

Luis Felipe Noé en la década de 1980:

textos y pinturas sobre el fin de la historia del arte
en una América Latina sin historia*

*LUIS FELIPE NOÉ IN THE 80'S: TEXTS AND PAINTINGS ABOUT THE END OF THE
ART HISTORY IN A LATIN AMERICA WITHOUT HISTORY*

*LUIS FELIPE NOÉ NA DÉCADA DE 80: TEXTOS E PINTURAS SOBRE A HISTÓRIA
DA ARTE NA AMÉRICA LATINA SEM HISTÓRIA*

Juan Camilo Lee Penagos**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 275–297

Fecha de recepción: 5 de agosto de 2015
Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2016
Disponible en línea: 22 de junio de 2017
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.lfnd

* Artículo de investigación. Este artículo hace parte de la investigación de la tesis de Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional de General San Martín (Argentina).

** Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia, magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) y doctorando en Ciencias Humanas y Sociales en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.



Resumen

En este artículo, se pretende encontrar las relaciones entre los textos que Noé escribió entre 1975 y finales de la década de 1980 y la obra pictórica producida durante esos mismos años. Con una contextualización de tales textos y de las obras en el campo artístico argentino del momento, y con comparaciones con propuestas teóricas de otros autores contemporáneos como Arthur Danto o Francois Lyotard, podremos ubicar la particularidad de las propuestas de Noé y la manera en que funcionaban como reinterpretaciones de sus propias obras. Cuestiones como la relación entre la historia política y la historia del arte latinoamericanas, la cuestión del fin de una narrativa que englobara las búsquedas de los artistas desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX, entre otros puntos, serán los temas privilegiados. Noé, en sus textos, termina por insertar en las polémicas contemporáneas algunas de sus propuestas plásticas que habían surgido en contextos diferentes, reinterpretando ciertas búsquedas de estilo y temáticas, como la forma de representar el paisaje y la significación del "caos". Así, el artículo se constituirá como un aporte a la investigación no solo de la trayectoria de Noé —cuyos textos han sido muy poco estudiados— como de las relaciones entre texto e imagen en el arte contemporáneo latinoamericano.

Palabras claves: arte latinoamericano; pintura; teoría del arte

Abstract

This article studies the texts written by Luis Felipe Noé since he paints again in 1975, until late 80's, and its relations with his works of this period. In the texts, Noé proposes certain ways of assuming the relationship between the art of painting in the 80's and the compromise of searching an authentic image of the Latin American culture. Finally we

found the specific ideas of Noé, through the contrast with authors like Arthur Danto and Jean Francois Lyotard, and contextualizing the works in the Argentinian artistic field of the moment.

Keywords: latin american art; painting; art theory

Resumo

Neste artigo irá trabalhar os textos escritos por Luis Felipe Noé desde o seu retorno à pintura em 1975 até o final dos anos 80, e sua relação com as obras desse período. Nestes textos, Noah sugere algumas maneiras de levar a relação entre a arte da pintura de 80 anos e compromisso com a busca de uma imagem para a cultura latino-americana. Finalmente encontrei as propostas específicas de Noé, através de contrastes, com autores como Arthur Danto e Lyotard, contextualizar e obras artísticas no domínio tempo argentina.

Palavras chave: arte latino-americana; pintura; teoria da arte

PRESENTACIÓN DEL ARTISTA

Luis Felipe Noé, nacido en 1933, es uno de los artistas plásticos argentinos más representativos del país. Su trayectoria incluye una temprana exposición con el grupo de la Otra Figuración en el Museo Nacional de Bellas Artes (1963) cuando contaba con 30 años, un premio del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella (1963), la Beca Guggenheim (1965-1966), un premio Konex (2002), entre otros. El grupo de la Otra Figuración —integrado por Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira— tuvo una decisiva repercusión en el circuito artístico de Buenos Aires en la primera mitad de la década de 1960. Esta es la etapa más conocida de su obra y fue la plataforma sobre la que su consagración como pintor se consolidó. En 1966, Noé deja de pintar durante nueve años. En este artículo, se estudian los textos y obras de los años siguientes a su vuelta a la pintura en 1975.

INTRODUCCIÓN

En 1975, Noé vuelve a exponer su trabajo como pintor después de nueve años de abandonar los pinceles. Muestra las series *La naturaleza y los mitos* y *Conquista y violación de la naturaleza* (1975) en la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires. Comienza así una nueva etapa de la labor artística del pintor. La hipótesis que se propone en el presente texto es que estas obras sirven como sustento plástico, y son resignificadas con los planteamientos que Noé expondrá en varios de sus escritos en la primera mitad de la década de 1980. Es decir, si bien las obras son creadas y expuestas cuando la discusión sobre el fin de la historia del arte aún no tenía lugar, con sus textos, y de manera implícita, Noé es capaz de insertarlas y resignificarlas para que sean pertinentes en el ámbito artístico de la década de 1980. En los textos del artista, como se verá en páginas siguientes, se encuentran reflexiones sobre la historia del arte moderno, el arte latinoamericano y la situación de la pintura al comenzar la década de 1980. Las obras que expone entre 1975 y 1985 (y algunas pocas posteriores, que datan de 1986 y 1988) se pueden entender a la luz de las argumentaciones sobre los dilemas que se plantean en los escritos que datan de 1980 y 1985. Nuestra hipótesis en este punto es que los elementos que aparecen en las reflexiones escritas de la primera mitad de la década de 1980 se pueden rastrear en las obras que se expusieron en 1975, destacando ciertas características de las obras que facilitan su inserción en las discusiones del ámbito local e internacional de 1980. Además, las propuestas plásticas que se encuentran en tales obras seguirán desarrollándose durante un decenio, desde 1975 hasta 1985. Es decir, al mismo tiempo que las obras plantean ciertas búsquedas estéticas enunciadas posteriormente en los textos, estos últimos resignifican las pinturas y las hacen pertinentes en las discusiones contemporáneas a ellos.

A diferencia de la pintura que Noé realiza en la primera mitad de la década de 1960, las obras de este nuevo periodo creativo asumen la cuestión política de manera menos radical. Si en aquellas pinturas y “desmadres” se representaban masas y se aludía a manifestaciones peronistas, poniendo en imagen a las mayorías carenciadas y dando una mirada a los acontecimientos casi contemporáneos a la creación de las obras, en las series que presenta desde 1976 el interés político cobra un matiz menos intenso y la actualidad política no aparece en esas telas. La *Serie federal* (1961) reflexionaba sobre una historia de la nación argentina anclada en hechos concretos. En cambio, las reflexiones sobre la historia de América Latina de las nuevas obras son mucho menos concretas en cuanto a la referencia a hechos. Además, aparecen dos elementos nuevos

en las obras de 1976: el paisaje y un tratamiento del color inédito. Es cierto que en las nuevas obras se puede percibir una continuación de las búsquedas neofigurativas, pero la aparición de estos dos elementos marca una diferencia importante. Esto en cuanto a la pintura anterior a *Antiéstética*. La diferencia frente a los “desmadres” de 1966 es evidente, en forma e intención: si en aquellas instalaciones se buscaba poner en jaque la definición misma de pintura, e invadir el espacio desde elementos que tradicionalmente trabajaban en el plano, en las pinturas de 1976 existe un regreso a las convencionalidades del arte de la pintura, tales como mantener la imagen en el plano o no desarmar los bastidores. En este artículo, se opta por considerar las pinturas fechadas desde 1976 hasta 1987 como parte del mismo periodo creativo, y relacionadas con el ambiente artístico porteño debido, principalmente, a que el interés y el tratamiento del paisaje americano se conserva durante todos estos años. Además, las reflexiones de los textos de la mitad de la década de 1980 pueden explicarse mejor si se tienen como referencia no solo las obras contemporáneas de su escritura, sino también las telas de finales de la década de 1970, y si se insertan en las discusiones del mundo artístico argentino.

