ABSTRACT: *The So-called New Argentina Figuration. This text makes a strong and detailed personal report about the so-called "Nueva Figuración Argentina". Through this account it re-updates the discussion of the figuration as a problem rooted in our time and is still alive in debates and plastic practices.*

KEY WORDS: Figuration; Contemporary Art; Argentina.

UMO: *Este texto faz uma análise detalhada e pessoal da chamada "Nova Figuração Argentina". Através desta, atualiza o tema da figuração enquanto problemática enraizada em seu tempo e ainda viva nos debates plásticos.*

PALAVRAS-CHAVE: Figuração; Arte Contemporânea; Argentina.

LUIS FELIPE NOÉ

La llamada nueva figuración argentina

Intentaré un relato del llamado “movimiento de la nueva figuración argentina” tal como lo he vivido personalmente, por eso lo inicio con mi primera exposición individual.

Fue el 5 de octubre de 1959 en la Galería Witcomb de Buenos Aires que comienza mi amistad con tres de las cuatro personas que más tienen que ver con esta historia.

Ese día nervioso llegué deliberadamente tarde a la galería por temor a sufrir una terrible desilusión en un amor que desde niño había sentido por la pintura.

Al llegar a la puerta me encontré con quien había sido mi profesor de pintura en su taller personal durante los años 1951 y 1952: Horacio Butler, uno de los principales pintores argentinos – quien a su vez en París había sido discípulo de Othon Friesz y André Lothe. Recordaré siempre lo que me dijo en ese momento: “Llegué temprano temiendo que la exposición no me gustara y así no tenía que verme obligado a darle una opinión. Pero lo estuve esperando desde hace más de media hora, para decirle que usted me ha dado una gran lección porque haciendo exactamente lo contrario de lo que yo le enseñé, ha hecho una pintura que le ha dado un gran resultado”.

En mi historia personal tenía en ese momento 26 años de edad, estudios de derecho abandonados, una profesión de periodista que, cuatro años antes me había llevado en 1956 a la irresponsabilidad de

ejercer la crítica de arte en el diario “El Mundo” (aunque en ese momento acababa de entrar a trabajar en la sección que se ocupaba de los partidos políticos del diario “La Prensa”).

Mis cuadros eran oscuros, la materia brillante y abundante con repentinos estallidos de luz, muchas veces en la forma de rojos fulgurantes en un contexto más bien azul. Las imágenes aparecían más bien de manera fantasmal.

Ese mismo año, 1959 se habían realizado en Buenos Aires las dos primeras exposiciones de pintura informalista y al mes siguiente de mi muestra; organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se inauguró una gran exposición del movimiento informalista argentino, el cual tenía principalmente sus raíces, en el informalismo español y francés.

Alberto Greco, que era el organizador y el alma de ese movimiento y cuya pintura matérica y negra aludía a mancha corroída o a humedad de viejo edificio, se acercó ese día inaugural de mi primera muestra con verdadero entusiasmo por mi pintura. El fue quién me conectó con los otros informalistas. Si bien mi pintura partía de la mancha tenía una subyacente estructura y una alusión figurativa que me alejaba del informalismo pero que no dejaba, al mismo tiempo, de vincularse a él. Más aún hay críticos o historiadores del arte que dicen que en mi inicio fui informalista, lo cuál es erróneo.

En ese opening también se me acercaron Rómulo Macció y Jorge de La Vega; Macció, dos años mayor que yo, ya había realizado tres exposiciones, habi-

éndome ocupado como crítico de la primera de ellas en 1956. Como pintor era un autodidacta y en su profesión de diseñador gráfico, a pesar de su juventud, ya era uno de los más destacados. El sentido de lo visual siempre caracterizó a su pintura.

Si bien inicialmente estuviera vinculado con el surrealismo abstracto del grupo BOA, miembro de la asociación internacional "Phases", cuyo denominador común era un cierto automatismo psíquico, ya era manifiesta su búsqueda personal por una figuración lograda a través de una lógica plenamente plástica. Poco antes de mi muestra Macció había realizado en la misma galería que yo, una exposición en la que si bien se notaba la influencia de De Kooning, demostraba una gran vitalidad. El interés común por una aproximación a una figuración de otra manera hizo que ese día se me acercase.

No existía en ese momento en ninguna parte del mundo un movimiento que conscientemente estuviera unido en torno al concepto de la "nueva figuración", término que por otra parte Michel Ragón inventó tres años después en París, pero sí es cierto que ese mismo año 1959 Peter Selz había organizado en el Museo de Arte Moderno de New York una exposición denominada "New Images of Man".

De esta muestra no estábamos aún informados y de esta tendencia solo teníamos vagas referencias del grupo COBRA, de Bacon y de Dubuffet y el arte bruto francés.

De Pollock conocíamos su obra abstracta. Pero de todos ellos sabíamos más que existían con una determinada

sensibilidad hacia nueva forma de figurar, que información cabal sobre sus obras.

