interamerican Foundation for the Arts – the article *En la sociedad pop la vanguardia no está en las galerías de arte* [In Pop Society the Avant-Garde Isn't in Art Galleries]. At the end of the year, he was awarded another Guggenheim grant.

1967

He began to write his book *El arte entre la tecnología y la rebelión* [Art between Technology and Rebellion], which he finished three years later, though he decided not to publish it: "Deep down, I had doubts about its more categorical conclusions. Above all, the assertion that art dissolves into social life." Nonetheless, further on, he used various of the analyses included in this volume. Antonio Berni exhibited in New York. During his stay, De la Vega and Noé saw him every day. De la Vega returned to Buenos Aires. For the second time, Noé took part as a guest of an international artists' seminar organized by Fairleigh Dickinson University.

At the end of the year, he moved from Greenwich Village to 102nd St. and Broadway, near the Hudson River. He traveled to the Venezuelan beach Azul to take part in a gathering of artists and intellectuals from the USA and Latin America organized by the Interamerican Foundation for the Arts. Now without a fellowship but with a residency permit for another twelve months, he received a guarantee from the New York School for Social Research and began to work in a program within the so-called "War on Poverty" – which John F. Kennedy had launched – as director of a Hispanic Cultural Center located in a mainly Puerto Rican neighborhood. This institution was an offshoot of Mobilization for Youth, where Nora Murphy worked in social services.

**1968**

In May, he presented an environment with concave mirrors at the Museo de Bellas Artes in Caracas. There he learned of the events taking place in Paris. In October, he returned to Buenos Aires, yet before doing so, he dismantled all his installations, given the complexity of transporting them. The only one extant, albeit with some of its pieces replaced, is *El ser nacional* [National Being], from 1965, because it had not been moved to the United States.

He received honorable mention in the International Printmaking Biennial in Tokyo.

**1969**

Noé proposed to a group of people setting up a bar-café, a "closed shop" decorated with restaurant furniture. De la Vega suggested the name it received: Bárbaro (barbarous, but also in colloquial Argentine Spanish "great!" –trans.). It opened on October 5, exactly ten years after his first exhibition. A pioneering venture in the later development of calle Reconquista, this bar was the meeting place for the leading players in the culture of the '60s, '70s and '80s. Noé was linked to it for 30 years.

At the same time as the Bárbaro was inaugurated, he had an exhibition in Galería Carmen Waugh, *Saldos-Liquidación por cambio de ramo* [Liquidation Sale, for Change of Location], with paintings from the 1960-'65 period.

**1971-1973**

He published a book of phrases about Argentina, *Una sociedad colonial avanzada* [An Advanced Colonial Society], which he had begun in New York. He also opened a restaurant across from the Bárbaro, La Jamonería de Vieytes, which stayed in business for just a year. Although at the outset he was quite pleased with his period of not painting, convinced that artistic activity was dissolving into social life, by 1971 he sensed he had been mistaken. This led him to go into therapy with Dr. Gilberto Simoes. In his sessions, while he spoke, he would draw. Thus began, with drawing, his route back to painting, which he resumed four years later. At any rate, in 1971, he organized the exhibition *El placer de pintar* [The Pleasure of Painting], with the idea of emphasizing the most abiding aspects of this discipline over the centuries – not the eternity of the work and its importance, but merely the pleasure of painting. On this occasion, he wrote: "Since today the creative adventure is becoming more and more collective, the object of show is to stress the overall pleasure of painting."

This same year Jorge de la Vega died, an event which had a great impact on Noé.

At the Instituto de Arte of the Universidad de Chile, he held an exhibition of banners with phrases on them; the general title was *The Art of Latin America Is the Revolution*.

The Bárbaro had various partners, and the profits had to be shared among them. Noé decided on a new venture: to teach painting. He did so between 1971 and 1973, at the Escuela Panamericana de Arte.

In 1972, he traveled to Chile and, the following year, to Cuba, to take part in artists' congresses.

In 1973, he was designated as a comptroller in the Art History program at the Department of Philosophy and Letters, a position he held for a year.

Between 1973 and 1976, he devoted himself to his teaching activity in his new live-in studio, located at the corner of avenues Pueyrredón and Corrientes.

**1974**

Ediciones de la Flor, a publishing house in Buenos Aires, released a novel written and illustrated with drawings by Noé, with the (untranslatable) punning title *Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*.