LA OBRA PICTÓRICA

En la serie *La naturaleza y los mitos* (1975), se pueden encontrar obras llenas de color, desorden y movimiento. El espacio en estas obras está colmado: es un mundo abarrotado de presencias, actos, nacimientos y decesos, muertes y transformaciones (figura 1). Cada figura está a punto de transfigurarse en otra, los seres que habitan la pintura son efímeros e inagotables. Todo este ambiente es logrado, por un lado, a través de los contrastes que genera con colores fluorescentes. También por la manera en que los trazos no solo definen las figuras, sino que también hacen parte de la atmósfera y se disuelven en ella. Es, en definitiva, un ambiente donde vibra una espontaneidad creadora, una especie de improvisación de colores y formas —que vincula la obra con el neoexpresionismo— y que intenta representar esa misma vitalidad creadora en su aspecto colectivo o, incluso, cósmico. Es decir, lo que se encuentra en las obras no es solo la fuerza creadora del artista, sino que en ellas, y con su propia espontaneidad, Noé intenta representar la fuerza creadora del cosmos, de los inicios. Es un lugar donde fuerzas primigenias de la existencia parecen en formación, donde están “tomando forma”, están alzándose del caos y buscando una imagen para presentarse al mundo. Estas obras tienen una especie de expresionismo que se desliga de la individualidad del artista, un expresionismo que no tiene intención de expresar las particularidades de las emociones personales, la subjetividad, sino que apunta a ser medio de representación de aspectos mucho más generales. Así lo vio Martin Crossa, al referirse a la obra del pintor en una publicación con motivo de la exposición realizada en Madrid en 1978 en la Galería Durban:

Este de Luis Felipe Noé —recuperado para la pintura— es un discurso épico que descubre para América una emoción anterior a las cosmogonías [...] Hablo de épica refiriéndome a la tensión espiritual que se produce cuando los sucesos afectan comunitariamente a los hombres, exaltándolos como coautores de un mismo destino y me pregunto qué acontecer concreto es el que aquí se revela, qué esfuerzos se ponen en marcha, qué elementos convoca en su desenvolverse apasionado. (Casanegra 1988, 102)



Figura 1. Luis Felipe Noé: *La naturaleza y los mitos n.º IV*, 1975. Técnica mixta sobre papel y cartón, 67,5 x 97,5 cm.
Fuente: Luis Felipe Noé (2014).

Tal vez ese acontecer concreto y comunitario que Crossa nombra tiene que ver con que esta naturaleza primigenia, ignota, intocada por la razón, esta fuerza arrasadora, devoradora, fecunda y floreciente, también representa el territorio americano y sus habitantes. Y esto no se da simplemente por la asociación de ideas que aún pervive en la mente del occidental, que aún capta —como lo hacía Colón en su diario— la naturaleza americana como si fuera el paraíso terrenal, sino por alusiones directas a la conquista de las Indias. Aparecen en varias de las obras del artista, pertenecientes a la serie *Violación y conquista de la naturaleza* (1975), diminutos conquistadores casi agazapados, disminuidos ante la victoriosa natura que los rodea y anuncia devorarlos. Son seres que inspiran lástima, cuya pretensión de dominio sobre las fuerzas primigenias queda ridiculizada: ellos mismos se convierten en parte de lo que anhelan conquistar. Como también lo hace ver Crossa, estos conquistadores no son seres históricos, pues América, en realidad, se convirtió en colonia, fue sometida por aquellos personajes de armadura y caballo. Sin embargo, su representación en estas obras va más allá de un imaginario desquite, más allá de una fantasiosa victoria de la naturaleza americana sobre las intenciones de dominación de los enviados del Reino español. Si interpretamos las pinturas desde sus textos de la década de 1980, lo que estaría en juego acá es la posibilidad simbólica de que América tenga su propia historia, en un momento donde se habla del final de la historia del arte de Occidente (figura 2).



Figura 2. Luis Felipe Noé: *El descubrimiento de América*, 1975. Técnica mixta sobre tela, 95 x 195 cm.
Fuente: Luis Felipe Noé (2014).

FIN DE LA HISTORIA DEL ARTE, MERCADO E IDENTIDAD

La vuelta a la pintura de Noé en 1975 coincide temporalmente con el regreso de otros pintores a esta misma actividad. Si bien Noé parte al año siguiente hacia París y se queda allí durante once años, esta vuelta a la pintura se puede relacionar, con ciertos matices, con las tendencias que algunos artistas argentinos adoptaron en la primera mitad de la década de 1970. En esos años, y al contrario de lo que se podía esperar de los artistas después de los álgidos procesos de desmaterialización y politización de las obras a finales de la década de 1960, varios retoman una pintura figurativa y de muy cuidadosa pincelada:

Desde comienzos de la década del 70 se recorta con claridad una generación de artistas que optan por una imagen figurativa, pictórica, de una ejecución cuidada y, en algunos casos, obsesiva. Este hecho adquiere un carácter casi inesperado al confrontarlo con lo que había constituido el panorama dominante —respecto del cual parecía no haber retorno— en la década anterior y hasta comienzos de la que nos ocupa. (Giunta 1993, 217)

En las obras de esos años, de artistas tales como Juan Pablo Renzi o Diana Dowek, se pueden leer, según Giunta, ciertas características que las vinculan con la situación política de ese momento en la Argentina: la dictadura más violenta de su historia. Si bien la pintura a la que regresa Noé no es figurativa, ni tiene las características que Giunta menciona, y por esto escaparía a la relación que encuentra la investigadora entre esa pintura y la difícil situación política del país, sería equivocado decir que en la obra de Noé no se puede encontrar una intención política profunda, aunque no esté directamente relacionada con la dictadura. El tratamiento del paisaje (que podría ser interpretado como neoexpresionista), las búsquedas neofigurativas que aún se encuentran en las pinturas de Noé y el desinterés en la limpieza de las pinceladas y su ejecución expresiva diferencian la propuesta del pintor de los artistas mencionados por Giunta, sin que esto signifique que no haya un interés político en las telas del pintor.

Los textos que Noé escribe en esta época —principios de la década de 1980— no solo tratan de explicar lo sucedido en esos difíciles años de la década de 1960, sino que, a partir de las conclusiones a las que llegan sobre ese pasado, también plantean diferentes ideas sobre lo que era, en ese momento, el presente de la pintura. Estos textos son los siguientes: “La crisis de la pintura al fin de la década del sesenta” (1980), inédito hasta 2006; “La nostalgia de historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina” (1981), presentado en el Foro de Arte Latinoamericano en México; “La pintura como lenguaje” (1984), texto de presentación de la exposición *La peinture nue*, en la Galería Bellechasse de París; “El acto de pintar” (1984), texto del catálogo de la exposición *Noé* de la Galería Vermmer, en Buenos Aires; “El *striptease* de la pintura y el neoexpresionismo” (1984), texto presentado en el Seminario “The New Expressionism” en la Universidad de Nueva York; y “Arte, autoritarismo y poder” (1985), artículo publicado en la revista *Plural*, en septiembre de 1985. En estos textos, la reflexión sobre la pintura y su historia, referidas a la década de 1960, tienen una carga política que, si bien no es del todo explícita, existe y es necesario desentrañar a través de la ubicación de las ideas de Noé en un contexto más amplio que el nacional.

En la primera mitad de la década de 1980, varios autores en el mundo incluyen como tema de sus reflexiones la crisis del mundo del arte de la década de 1960. La idea de la “muerte del arte” se convierte en un tema recurrente para los estetas, los críticos y los mismos artistas. Autores de diferentes nacionalidades y perspectivas abordan este tema. Hans Belting publica por primera vez en 1983 un artículo llamado “La muerte de la historia del arte?”; Arthur Danto publica en 1984 un ensayo llamado “El fin del arte”; Vattimo escribe, en 1985, un capítulo llamado “¿Muerte o crepúsculo del arte?” en su libro *El fin de la modernidad*; Lyotard escribe, en 1987, su libro *Lo inhumano*, donde dedica un capítulo a abordar el tema de la transvanguardia de 1980 como finalización del proceso moderno de las artes. Si bien estos autores plantean el tema desde diferentes perspectivas, es claro que comparten la idea de la finalización, no solo de un periodo en la historia del arte, sino de algo más profundo. Noé, en sus escritos de esta época, también trata la crisis de la década de 1960 y ubica este periodo como culminación de una narración histórica, que es metafórica por el artista como el fin de un *striptease* que hace la diosa pintura.

Las ideas de Noé hacen parte de un ambiente de época que trascendía fronteras, pero también es importante recalcar que no abandonó en estos años su reflexión sobre lo latinoamericano. Sus textos están siempre preguntándose por la relación entre la cuestión temporal y la cuestión espacial del mundo del arte, esto es, el dónde y el cuándo de la producción artística. En estos años, se manifiestan estas inquietudes a través de sus indagaciones sobre el *striptease* de la diosa pintura, el neoexpresionismo, y el papel del arte en la construcción de la identidad latinoamericana. La particularidad de sus posturas se encontrará precisamente en la manera en que se cruzan el interés por los procesos globales del mundo del arte y los procesos latinoamericanos. Para resaltar estas particularidades, la comparación con otros autores será muy útil, sobre todo con aquellos cuyas conclusiones difieren de las del artista porteño. Las ideas de Danto sobre las consecuencias políticas del fin del arte, y las de Lyotard sobre la transvanguardia y su relación con el mercado, serán las que más ayuden a encontrar, por contraste, las particularidades de las propuestas de Noé. Lyotard hace una crítica a la transvanguardia promovida por el crítico italiano Achille Bonito Oliva, que tanta influencia tuvo en la Argentina, mientras Danto deduce ciertas posibilidades políticas que brindaría el fin de la historia del arte. Ninguna de estas posturas es compartida a cabalidad por Noé; por el contrario, es precisamente en la manera en que se diferencia de estos autores como se pueden captar mejor las particularidades de su pensamiento.

Las reflexiones de Noé se pueden enmarcar, entonces, en las discusiones del mundo artístico argentino de la época. Como bien lo muestra Viviana Usubiaga en su libro *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (2012), la insistencia de ciertos actores del mundo artístico argentino en interpretar el desarrollo de la pintura del país de los tempranos años de la década de 1980 como parte del movimiento internacional que Bonito Oliva llamaba transvanguardia, influyó de manera negativa en la comprensión de los artistas y las obras. Al rotularlos acriticamente como un grupo de artistas que hacía parte de la tendencia supuestamente mundial de la transvanguardia, con intenciones de insertar el arte argentino en un mundo artístico internacional (y su mercado), se terminaron dejando de lado las particularidades que vinculaban estas imágenes con su contexto histórico nacional. Por otro lado, esta aparente escisión entre los mandatos artísticos del campo internacional y la posibilidad de reflexión de la imagen sobre el contexto histórico argentino fueron también uno de los ejes alrededor del cual giraron las discusiones de la época: la relación entre pintura, identidad latinoamericana e internacionalización del arte. Dice Usubiaga:

A grandes rasgos se podría considerar que si en los sesenta se desarrolló un mentado proyecto internacionalista y en los setenta se produce un repliegue hacia la "utopía de autonomía del arte latinoamericano", a lo largo de los años ochenta se verifican, entonces, las oscilaciones y tensiones entre ambos modelos. (Usubiaga 2012, 281)

Si bien Noé no residió en Argentina entre 1976 y 1987, sí expuso constantemente en Buenos Aires durante estos años. Por otro lado, también como lo hace notar Usubiaga en su libro, la obra de Noé del periodo de la Otra Figuración es considerada, por algunos críticos, como un referente en las narrativas que enmarcan el arte argentino de la década de 1980 con la transvanguardia italiana. Noé, en la entrevista realizada para este trabajo, expresa de manera categórica su postura frente a la influencia de Bonito Oliva en el ámbito artístico argentino de la década de 1980: "¡Me importa tres carajos!" (entrevista a Luis Felipe Noé, 15 de noviembre de 2012). Para este artista, la transvanguardia es un movimiento que se apropia de los descubrimientos que, veinte años antes, el grupo de la Otra Figuración argentina presenta como logros en su búsqueda por formar una vanguardia propia para el país. Estos logros, según el indignado testimonio de Noé, no fueron tenidos en cuenta en el ámbito mundial por el hecho de que sus ejecutores —Deira, Macció, De la Vega y Noé— eran artistas latinoamericanos. En cambio, al ser proclamados veinte años después por un italiano ("Lindo Aceituna", como se refiere a Bonito Oliva), estos descubrimientos tienen un gran impacto y una gran difusión en el mundo. Más allá de la validez de estas interpretaciones, es significativo que emparente de manera tan directa su propia obra, la transvanguardia y la condición latinoamericana. De hecho, en el envío argentino a la Bienal de São Paulo de 1985, el movimiento de la Otra Figuración participó en el sector histórico, avalado por Jorge Glusberg y la curadora de la Bienal, Sheila Lerner, portavoces indudables de la transvanguardia en América Latina.

Usubiaga señala cómo las propuestas de Bonito Oliva, si bien tenían una intención explícita de independizar las obras de arte de los requerimientos del mercado que el crítico italiano asimilaba a las vanguardias y su búsqueda incansable de lo nuevo, terminaron por ser la manera en que la pintura italiana del momento se hizo de un lugar importante en el mercado artístico norteamericano. Por supuesto, estos planteamientos tuvieron repercusión

en el campo artístico argentino de la década de 1980: fueron acogidos por Jorge Glusberg como referentes para agrupar y definir la producción de los jóvenes artistas emergentes. Las críticas que Glusberg recibió durante esos años en la Argentina se referían principalmente a la manera en que esos mandatos extranjeros que pretendían pasar por universales terminaban opacando las particularidades de la producción nacional, intentando satisfacer las exigencias del mercado más allá de las fronteras.

Liotard, en su libro *Lo inhumano* (1998), hace también una fuerte crítica a la transvanguardia propuesta por Bonito Oliva, emparentándolo con una intención mercantil que anula las características modernistas de las vanguardias. Este autor también trabaja la cuestión del fin del arte y lo matiza como el fin del proyecto moderno. Al igual que Danto, encuentra en el arte de la transvanguardia de 1980, no solo una consecuencia de la finalización de una narrativa sobre el transcurso del arte en la historia, sino también una fuerte relación con el capitalismo. Sin embargo, tanto Danto como Lyotard, y el mismo Noé, aunque compartan ciertos puntos, tienen perspectivas diferentes frente al estado de la pintura en la década de 1980, y sobre cómo la historia del arte llega a ese punto. Es en este recorrido histórico donde se pueden encontrar mejor los matices que diferencian los pensamientos de uno y de otro, y donde los planteamientos de Noé, a través de la comparación, podrán mostrar de mejor manera su trasfondo político.

LOS RELATOS Y EL FIN DE LOS RELATOS

Arthur Danto escribe en 1995 un libro llamado *Después del fin del arte*, que él mismo define como el “esfuerzo por poner al día la idea vagamente formulada del fin del arte” (10), idea que vio la luz en un artículo publicado diez años antes, en 1985. Durante estos diez años escribe algunos otros textos sobre el mismo tema, profundizando y aclarando sus planteamientos. Señala Danto, en *Después del fin del arte*, que la idea de la muerte del arte estaba en el ambiente de esa época, con lo cual quería decir que muchos autores abordaron el tema desde diferentes perspectivas en esos tempranos años de la década de 1980. Noé, como decía, es uno de esos autores. Al leer los textos del artista porteño, resulta difícil no recordar varios de los planteamientos de Danto. Lo que resulta particular, tanto en las ideas del filósofo norteamericano como en las del artista argentino, es la manera en que cada uno expone la llegada de la pintura a la crisis de la década de 1960 y a sus consecuencias políticas, y la solución de continuidad que ambos dan. Como se verá, las conclusiones a las que llega Noé sobre las posibilidades políticas que se abren después de la crisis de la pintura terminarán siendo divergentes a lo que se expresa en los textos de Danto.