**1975**

He went back to painting with an exhibition in Galería Carmen Waugh, where he showed two series: *La naturaleza y los mitos* [Nature and Myths] and *Conquista y violación de la naturaleza* [Conquest and Rape of Nature]. For the catalogue, he wrote a text titled *Por qué pinté lo que pinté, no pinté lo que no pinté, y pinto ahora lo que pinto* [Why I Painted What I Painted, Didn't Paint What I Didn't Paint, and Am Painting What I'm Painting].

**1976**

After Argentina's coup d'état in 1976, Noé, in late May, left for Paris. Despite this, he sent from the French capital works for a new exhibition at Galería Carmen Waugh. The core of the show consisted of three large-format paintings titled *Esto no tiene nombre* [This Has No Name] (which did not mean "untitled," but rather alluded to the situation then at home).

**1977-1979**

In January 1977, Noé was reunited with his family. He resumed teaching painting in his apartment-studio and at Peuple et Culture, an organization that trained socio-cultural workers. In this period, he had two solo exhibitions in Paris (at the gallery Maitre Albert, in 1977, and the gallery L'Oeil en Boeuf, in 1978), one in Madrid (Galería Durba, in 1978), another in New York and three in Buenos Aires (Galería Balmaceda, in 1977, and Arte Múltiple, in 1978 and 1979), the city to which he traveled once a year starting in 1978.

**1980-1985**

En route to Paris, he stopped for three weeks in the Amazon region, invited by a Brazilian friend, the poet Thiago de Melo. He began a series inspired by this landscape, which he concluded in 1985. Nevertheless, during this phase, he also composed works nostalgic for the games he played in his period of above-mentioned installations, only this time, he aimed to keep them. The most characteristic work of that moment was made in 1982, in Porter's studio in New York, when Noé had traveled to exhibit in the New York Studio School. This is *Estructura para un paisaje* [Structure for a Landscape], in which he wagers on joining together his two investigations of the moment (the installations and the rhythm of the landscape).

In this year, he had traveled to Mexico City to take part in a meeting for visual artists on identity in Latin America, organized by the Contemporary Art Forum (Foro de Arte Contemporáneo). There, he presented a long text, "The Nostalgia for History in the Process of Visual Imagination in Latin America." In 1981, his mother died, and in 1983, his father. In this year, he purchased his house in Buenos Aires on Tacuarí street, where he has lived since 1987. In this period, he showed in Paris (Espace Latino-américain, in 1981, and Gallerie Bellechase, in 1984), in Buenos Aires (at the galleries Arte Nuevo and Alberto Elía, both in 1981, Ruth Benzacar, 1985, and at the Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, in Santa Fe).

**1986**

He won the prize of the Fundación Fortabat with the work *Recuerdo del diluvio* [Memory of the Flood]. While he was in Buenos Aires, in Paris his great friend Ernesto Deira died: he had lived with him for years in that city.

**1987**

He returned for good to Buenos Aires. He organized a selection of his oeuvre at the Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori and, at the same time, at Galería Ruth Benzacar. In addition, he created a quadriptich, installed as a mural for the Museo de San Ignacio Miní in Misiones.

**1988**

The firm Alba published a book on Noé's works, written by Mercedes Casanegra. He exhibited at Gooijer Fine Art Galerie, in Amsterdam, Holland, and at Galería Arte Actual in Santiago, Chile.

**1989**

He showed his works at the Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia; at Galería Camino Brent, in Lima, Peru; in Galería Ruth Benzacar, in Buenos Aires; and at Benzacar's stand at the art fair Arco, in Madrid, Spain.

**1990**

He had four exhibitions: Galería Jaime Conci, in Córdoba, Argentina; Galería Expresiones in Guayaquil, Ecuador; at the Centro de Artes Visuales Museo de Arte Contemporáneo, in Asunción, Paraguay; and at the Casa del Ángel, in Buenos Aires.

**1991**

He exhibited his works, again, in Bogotá (Galería Diners), in Santiago, Chile (Galería Plástica Nueva) and Guayaquil, Ecuador (Galería Expresiones). In Buenos Aires, he presented *Sala de situación* [Situation Room] at the Centro Cultural Recoleta.

**1992**

With the series *Jeroglíficos de las Cavernas de Buenos Aires* [Hieroglyphs from the Caves of BA], he began a set of exhibitions with the same name. He published his written and drawn portfolio on the discovery of America, *A Oriente por Occidente* [To the East from the West] (Ediciones Dos, Bogotá, Colombia). He also showed at the Museo de Arte Moderno in Cuenca, Ecuador, and at the Centro Cultural de la Universidad Nacional de Tucumán.