Noé estructura su propio relato para explicar el desarrollo del arte de la pintura, desde el Renacimiento hasta los primeros años de la década de 1980. Si bien no es un planteamiento riguroso en términos históricos (como el relato de Danto, ni está escrito en clave filosófica como el de Lyotard), la explicación tiene una coherencia interna y logra poner de relieve los aspectos más importantes de la historia de la pintura, sobre todo la del siglo XX. Son textos de artista que no tienen la intención de inscribirse en la discusión teórica del momento, sino que, con la apropiación de ciertas nociones en boga, tienden a enmarcar su obra plástica dentro de cierto conjunto de interpretaciones. Noé se ayuda de una metáfora bastante particular para describir la forma en que la pintura se fue modificando desde el Romanticismo hasta finales

de la década de 1960: la figura de una mujer realizando un *striptease*. En realidad, para Noé no se trata de una mujer, se trata de una diosa —la diosa pintura— arrojando sus vestiduras. Argumenta que en el *striptease* quien se está desnudando llama la atención de forma insistente sobre la prenda que momentos después arrojará al suelo o al rostro ansioso de sus espectadores. De la misma manera, continúa Noé, la diosa pintura llama la atención sobre alguna característica del procedimiento artístico para luego dejarlo de lado. Así explica, por ejemplo, el paso del *action painting* al *happening*, y de ahí al *minimal art*: si en el primero se ponía la atención en la acción de pintar, en el segundo ya solo nos queda la acción en el mundo de los objetos, cosa que luego nos lleva luego al énfasis del *minimal* en el objeto.

El *striptease* de la pintura resulta en su desnudez, que para Noé equivale a su crisis a finales de la década de 1960. Este *striptease*, y su consecuente desnudez, es el “segundo ciclo” del proceso completo al que hace referencia Noé. El primer ciclo de este relato consiste en el vestirse de la diosa pintura, esto es, el periodo desde el Renacimiento al Neoclasicismo. Durante este periodo Noé afirma que la pintura se fue poniendo encima sus “ropajes académicos”. Cito extensamente al artista:

Este ciclo que termina ahora (que habitualmente se estima se inició con el romanticismo) ha sido la exacta inversión del anterior, que comenzó con el renacimiento y terminó con el neoclasicismo, durante el cual la pintura se fue vistiendo de una experiencia cultural hasta el punto límite de creerse una ciencia. Cuando se anuncia el neoclasicismo no hay para éste “exceso de objeto”. La pintura no tiene secretos. Ingres lo explicita: “el arte (está pensando en la pintura cuando accede a lo supremo) ante todo consiste en tomar la naturaleza como modelo, copiarla escrupulosamente, eligiendo sus aspectos más elevados. La fealdad es un accidente y no una de las características de la naturaleza”. Justamente este ciclo termina cuando partiendo del supuesto de que las realidades externas estén dominadas por la técnica del dibujo y de la pintura, a éstas les corresponde exaltar el ideal de la realidad. La identificación lograda entre pintura y realidad se convierte con el neoclasicismo en una identificación entre pintura e ideal. (Noé 2006, 92)

Así, el proceso del *striptease* tiene que ver con el alejamiento de la pintura de su impulso mimético y de su intento por copiar la realidad a través de destrezas técnicas. Este desprendimiento de lo que fue durante siglos la meta primordial del arte de la pintura fue, según Noé, uno de los puntos clave en el desarrollo posterior de este arte.

Danto, por su lado, se inscribe también en un relato específico del desarrollo de la pintura. A diferencia del de Noé, el suyo se encuentra bastante enmarcado cronológicamente, con precisiones de fechas, autores y críticos, y demarca las diferentes etapas que lo componen. Ambos autores encuentran que la década de 1960 fue un momento cuando la práctica artística parece tomar conciencia de sí misma; para Noé, revelando su desnudez, y, para Danto, planteando de manera filosóficamente correcta la cuestión de la esencia del arte. Al relacionar el *striptease* con el despojarse de mandatos académicos, el progreso histórico que Noé plantea tiene un matiz estilístico (en el sentido amplio de la palabra), mientras que el de Danto se inclina a la interpretación filosófica de ese devenir. Es decir, para Noé, las consecuencias del fin del *striptease* se hacen evidentes en la libertad de opciones a la hora de enfrentarse con el lienzo en blanco, mientras para Danto lo primordial es la posibilidad de preguntarse correcta-

mente por la esencia filosófica del arte. Lyotard, diferenciándose de estos dos autores, ubica el fin del desarrollo histórico de las vanguardias en la década de 1980, con el movimiento de la transvanguardia (que también identifica con el neoexpresionismo y la llamada pintura salvaje alemana). Este fin de las vanguardias no tiene para el francés ese aspecto positivo, revelador, que tiene para Danto y Noé. Lyotard solo encuentra en estas propuestas una intrusión de las dinámicas mercantiles dentro del mundo artístico:

Mezclar en una misma superficie los motivos hiperrealistas o neorrealistas y los motivos abstractos, líricos o conceptuales, es señalar que todo da igual porque todo es apto para el consumo. Es tratar de establecer y ratificar un nuevo gusto. Gusto que no es un gusto. Lo que solicita el eclecticismo son las costumbres del lector de revistas, las necesidades del consumidor de imágenes industriales estándar, el espíritu del cliente de los supermercados. (Lyotard 1998, 30)

Lyotard ve de manera profundamente negativa la posibilidad de reunir los descubrimientos técnicos de las vanguardias en una obra, característica de la pintura de la década de 1980 que, como se verá, Noé celebra.

Para el artista, las vanguardias son propuestas que manejan ciertas particularidades del lenguaje de la pintura como si tales particularidades pudieran llegar a constituir la totalidad de sus formas expresivas. Señala el artista:

La nueva sensibilidad en la pintura nos manifiesta esta voluntad de sobrepasar las vanguardias que elevan particularidades del lenguaje plástico a la categoría de absolutos (como si un idioma se compusiese nada más que de verbos y otro solamente de adjetivos) para llegar a jugar con todo el lenguaje posible de la pintura. Y en esta necesidad siempre he creído. La pintura de los generalistas se rebela contra la de los especialistas. (Vesprini 1992, 245)

Líneas después del párrafo citado, complementa: "Entender la pintura como lenguaje es consecuencia del proceso histórico de estos dos últimos siglos." Esta comprensión de la pintura como lenguaje propone que, a pesar de no tener un código fijo compartido por el emisor y el receptor, la pintura se constituye un lenguaje donde ese código se crea en el momento mismo de la comunicación, esto es, en el momento de la contemplación de la obra. Sin embargo, cuando el arte se convierte en repetición de fórmulas preestablecidas, como en la academia o los movimientos de vanguardia, esta facultad creadora de códigos se pierde, la pintura cierra sus posibilidades como lenguaje, y es "como si un idioma se compusiese nada más que de verbos." Al llegar al fin del proceso de *striptease*, y por tanto desprenderse de los prejuicios de las vanguardias y de su necesidad de establecerse como absolutos, el arte toma conciencia de sus posibilidades como idioma completo y gana para sí todas las posibilidades expresivas que las vanguardias encontraron con sus experimentos.

Para Danto, las vanguardias se preguntaban la diferencia entre el verdadero arte y el arte sin importancia histórica, pero desde el *pop art* la pregunta se traslada hacia la diferencia entre el objeto artístico y el objeto cotidiano. Para Danto, esta es la pregunta correcta: "Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte" (1995, 36). De esta manera, todo

tipo de arte es válido, puesto que ya no hay un relato que exija algo en particular a los artistas. Danto y Noé coinciden en que las vanguardias se cerraban en sí mismas y se autoafirmaban como verdaderas. Pero mientras Danto señala que se planteaban como manifestaciones de la verdadera esencia del arte, Noé las ve como intentos de vestir de nuevo a la diosa pintura, sin tener la conciencia de que ella se estaba desnudando lentamente.

Para Lyotard, en cambio, las vanguardias son la continuación de la búsqueda romántica de lo “sublime”. Esta búsqueda se relaciona con la incapacidad del lenguaje de expresar “absolutos”, siendo las vanguardias maneras de asumir esa incapacidad, cuestionando los lenguajes pictóricos: mostrando que existen los absolutos, pero sin representarlos. Esta es la misión principal del arte, y es dejada de lado por el eclecticismo de la transvanguardia:

Las vanguardias pictóricas cumplen el romanticismo, es decir la modernidad, que es, en sentido fuerte y recurrente (el que ya se presiente en Petronio y San Agustín), el debilitamiento del ajuste estable entre lo sensible y lo inteligible. Pero al mismo tiempo son una salida a la nostalgia romántica, porque no buscan lo impresentable en lo más lejano, como un origen o un fin perdidos, a representar en el tema del cuadro, sino en lo más cercano, la materia misma del trabajo artístico. [...] Ahora bien, ésta es, en mi opinión, la única cuestión digna de los desafíos de la vida y del pensamiento en el próximo siglo. Hacerla olvidar es una amenaza. (Lyotard 1998, 131)

Los relatos tanto de Danto como de Noé concluyen que, a partir de la década de 1960, lo descubierto por las vanguardias —y por todo movimiento artístico anterior a ellas— pasa a estar disponible para los artistas, sin que ello signifique que deban adherirse a programas plásticos específicos o que deban utilizar solo una de las propuestas. Ya no es válido creer en un solo movimiento artístico como única forma de arte verdadero. Y esta sería la única exigencia histórica para los artistas después de la década de 1960: no asumirse como portavoz del arte que exige la historia, pues ya la historia no exige ninguno.

A su vez, ambos autores encuentran, en esta apertura de posibilidades diferentes, ciertas consecuencias de talante político. El posicionamiento de Noé como artista latinoamericano y su búsqueda alrededor de la función del arte en la sociedad particular a la que él pertenece hacen que sus planteamientos acerca del fin del arte tengan un tinte diferente al del filósofo norteamericano. Asimismo, las opiniones de Lyotard sobre la transvanguardia no solo muestran una postura diferente de las de Noé y Danto respecto de las consecuencias del fin del desarrollo histórico de la pintura, sino que también ayudarán a relacionar estas reflexiones con el contexto argentino de 1980, cuando la influencia de la propuesta de Oliva fue innegable.

OBRA PICTÓRICA 2

Como se ha visto, en la década de 1980, Noé se interesa bastante en sus escritos en entender la historia del arte occidental, y la crisis que tuvo esta historia a finales de la década de 1960. Algo que preocupa a Noé es la cuestión de que el final de la historia del arte occidental, al tiempo que abre las posibilidades de expresión de los grupos sociales excluidos o explotados por Occidente (como América Latina), también puede privarlos por completo de historia, pues son sociedades en formación que hacen parte de la cultura occidental. En lo técnico, este final de la historia del arte es interpretado por Noé como la posibilidad de usar todos los descubrimientos estilísticos de todos los movimientos artísticos precedentes sin que esto signifique adherirse a un propósito histórico o a una vanguardia en específico. A comienzos de la década de 1980, años del auge de la pintura neoexpresionista y de la realización de algunas de las obras acá analizadas, la pintura es vista como un arte que termina representando los intereses de las clases dominantes e inhabilitándola como arte comprometido con causas políticas que defendieran los intereses de los oprimidos. Sin embargo, para Noé, la pintura aún puede desempeñar un papel político importante en la creación de las imágenes de las culturas que tradicionalmente han sido oprimidas por Occidente.

Precisamente, a través de la libertad estilística que Noé encuentra al final de la historia del arte occidental, el pintor representa la atmósfera de esa naturaleza latinoamericana que contiene en sí misma todos los nacimientos, todos los movimientos, todas las formas. El caos y la fuerza primigenia que se ve representada en las obras de este periodo creativo son plasmados con una libertad estilística que, históricamente, es posible solo cuando el fin de la historia del arte hace parte de las consignas del mundo artístico, cuando se puede ver esta historia como un repositorio de estilos que se pueden utilizar libremente. Con esa pluralidad de expresiones dentro del lenguaje del arte de la pintura, Noé reinventa no solo el mito de la creación, sino también la eventualidad de un comenzar histórico para América Latina, de manera tal que las posibilidades abiertas por la renuncia a las aspiraciones históricas del arte occidental se convierten en instrumentos de la aspiración latinoamericana por tener una historia propia, donde su destino no se encuentre supeditado a los acontecimientos de las potencias que la convierten en colonia: es la manera en que Noé vincula el fin de la historia de la representación con la representación de lo que aún no tiene historia. Cabe aclarar que esta idea de la ausencia de historia latinoamericana es una idea que el mismo Noé plantea explícitamente en un texto presentado en el Foro de Arte Latinoamericano, en México, en 1981:

El artista [...] no es otra cosa que un hombre en diálogo con lo circundante a través de un lenguaje [...] Un pasado con fuerte tradición brinda al artista referencias concretas en el ejercicio de ese diálogo. En sentido contrario, la carencia de un pasado cultural se proyecta en un desconcierto presente y futuro. Y es en este caso que imaginar en el doble sentido de inventar y de hacer imagen se convierte en una acuciante necesidad. Tal vez así se explica la importancia que tiene la pintura en pueblos jóvenes como los de América Latina. Y así la pintura se convierte en una disciplina histórica: está ocupada en hacer historia, en inventarla [...] Y por ello es un sediento de historia, un ansioso de sí mismo, un nostálgico [...] Esta nostalgia de historia se ejerce sobre dos planos: la carencia de pasado propio (no ser hijo de una tradición) y la carencia de pertenencia a un pasado ajeno, a una determinada historia, por ejemplo, la del arte. (Noé 2006, 261-264)

Habría que aclarar acá también que esta ausencia de historia propia de que carece el artista latinoamericano se refiere primordialmente a la historia cultural. Difícilmente, Noé, autor de la serie *Federal*, podría pensar que América Latina no posee una historia política propia.

En la obra *Irrupción de la civilización occidental*, se encuentra un buen ejemplo de lo que se ha enunciado en el párrafo anterior (figura 3). Sobre el fondo de la naturaleza caótica y colorida, móvil, cambiante, encontramos tres figuras principales, a saber: un conquistador representado figurativamente, un seudohumano con marcados rasgos indígenas, representado a la manera de las nuevas figuraciones de mitad del siglo XX, y una figura representada en el estilo del arte azteca. El conquistador señala con su dedo índice la cruz que cae en paracaídas al fondo del cuadro. Como se veía, la atmósfera general tiende a un expresionismo que no se relaciona con una intimidad emocional subjetiva, sino más bien con el dinamismo natural o cósmico de una realidad esencial, donde todo es posible. De ahí emergen, sin que su existencia se separe del todo de la atmósfera general, las tres figuras. Del caos natural surgen tres estilos diferentes de representación que conviven y que hablan cada uno a su manera de la historia de América: el Cristo que cae en paracaídas (totalmente ajeno a lo que lo rodea), el humanoide de facciones indígenas que está expectante y la figura azteca que parece emanar desde su indescifrable inmutabilidad un extraño orden. Si bien en la obra no se propone una historia específica para América Latina, por lo menos el tema se problematiza desde el mismo título, de manera que no se excluye de esa historia la civilización occidental, pero tampoco se la adscribe a ella por completo. Esto se logra, evidentemente, con la convivencia en el cuadro



Figura 3. Luis Felipe Noé: *Irrupción de la civilización occidental*, 1975.
Óleo sobre tela 75 x 75 cm.
Fuente: Noé (1965, 115).