**1993**

At the Centro de Arte y Comunicación (CAYC), directed by Jorge Glusberg, he had the show *Lectura conceptual de una trayectoria* [Conceptual Reading of a Career]. For this occasion, a booklet was published with that title, written jointly by Glusberg and Noé. He exhibited again at Galería Expresiones in Guayaquil.

**1994**

He presented *Instauración institucional* [Establishment of an Institution], after 28 years without making installations, in an exhibition devoted to the theme organized by the Museo Nacional de Bellas Artes, curated by Jorge Glusberg. Today, this work belongs to the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. He illustrated a book of phrases by various authors on the love relations between men and women, titled *El otro, la otra y la otredad* [Male Other, Female Other, and Otherness], published by IMPSAT as a business gift. He exhibited in the Teatro Auditorium in Mar del Plata and received the Diploma of Merit of the Fundación Konex, in the category *Ensayo de Arte Argentino* [Essay on Argentine Art].

**1995-1996**

He had two retrospectives. The first, at the Museo Nacional de Bellas Artes, was held in 1995; the second, at the Palacio Nacional de Bellas Artes in Mexico City in 1996.

He showed in 1995 at La Galería, in Guayaquil, Ecuador, and at the Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe.

**1997**

He presented simultaneously at the Centro Cultural Borges and at Galería Rubbers a series titled *Errores, omisiones y otras desprolijidades* [Errors, Omissions and Other Bits of Sloppiness]. This experiment was exhibited in Pinamar and Mar del Plata, and at the Museo Provincial Emilio A. Caraffa, in Córdoba, the following year.

In recognition of his career, he received the Grand Prize of the National Arts Fund (Fondo Nacional de las Artes).

**1998**

He was guest of honor at the Salón de Artes Visuales de Santa Fe, Argentina.

He had the exhibitions *Noé*, at the Museo de Arte Contemporáneo in Bahía Blanca, and *Pinturas* [Paintings] 1995-1998, at the Museo Municipal de Arte Moderno in Mendoza.

**1999**

At the Centro Cultural Borges, with support from the Fondo Nacional de las Artes and the Fundación Antorchas, he organized the space *Ojo al País* ["Eye on the Country," or "Watch Out for This Country"], to present artists from other provinces in Argentina. This venture continued until 2002, and comprised 30 shows. In 1999, he participated at the Centro Cultural Recoleta in the group exhibition *Identidad*, sponsored by the Asociación Abuelas de Plaza de Mayo [the Association of the Grandmothers of the Plaza de Mayo]; together with other colleagues he began to participate in the group *Artistas Plásticos Solidarios* [Visual Artists in Solidarity].

*Recuerdos del diluvio en tiempos de descuento* [Memories of the Flood in Times of Discount] was shown at Galería Rubbers in Buenos Aires. He exhibited, with Jorge Demirjian and Carlos Gorriarena, at Bryggens Museum, in Bergen, Norway.

**2000**

Starting in this year, at Galería Rubbers, he organized exhibitions with titles identifying the series: *Paisajes Humanos* [Human Landscapes] (2001), *Descalabros varios* [Various Disasters] (2002), *Crujidos* [Rustlings/

*Creakings]* (2003), *Dispersiones entrecruzadas* [Intersecting Dispersions] (2004), *Emergencias* [Emergences/Emergencies] (2005), *¿Qué? [What?]* (2006), *¿Noemas o Noesis?* [Noemas or Noeses?] (2008), *Sin embargo* [Nevertheless] (2011). The publishing house Adriana Hidalgo published *El arte en cuestión* [Art in Question], a book of conversations between the conceptual artist Horacio Zabala and Noé. At the International Art Biennial, held at the Museo Nacional de Bellas Artes, he received the prize for the Argentina section for his installation *Reflexiones con texto y fuera de contexto* [Reflections with Text and out of Context]. He took part in *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar* [Heterotopias: A Place-Less Half-Century] 1918-1968, organized at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid.

**2001**

He received the Rosario Prize 2000, from the Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

**2002**

He was awarded First Prize for Painting at the Salón Manuel Belgrano and, for his career, the Konex Prize for Brilliance in the Visual Arts. He also received the 53rd Michetti-La città e le nuvole Prize: Italy-Argentina, of the Museo Michetti, Francavilla al Mare (Italy).