Figura 4. Luis Felipe Noé: *Descubrimiento del Amazonas*, 1984. Óleo sobre tela 200 x 300 cm.
Fuente: Luis Felipe Noé (2014).

de varias maneras de representar: el eclecticismo que, como se verá párrafos después, tan fuertemente crítica Lyotard. Es cierto que las críticas que hace el filósofo francés son posteriores a la producción de estas pinturas, sin embargo, es innegable que el eclecticismo hacía parte de la propuesta de Noé antes de que el concepto estuviera en boga en la década de 1980. Además, si se observan telas como *Descubrimiento del Amazonas* (1984), (figura 4) es innegable que el tratamiento del paisaje es casi el mismo que el que se propone desde 1976.

“DESCUBRIMIENTO DEL AMAZONAS”: NEOEXPRESIONISMO Y POLÍTICA

Lyotard hace una fuerte crítica al movimiento de transvanguardia italiana (y la emparenta directamente con el neoexpresionismo norteamericano y la pintura salvaje alemana) y lo asocia a la función de satisfacer las necesidades del mercado, precisamente a través de ese eclecticismo de estilos con el que Noé se sentía tan cómodo incluso antes de entrada la década de 1980. Más allá de la manera en que se rotule el movimiento —sea neoexpresionismo, sea transvanguardia— es esa disponibilidad de diferentes técnicas pictóricas lo que Lyotard encuentra profundamente negativo:

En cuanto al “transvanguardismo” de un Bonito Oliva y las corrientes similares que se observan en Estados Unidos y Alemania [...] es notorio que, con el pretexto de recoger la herencia de las vanguardias, son uno de los medios de dilapidarlas. Esta herencia solo puede transmitirse en la dialéctica negativa de las refutaciones y las interrogaciones complementarias. Querer sacar de ello un resultado, sobre todo por adición, es interrumpir esta dialéctica, confinar el espíritu de las vanguardias en el museo, alentar el eclecticismo del consumo. (Lyotard 1998, 130)

Para este filósofo, con la transvanguardia, el arte moderno llega a un punto clave, pues la noción de *sublime* que gobernó tanto la reflexión estética como la experiencia de recepción de las obras desde el siglo XVIII deja de ser preponderante, como lo fue, incluso, en los movimientos de vanguardia. El eclecticismo que celebran, cada uno a su manera, Danto y Noé, es atacado por Lyotard, al tiempo que juzga como negativo el hecho de la posibilidad de la democratización de la pintura, mejor dicho, de que los pintores cedan ese “honor” —es la palabra que utiliza— propio de la profesión.

Usubiaga señala la manera en que algunos agentes del campo artístico argentino de los primeros años de la década de 1980 —en especial Jorge Glusberg— insistieron en ubicar, muy forzosamente, la producción de los jóvenes artistas bajo el rótulo de la transvanguardia. Así, centrándose más en crear un discurso conveniente para esas intenciones que en interpretar las obras de los jóvenes artistas en sus particularidades, ese esfuerzo de internacionalización terminó por borrar y silenciar otras maneras de interpretar tales obras.

En definitiva, la escasa claridad teórica en la implantación y reiteración de las nociones de “transvanguardia argentina” y la “Nueva imagen argentina” las convirtieron en figuras tan maleables que perdieron significación y cualquier indicio de especificidad. La precariedad de las definiciones revela que se trató más de la adopción oportunista del carácter “nómada” —pregonado por Bonito Oliva como la posibilidad de transitar libremente dentro de todos los territorios—, que de un trabajo reflexivo respecto de un lenguaje “más allá de” o “a través de” las vanguardias o, por qué no, de la posibilidad de una “extrema vanguardia” en la Argentina. (Usubiaga 2012, 67)

Según la investigadora, este sesgo crítico produjo una imposibilidad de entender la manera en que las obras de tales artistas (como Kuitca o Renzi) respondían con algunas características de la “tendencia” transvanguardista a la situación política específicamente argentina de esos años. Usubiaga también señala la tendencia a polarizar la mirada sobre esa época de críticos como Carlos Basualdo, para quien el arte argentino de la década de 1980 parece haber quedado atrapado entre un “internacionalismo mimético”, irreflexivo, y un “localismo retrógrado”. Por su lado, en esos años, Noé busca ubicarse entre esos dos polos. Si bien en sus escritos no asume una crítica tan radical como la de Lyotard a la transvanguardia y al neoexpresionismo, celebrando ciertos usos nuevos del lenguaje pictórico que se abren en 1980, tampoco comparte el optimismo político que muestra Danto al respecto, pues, como veremos, se contrapone a ciertos planteamientos del filósofo norteamericano.

Danto y Noé colocan como ejemplo al neoexpresionismo para exponer las conclusiones a las que llegan sobre el futuro de la pintura después de la década de 1960. Danto lo asume como un movimiento que intenta apoderarse de las riendas de la historia del arte (perdidas a finales de 1960), pero que, como el fin del arte era ya inevitable, termina por ser una expresión más de las posibilidades abiertas después de que cayeran los mandatos modernistas. La expresividad, abolida por el programa modernista, sería válida de nuevo. Señala Danto: “Mi propia respuesta al neoexpresionismo fue muy escéptica. No creí que fuera la repetición de una época anterior del arte norteamericano o que la Historia hubiera dado marcha atrás en el sentido de que la historia del arte y la historia de la pintura fueran la misma”. Líneas más adelante, profundiza:

Solamente si uno creía que el modernismo había terminado, podría empezar a buscar otra cosa para hacer. Creo que la pintura neoexpresionista fue una respuesta. Dado que ese relato había terminado ¿por qué no, olvidando la importancia económica, utilizar la pintura sencillamente como un medio para expresarse? Sin ningún relato que continuar ¿por qué no expresar? Bajo los imperativos del relato modernista, la expresión —hacia la que Greenberg sentía una singular aversión— estaba, en efecto, prohibida. Sin embargo, ahora era permisible. (1995, 165-6)

Noé, por su lado, parece tener una postura ambigua respecto de tal movimiento o, por lo menos, utiliza el término *neoexpresionismo* para referirse a cosas diferentes en textos distintos. Por un lado, relaciona el término con una actitud abierta en el uso del lenguaje pictórico, con un manejo de diferentes técnicas de pintura sin adherencia a ningún movimiento de vanguardia o propuesta plástica específica. Manifiesta Noé:

Así como el neoclasicismo estaba colocado en el límite de dos ciclos, esta nueva actitud también. Su propia dinámica la iremos sabiendo en la marcha y cuando lo sepamos parecerá tener el rostro opuesto y se llamará de otra manera. Pero sin duda alguna ya no será una exaltación de lo fragmentario como unidad. De ahora en adelante los fragmentos serán orquestados. Y las ambiciones sinfónicas son muchas. (2006, 100)

En el mismo texto *El striptease de la pintura y el neoexpresionismo* (1984), Noé vincula el neoexpresionismo a la nueva figuración y propone que ambos movimientos intentan dar una solución a la dicotomía figuración-abstracción.¹ Por otro lado, en el catálogo de la muestra que hace en París también en 1984, Noé hace una crítica al neoexpresionismo: lo califica de una moda que, al pasar, dejará que se muestre con claridad lo que en realidad sucede, esto es, la libertad que el artista tiene para el uso de las técnicas pictóricas sin necesidad de proponer una ruptura histórica o de ser cooptado por algún movimiento artístico en específico. Lo que podemos ver, al comparar ambos textos, es que el artista porteño no se siente cómodo con el término en sí, pero el análisis que hace de los hechos —sean o no englobados bajo el título neoexpresionismo— se mantiene.