**2005**

He curated the exhibition *Pintura sin pintura* [Painting without Painting] held at the Centro Cultural de España in Buenos Aires. The poetry magazine *Malvario* published the notebook *Wittgenstein: este es el caso* [W: This Is the Case] based on a speech Noé wrote in 2000.

**2006**

He was declared Distinguished Citizen by the Legislature of the City of Buenos Aires, a title he received the following year. Between 2006 and 2014, together with Eduardo Stupía, he directed a project dedicated to drawing called *La línea piensa* [The Line Thinks] at the Centro Cultural Borges, in which they held over a hundred exhibitions. He showed at the Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, in Córdoba.

**2007**

The publishing house Adriana Hidalgo brought out his book *Noescritos sobre eso que se llama arte* [Noé/Non-Writings on What Is Called Art] gathering together essays he wrote over forty years. For this book

he received the Miguel Briante Prize for Criticism from the Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte.

**2008**

The Argentine Chancellery and curator Fabián Lebenglik chose him to represent Argentina in the 53th Venice Biennale.

**2009**

He took part in the Venice Biennale representing Argentina. His works on view there – *La estática velocidad* [Static Speed] and *Nos estamos entendiendo* [We're Getting Along Together], gathered together under the name *Red* [Network] – were exhibited in this year at the Museo Nacional de Bellas Artes.

He was awarded the Premio Homenaje [Homage Prize] of Argentina's Central Bank, and the Universidad Nacional de Quilmes published the book *En el nombre de Noé* [In Name of Noé], written by Noé Jitrik and illustrated by the artist himself. He also had a panoramic survey show at Galería Rubbers in commemoration of the fifty years since his first solo exhibition. For this occasion the show was accompanied by the catalogue *50 × 50*, presenting fifty works created in the same number of years. He received the Homage Prize of Argentina's Central Bank.

**2010**

He toured Argentina with his exhibition *RED*, which was on view at the Museo Castagnino+macro, in Rosario; at the Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, in Córdoba, and at the Centro Cultural José Amadeo Conte Grand, in San Juan. The works included in this show were also exhibited on the occasion of Noé's retrospective at the Museo de Arte Moderno in Rio de Janeiro between December 2010 and February 2011. In coordination with this show, the Museo Nacional de Bellas Artes organized a show in homage to the Nueva Figuración group.

**2011**

With Stupía, Noé held an exhibition of drawings "by four hands," *Me arruinaste el dibujo* [You Wrecked My Drawing], which traveled to various provinces in Argentina. He also showed work of his, under the title *Sin embargo* [None the Less], at Galería Rubbers.

**2012**

His spouse Nora Murphy died. He had two solo exhibitions: *Noé. Visiones / re-visiones*, at the Universidad Nacional de Tres de Febrero, and *En consecuencia* at Galería Rubbers.

**2013**

He was guest of honor at the 20th International Biennial in Curitiba, Brazil. With his children Paula and Gaspar, he held the exhibition *NOE 3D*, in homage to his wife.

**2014**

He had a series of exhibitions titled *Noé Siglo XXI* [21st-Century Noé], dedicated to his works within that period. Two were held in Brazil (Museo Brasileño de Escultura, in San Pablo, and Museo Nacional de la República, in Brasilia), one in Buenos Aires (Fundación Fortabat) and one in Uruguay (Fundación Unión, in Montevideo) in 2015.

**2015**

An exhibition was held dedicated to his political works, *Olfato en tiempo y lugar* [A Nose for Time and Place], at the Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, in Buenos Aires.

He published his book *Mi viaje-Cuaderno de Bitácora* [My Journey-Logbook] with the publishing house El Ateneo; it consists of two volumes: the first, *Mi viaje*, offers a photographic survey of his works, and the second, *Cuaderno de Bitácora*, presents a chronological narrative of his artistic career and his life.

**2016**

He exhibited in Argentina (Galería Rubbers, Buenos Aires) and in Uruguay (Galería Sur, Punta del Este).

**2017**

In the space La Tribu the show *Memoria del presente* [Memory of the Present] was organized, combining works by Noé with texts by Vicente Zito Lema. *Luis Felipe Noé. Mirada prospectiva* [LFN: A Forward Gaze] is held at the Museo Nacional de Bellas Artes.

#### **Works in Museums and Institutional Collections in Argentina**

Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén; Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan; Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, General Roca, Río Negro; Museo de Arte y Memoria, Buenos Aires; Museo del Bicentenario, Buenos Aires; Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, Buenos Aires; Museo de Bellas Artes de Salta; Museo de Arte de Tigre, Buenos Aires; Museo Castagnino+macro, Rosario, Santa Fe; Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe; Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires; Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez, Córdoba; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba; Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, Córdoba; Centro de Interpretación de la Misión Jesuítica de San Ignacio Miní, Misiones; Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires; Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires; Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires; Hospital General de Niños Pedro de Elizalde, Buenos Aires; Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina, Buenos Aires; Metrovías, Buenos Aires; J. P. Morgan Chase, Buenos Aires.

#### **Works in Foreign Museums and Institutional Collections**

Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, USA; Metropolitan Museum of Art, New York, USA; Museum of Fine Arts, Houston, USA; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA; Rhode Island School of Design Museum, [Providence,] USA; Museo de Arte Contemporáneo del Diario [Contemporary Art Museum of the Newspaper] *El País*, Montevideo, Uruguay; Museo de Bellas Artes, Managua, Nicaragua; Museo de la Solidaridad Salvador Allende [Salvador Allende Solidarity Museum], Santiago, Chile; Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela; Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador; Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano [Rayo Museum of Latin American Drawing and Printmaking], Roldanillo, Colombia; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil; Parlamento de la República Oriental del Uruguay [Uruguayan Parliament], Montevideo. Banco Bozano Simonsen, Rio de Janeiro, Brazil; West Merchant Bank, London, England; West Merchant Bank, Düsseldorf, Germany.

Luis Felipe Noé frente a su obra  
*Espejo plano cóncavo*. 1967-2012  
Foto: Milena Lebenglik



**Museo Nacional de Bellas Artes**

Dirección Ejecutiva  
Andrés Duprat

Dirección Artística  
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica  
Carlos Valenzuela

Coordinación Ejecutiva  
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini  
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Asuntos Legales  
Mariano D'Andrea

Asuntos Contables  
Gustavo Gramis

Investigación  
María Florencia Galesio  
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte,  
Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani,  
Ana Giese, Verónica Tell, Eleonora  
Waldmann, Natalia Pineau, Lucía Acosta,  
Jorge Manzoni, Lucía Buchar

Gestión de Colecciones  
Mercedes de las Carreras  
Antonio Facchini, Jimena Velasco,  
Natalia Novaro, Fernando Franco,  
Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón,  
Catalina Leichner

Museografía  
Silvina Echave  
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,  
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,  
Gastón Arismendi, Fabián Belmonte,  
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,  
Pedro Osorio, Leonardo Teruggi

Documentación y Registro  
Paula Casajús  
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,  
Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara,  
Florencia Vallarino, Dora Isabel Brucas

Fotografía  
Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Publicaciones  
Alejandro de Ilzarbe, Susana Prieto,  
María Verna

Comunicación  
Natalia Bellotto  
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales  
Ana Quiroga  
Bettina Barbieri

Relaciones Institucionales  
Soledad Obeid, Ana Ruvira

Producción  
Samira Raed, Trinidad Massone  
Mariano Hernández Ballester

Educación  
Mabel Mayol  
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,  
Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela  
Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan,  
María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana  
Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra,  
Germán Warszatska, Alicia Gabrielli

Biblioteca  
Alejandra Grinberg  
Agustina Grinberg, Marcelino Medina,  
Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor  
Páez, Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio,  
Sara Espina

Sistemas  
Ernesto Sequeira  
Alejandro Buzzi, Jorge Nocera,  
Walter D. Pirola  
Asistencia de Dirección Ejecutiva  
Maru Venanzi, Eugenia Bignone,  
Mónica Gali, Augusto Macchi

Asistencia de Dirección Artística  
Alejandra Hunter

Asistencia de Delegación  
Administrativa y Jurídica  
María Biañí  
Gabriela Raña

Departamento administrativo  
y recursos humanos  
María Florencia Martínez D' Agostino  
Elena Sanchez, Mariana Folchi, David  
García, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,  
Daniel Oscario

Gestión y estudio de visitantes  
Natalia Chagra  
Lucas Reydó  
Ciclo de Cine Bellas Artes  
Leonardo D'Espósito, Carolina Selzer