Noé observa que la pintura fue, desde el Renacimiento hasta la década de 1960, una práctica elitista y burguesa que, debido a diferentes razones, se vio empujada a cambiar su lugar y su función en la sociedad, para comprometerse mucho más con la cotidianidad y apuntar a un arte que pudiera nacer del mismo tejido social del que antes pretendía distanciarse y separarse: “El arte, como una manera del conocimiento por reinversión, desborde de límites y como una forma de lograr trasmutaciones, tomaba preeminencia sobre el arte aislado en una clase especial, en una cultura particular y en determinados centros restringidos” o “el arte baja del escenario y se confunde con los espectadores” (Noé 2006, 58). Danto, por su lado, da cuenta de cómo la pintura se politizó de manera radical en la década de 1980, pues era representativa de un arte que respaldaba a un sector privilegiado de la sociedad y a unas instituciones que habían nacido con ese mismo fin, como el museo: “No importaba mucho que alguien hubiera intentado criticar los valores del capitalismo con sus pinturas: el mero hecho de que fueran pinturas implicaba un respaldo a las instituciones de la sociedad criticadas o hasta condenadas en su contenido” (1995, 164). Desde estos planteamientos, ya se empiezan a ubicar las diferencias entre ambos autores en cuanto a los matices políticos del uso del arte de la pintura en la década de 1980. Si Noé encontraba una posibilidad de que este arte abandonara su elitismo, Danto encontraba que las relaciones entre la pintura y las clases dominantes se robustecían, aunque también reconocía que había en ese fin del arte algo positivo, esto es, la posibilidad de una libertad artística sin precedentes.

Es, pues, notable que, aun compartiendo el entusiasmo por la libertad que brinda, ambos autores lleguen a posturas tan diferentes en cuanto al valor político de este tipo de manifestación artística, diferencia que posiblemente se relacione con la abismal distancia entre los montos del mercado artístico norteamericano y los del mercado argentino. Danto habla del neoexpresionismo justo para explicar el auge de pintura al óleo que hubo con las políticas capitalistas de Ronald Reagan en los Estados Unidos y así justificar las críticas de los sectores izquierdistas hacia la práctica del arte de la pintura. Noé, por el contrario, lo relaciona con un uso más democrático del lenguaje de la pintura, pues, gracias a un uso libre de las técnicas pictóricas, la figura del artista tendería a desaparecer y simplemente habrían “hombres que pintan” y así despojar a la pintura de sus vínculos con los sectores privilegiados de la sociedad. Señala en su texto de 1984:

¿En esta supuesta era pos-histórica de la pintura se tenderá a concretar eso de que un día no habrá más pintura sino hombres que pinten, añorado por personajes tan diferentes como Marx y Miró? Pero naturalmente tal cambio no puede llegar a concretarse sin un cambio previo de estructura social donde la pintura no sea endiosada por razones de mercado. Pero, de todas maneras, hay artistas que trabajan en el traspaso del lenguaje de la pintura a comunidades populares. Tanto estos como los artistas de la nueva actitud a la que nos referimos [los neoexpresionistas] tratan por caminos diversos de llegar a la articulación y práctica natural del lenguaje de la pintura. Los de sensibilidad social, universalizándola, y los de la nueva actitud, despojándola de todos los tabúes esteticistas. (Noé 2006, 96)

Por otro lado, estos autores también difieren en cuanto a sus conclusiones sobre las posibilidades que la nueva etapa del arte abre a las minorías y a las sociedades no privilegiadas de la cultura occidental. La posición de Noé al respecto está muy matizada por reflexiones sobre la función de la imagen en las sociedades colonizadas —como la latinoamericana— y la relación entre esta función y la crisis del arte de la década de 1960, en cuanto esta marca el fin de una historia. Noé plantea que el artista latinoamericano se encuentra en una fuerte disyuntiva: por un lado, al pertenecer —supuestamente— a la cultura occidental, vive el final del largo proceso histórico del desarrollo de las artes en general, que desemboca en la crisis de 1960. Y, como se mencionaba, como latinoamericano vive una “nostalgia de historia”, la ausencia de algún pasado asumido cabalmente como propio, y en este sentido experimenta el comienzo de un proceso histórico, pues su sociedad está en formación. “Se siente, entonces, como un espejo que tiene enfrente al fantasma de un muerto y la latencia futura de un nonato” (Noé 2006, 264). Y esta no es la única paradoja que Noé plantea para el artista latinoamericano: si bien este debe ayudar en la formación de la imagen de la sociedad a la que pertenece, aquella sociedad aún no se ha formulado a sí misma, aún no tiene una identidad propia, y esto no es una tarea que el artista pueda realizar por su propia cuenta. El artista no puede formular la imagen de algo que aún está en formación.

Para Noé, el fin del arte o la desnudez de la diosa Pintura no significa la caída de las posibilidades históricas de la pintura en el mundo, sino solo en la cultura occidental norteamericana y europea. Para los artistas latinoamericanos, este fin del proceso del *striptease* significa la caída de los paradigmas que se imponían desde los países colonizadores, y en este sentido es un momento propicio para que las sociedades colonizadas tengan más libertad a la hora de intentar crear su imagen o, en su defecto, de construir a través de acciones artísticas una sociedad más consciente de sí misma.²

Además los testimonios póstumos pueden llegar a ser comprensibles en función de un pasado pero no pueden ser propios de los pueblos que nacen. [...] En un mundo de información generalizada, la crisis de imagen del mundo que tienen los países centrales de Occidente puede reflejarse en otros países que no han formulado aún su imagen, pero, en todo caso, estos deben sentir que lo que muere es aquello que los condicionaba e impedía que se lanzaran a su propia dinámica creativa, no otra cosa... meros mitos. (Noé 2006, 67)

Danto no profundiza demasiado en la manera en que las concepciones sobre el arte después del fin del arte pueden llegar a influir en la producción artística de las minorías más allá del museo (pero sí ve con buenos ojos las nuevas exigencias de inclusión que pesan sobre tal institución).³ Por otro lado, Danto hace una inteligente crítica a un grupo artístico llamado las Guerrilla Girls, que podría ser dirigido también a Luis Felipe Noé. (Tomamos este ejemplo, pues es el utilizado por Danto, no por otra razón. El trabajo de este grupo no nos interesa en este artículo más que como ejemplo de la argumentación del filósofo). Este grupo lanza críticas al mundo artístico (y dentro de él al museo), pues no reconoce un lugar adecuado para la mujer. La crítica de Danto se basa en que, a pesar de ser inteligentes en sus cuestionamientos y radicales en sus métodos, el grupo de las Guerrilla Girls en sus objetivos sigue siendo bastante tradicional.

Unos cuantos buenos artistas que entran en la categoría deconstruccionista oficial de oprimidos, ven la exclusión del museo como una forma de opresión: su propósito no es evitar, ni permitir que el museo se disuelva por sí mismo. Ellos quieren ocupar un lugar. El carácter algo paradójico de las Guerrilla Girls es ilustrativo de esta actitud. El grupo ha sido muy radical en sus expresiones y en su espíritu. Es tan genuinamente cooperativo que el anonimato de sus miembros es un secreto guardado con celo: aparecer con máscaras de gorila es una metáfora de ello. El arte de esta entidad súper organizada es una forma de acción directa: sus miembros empapelan las paredes del Soho con pósters brillantes y mordaces. Pero el mensaje de los pósters es que las mujeres no están suficientemente representadas en los museos, en grandes exposiciones y galerías importantes. Esto contempla el éxito artístico en los términos tradicionales del hombre blanco, permítaseme decir, usando sus conceptos. Sus medios son radicales y deconstructivos, pero sus metas son conservadoras. (1995, 171)

Entre otras reflexiones que hace este filósofo sobre la política después del fin del arte, elijo la que se refiere a las Guerrilla Girls, pues da en un punto clave, que se relaciona con los postulados de Noé: la crítica que Danto hace a las Guerrilla Girls se le podría hacer también al artista porteño. Así como las Guerrilla Girls esperan que una institución tradicionalmente excluyente incluya ahora a un sector de la población generalmente excluido, Noé espera que la pintura, que cumplió funciones de dominación y se relacionó con la burguesía, cumpla ahora funciones liberadoras en la sociedad latinoamericana. Lo paradójico, según Danto, de las propuestas de estos dos intentos artísticos, que representan sectores dominados o excluidos, es que quieren utilizar los medios de los opresores para luchar contra su propia condición como oprimidos, lo cual significaría que no estarían buscando medios originales para expresarse, y es en esta medida que Danto los calificaría de conservadores.

Sin embargo, la crítica también podría verse desde el lado opuesto. Los intentos de los que carecen de historia por encontrar o crear una propia no podrían valerse de otros medios diferentes de los que les han impuesto durante siglos: exigir originalidad en los medios es una forma de ignorar las consecuencias de la opresión. Se ha visto que se han necesitado por los menos cinco siglos de historia de arte occidental para que otras formas artísticas tengan validez dentro de las instituciones tradicionales. Es poco probable que en unos pocos años los sectores que durante esos cinco siglos fueron excluidos y privados de voz propia puedan crear nuevos medios, nuevas formas de expresión liberadas de la cultura del opresor.

Así pues, Noé reflexiona sobre los usos políticos del arte de la pintura y llega a conclusiones diferentes de las que encuentra Danto. Para Noé, las artes que generalmente fueron estandartes de las culturas dominantes pueden llegar a ser instrumentos de liberación para aquellos grupos sociales dominados. En este sentido, la crítica que Danto hace a las Guerrilla Girls es también aplicable a Noé, pues ambas propuestas artísticas reclaman para los grupos oprimidos —como el pueblo latinoamericano o las mujeres artistas— la posibilidad de expresión a través de los espacios donde tradicionalmente habían sido excluidos: las Guerrilla Girls a través del museo, Noé a través de la pintura.

Como se ve en los párrafos dedicados a ese tema, en las pinturas que Noé empieza a exponer en 1975, y cuya propuesta se prolonga hasta mitad de la década de 1980, el artista utiliza las posibilidades estilísticas que esa historia finalizada de la pintura occidental le permite utilizar, con el objetivo de ficcionar un comienzo épico de la historia latinoamericana. Si bien

estas pinturas continúan la línea neofigurativa que Noé trabaja desde 1960, se pueden apreciar en varias telas los usos de otros rasgos estilísticos asimilables a un eclecticismo que, sin distanciarse del planteamiento de “caos como estructura”, también es posible interpretarlo a la luz de las propuestas del fin de la historia del arte. Pinturas como *Percepción occidental (segunda versión)* (1979) —que no representa el paisaje— e *Irrupción de la civilización occidental* (1975) —donde sí aparece el paisaje— son ejemplos clarísimos de tal eclecticismo. Así, a este entorno tropical y vibrante le opone la cultura occidental, que aparece representada algunas veces como pequeños conquistadores españoles vencidos por la densidad creadora de la fuerza latinoamericana. Noé, en su artículo “Arte, autoritarismo y poder”, de 1985, reflexiona sobre cómo en el movimiento de la raza negra en los Estados Unidos al final de 1960 se mencionaba el “poder negro” —algo que en realidad estaba ausente, algo ficticio— como afirmación de la comunidad de esa raza. De la misma manera, se podría decir, el artista porteño representa esa ficticia victoria latinoamericana como un comenzar alternativo de su historia, y lo hace con los medios que la pintura occidental le brinda al final de la suya.

CONCLUSIONES

Se ha visto, pues, que las obras que Noé expone y crea entre 1976 y 1987 tienen un factor común: la reflexión sobre el fin de la historia de la representación y su relación con la representación de lo que aún no tiene historia. Habría que hacer la salvedad respecto de las obras que expone entre 1976 y 1980, puesto que son telas producidas antes de que la discusión sobre el fin de la historia del arte tuviera la preponderancia que tuvo en 1980. Esto no indica, sin embargo, que las telas no puedan ser tomadas como soporte plástico de las argumentaciones que Noé hace en la primera mitad de la década de 1980, pero hay que tener claro que son producidas en un contexto ajeno al ambiente “apocalíptico” de esa década, y que es posteriormente que con los textos son resignificadas para que puedan hacer parte de la propuesta de Noé de la década de 1980 en adelante. Esto se ve expresado plásticamente en el tratamiento que el artista le da al paisaje americano (ya en la década de 1980, y conservando el tratamiento de la naturaleza que hace desde 1975), pues en él utiliza las ventajas estilísticas que según Noé brinda la época poshistórica del arte.

Si bien es cierto que en sus telas Noé no hace uso de “todas” las posibilidades estilísticas, es innegable que el tratamiento del paisaje americano y las alusiones a la historia de América Latina pueden ser interpretadas bajo ese lente, aunque conserve muchas de las características de la pintura neofigurativa de Noé en la década de 1960.⁴ La posibilidad del uso de varias opciones estilísticas es una realidad en su obra, y se constata en pinturas como *Percepción occidental (segunda versión)* (1979) o *El espacio pictórico (Homenaje a Uccello, Cézanne y Pollock)* (1989), aunque en ellas no se trabaje el paisaje amazónico (figura 5).



Figura 5. Luis Felipe: *El espacio pictórico*, 1989. Óleo sobre tela 280 x 280 cm.
Fuente: Luis Felipe Noé (2014).

NOTAS

- 1 Esto es particularmente llamativo, pues es sabido que Noé se adhirió, al comenzar su carrera, al movimiento de la nueva figuración. Podría ser interesante mirar de qué manera Noé se relaciona con el rótulo de neoexpresionista, pues en textos anteriores no se siente cómodo cuando este es relacionado con su obra.
- 2 Paradójicamente, en la Argentina, la transvanguardia, antes de servir como un movimiento liberador para los artistas jóvenes, se convirtió en una serie de imposiciones que anulaban las características propias de cada artista. Para Noé, como señala en la entrevista realizada para esta tesis, la transvanguardia es la copia recalentada de las propuestas que el movimiento de la Otra Figuración hace en la década de 1960.
- 3 Sin embargo, exclama, con ingenuidad o cinismo, después de comparar la posibilidad de que no haya conflictos entre las posturas de las vanguardias con la posibilidad de que no haya conflictos entre serbios y bosnios (como si adherirse a un movimiento artístico fuera similar a pertenecer a un pueblo o a una raza): "¡Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!" (Danto 1995, 59).
- 4 No es gratuito que Bonito Oliva formara parte, junto con Umberto Eco, en la década de 1960, del Gruppo 63, un conjunto de intelectuales y artistas italianos con búsquedas vanguardistas que utilizan el libro *Obra abierta*, de Eco, como sustento teórico. En este libro, Eco plantea que el desorden y el azar son los elementos centrales de la cultura occidental del momento. Apenas dos años después de ser publicada *Obra abierta*, sin haber leído tal libro, Noé plantea en *Antiestética* su propuesta del "caos como estructura".

REFERENCIAS

- Casanegra, Mercedes. 1987. *Luis Felipe Noé: pinturas 1986-1987*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte.
- Casanegra, Mercedes. 1988. *Luis Felipe Noé: el color y las artes plásticas*. Buenos Aires: Alba.
- Danto, Arthur. 1995. *Después del fin del arte*. Buenos Aires. Paidós.
- Giunta, Andrea. 1993. "Pintura en los '70: inventario y realidad". En *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Luis Felipe Noé. 2014. "Obras"; acceso el 6 de enero de 2014, <https://www.luisfelipenoe.com/>
- Liotard, François. 1998. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Noé, Luis Felipe. 1965. *Pinturas 60-95*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Noé, Luis Felipe. 2006. *Noescritos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Usubiaga, Viviana. 2012. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vesprini Nasini, Mirta Catalina. 1992. *Aproximación a la obra plástica de un neofigurativo argentino: Luis Felipe Noé* (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España).

Cómo citar este artículo:

Lee, Juan Camilo. 2017. "Luis Felipe Noé en la década de 1980: textos y pinturas sobre el fin de la historia del arte en una América Latina sin historia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (2): 275-297. [<https://doi:10.11144/Javeriana.%20mavae12-2.lfnd>]<https://doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.lfnd>