Infraestructura  
Daniel Larrea  
Augusto Monroy, Matías Román  
Intendencia  
Julio Herrera  
Diego Herrera, Samuel Leiva, Daniel Galán,  
Carlos Cortez, Jonatan Imperi

Supervisión de salas  
Omar Guateck, Karina Mansilla,  
Rita Díaz

Asistentes de sala  
Mónica Cortes, Lucas Cortez,  
María Rosa Egaña Curutchet,  
Fernando Fernández, Ana María García,  
Úrsula Gómez, Julia Jancso,  
William Linares Arias, Humberto Rodríguez,  
Santa Vargas

Informes y guardarropas  
Lorena Gorosito  
Mabel Benítez, Irma Echagüe, Marina  
Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo,  
Oscar Ramírez, Martín Vergara

Protesorera  
Sofía Weil de Speroni

Secretaria  
María Irene Herrero  
Secretaria de relaciones  
institucionales e internacionales  
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria  
Ximena de Elizalde de Lechère  
Vocales  
Susana María T. de Bary Pereda  
Inés Barón Supervielle de Stegmann

Claudia Caraballo de Quentín  
Eduardo José Escasany  
Magdalena Grüneisen  
María Inés Justo  
Nuria Kehayoglu  
Daniel Larrea  
Carlos José Miguens  
Santiago María Juan Antonio Nicholson  
Alfredo Pablo Roemmers  
Verónica Zoani de Nutting

Recepción e Informes  
Lucrecia Díaz  
Laura Mastromarino  
Marina Moreso Cascales  
Noelia Rondina

Revisores de cuentas  
Valeria Bueno  
Fabián Pablo Graña  
Jorge Daniel Ortiz

Audiitorio  
Daniel Caccia y Daniela Medina  
Boletería Cine  
Juan Marcelo Arzamendia

**Amigos del Bellas Artes**

Presidente honorario  
Nelly Arrieta de Blaquier  
Educación  
Presidente  
Julio César Crivelli  
Vicepresidente 1ro.  
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2do.  
Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero  
Ángel Schindel  
Protesorera  
Sofía Weil de Speroni

Secretaria  
María Irene Herrero  
Secretaria de relaciones  
institucionales e internacionales  
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria  
Ximena de Elizalde de Lechère  
Vocales  
Susana María T. de Bary Pereda  
Inés Barón Supervielle de Stegmann

Claudia Caraballo de Quentín  
Eduardo José Escasany  
Magdalena Grüneisen  
María Inés Justo  
Nuria Kehayoglu  
Daniel Larrea  
Carlos José Miguens  
Santiago María Juan Antonio Nicholson  
Alfredo Pablo Roemmers  
Verónica Zoani de Nutting

Recepción e Informes  
Lucrecia Díaz  
Laura Mastromarino  
Marina Moreso Cascales  
Noelia Rondina

Audiitorio  
Daniel Caccia y Daniela Medina  
Boletería Cine  
Juan Marcelo Arzamendia

**Dirección**

Directora Ejecutiva  
Fiona White  
Educación  
Coordinadora de Educación  
Susana Smulevici  
Coordinadora de Talleres y Cursos  
Sol Abango  
Coordinadora de Literatura  
Mariana Sandez

Comunicación  
Coordinación de Comunicación  
Fantasy Comunicación  
Prensa  
Carmen María Ramos  
Diseño Gráfico y Digital  
Andrés Carrasco y Pablo Barbieri

Relaciones Institucionales  
Socios  
Elena Bruchez  
Socios y RR. PP  
Lucía Cabrera

Administración  
Coordinadora de  
Administración / RR. HH.  
Nadia Kettmayer  
Tesorero

Jorge Mastromarino  
Pago a proveedores  
Carolina Mastromarino

Librería  
Coordinación y atención al público  
Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Recepción e Informes  
Lucrecia Díaz  
Laura Mastromarino  
Marina Moreso Cascales  
Noelia Rondina

Audiitorio  
Daniel Caccia y Daniela Medina  
Boletería Cine  
Juan Marcelo Arzamendia

Noé, Luis Felipe

Luis Felipe Noé : mirada prospectiva / Luis Felipe Noé ; Andrés Duprat ; Cecilia Ivanchevich. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación. Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.

200 p. ; 21 × 28 cm.

ISBN 978-987-4012-34-0

1. Arte Contemporáneo Argentino. 2. Catálogo de Arte Argentino. I. Duprat, Andrés  
II. Ivanchevich, Cecilia III. Título

CDD 709.82