En ese año 1959 se había realizado una muestra de dibujos de José Luis Cuevas, que es un año menor que yo, en la galería Bonino. Recuerdo que me había interesado mucho su exposición pero no lo conocí en ese momento, Greco en cambio lo trató mucho. Este hecho le ha permitido a Cuevas no solamente decir sino hacerlo figurar en su "curriculum-vitae" que en 1959, desde su lecho de enfermo en el Hotel Dorá, fundara el movimiento de la nueva figuración argentina. Esto es totalmente falso. Tal movimiento no solamente nace dos años después, sino que el nombre de "nueva-figuración", como ya dije, aparece en Francia en 1962. Por otra parte en la medida que la nueva figuración es una síntesis entre la figuración y la abstracción, mal se puede considerar a Cuevas artista neo-figurativo.

Por último, no lo conocíamos entonces y nuestra actitud frente a la obra era muy distinta a la suya.

De la Vega, a quien conocía porque había sido compañero en la Facultad de Arquitectura de mi hermana, y a quien había admirado en mi adolescencia por su gran facilidad para pintar como Modigliani cuando apenas me llevaba tres años de edad, también se me acercó en esa noche inaugural, y, recuerdo que me dijo que le interesaba el camino que sugería mi pintura y que si bien su última obra era geométrica tenía ganas de romper con ella.

Hijo de un pintor aficionado, su formación plástica la había hecho en la Facultad de Arquitectura. Por ello tal vez

durante unos años la pintura geométrica le interesó aunque fuese una geometría sensible más que rigurosa, elaborada con base en una trama lineal que le daba una cierta sensorialidad textil. Esta geometría sensible, por lo general, más sensible que geométrica, caracterizaba a la mejor pintura abstracta de ese momento. Quince años antes había existido un fuerte movimiento de vanguardia con el nombre de "arte concreto-invencción" que nació con la revista "Arturo" y luego, se dividió en tres grupos, el de la "Asociación Arte Concreto-Invencción", el Perceptismo, y el Movimiento Madí. Particularmente éste se adelantó en veinte años al "shape-canvas".

Pero en ese año 1959 la pintura abstracta se había transformado en un hecho elegante, refinado, sensible, y preocupado más por la calidad que por la aventura. La pintura se presentaba en ese momento dividida en dos bandos irreconciliables: los abstractos y los figurativos, significando los primeros la nueva sensibilidad, la cual era vista por los segundos como meramente decorativa. Si la reacción de los pintores informalistas estaba dirigida a la interpretación constructiva de la pintura abstracta, de la Vega, Macció y yo, sentíamos en ese momento una posible síntesis de términos pero justamente a partir de la apertura informal.

Ese día de manera implícita nuestra complicidad quedó sellada. De inmediato de la Vega me llamó para mostrarme cuadros oscuros y con una trama textural emparentada con sus cuadros anteriores pero con un libre gesto que sugería un mundo lírico.

Por ese entonces mi padre se hallaba en la tarea de liquidar una empresa, la fábrica de sombreros que fundara mi abuelo a fines de siglo pasado. Esta se encontraba en el barrio de San Telmo, unida con la casa de familia que había sido de mis abuelos. La parte de la fábrica que, con máquinas de la época de la revolución industrial hubiesen hecho las delicias de Breton y Max Ernst, estaba en ese momento vacía. Mi padre me ofreció un espacio para pintar allí. Al poco tiempo Greco y luego Macció me piden, dado la generosidad de espacios libres, poder trabajar allí.

Una nota del diario "La Nación" aparecida en 1961 da testimonio de ese taller y de sus ocupantes. E incluye a Jorge de la Vega. En realidad, éste no pintaba allí pero lo invitamos para la nota periodística.

El entusiasmo y una fe en que algo importante estábamos gestando se nos contagiaba. Si bien Greco creía que nuestro interés por el rescate de lo figurativo era un paso atrás, nos apoyaba en nuestra actitud experimental, justamente por ser experimental, porque en ello nos daba ejemplo. He escrito como prólogo en un catálogo de una exposición que organizamos en su homenaje a cinco años de su suicidio ocurrido en Barcelona en octubre de 1965:

"Renovación, pintura, mancha, explosión, irreverencia eran en Greco una misma cosa. Siempre identificando degradación con sublimación, firmaba con su nombre a las manchas de humedad alojadas en las letrinas. La obra ya estaba hecha:

había que dejarla allí donde se encontraba. Él, simplemente, la reconocía.

Por entonces exponía troncos de árboles, trapos de rejilla o de piso.

Se fue asociando su nombre a "escándalo", a "impostura", a lo que él contestaba: "Soy un pintor tan serio que no necesito parecerlo".

En un ambiente como el nuestro, Greco era un factor irritante. Para él no había límites. Significaba una voluntad que para crecer necesitaba borrar los prejuicios."

Se iniciaba en Buenos Aires con nuestra generación una sensibilidad dispuesta a perderle solemnidad a la creación artística, la que ya había dominado a los pintores abstractos más importantes que parecían estar preocupados por pintar bien lo que en otros países era ante todo aventura creadora. Todavía teníamos que hacer entre nosotros la revolución Dadá. En tal sentido el pintor argentino informalista Kenneth Kemble a fines de 1961, organizó con toda suerte de materiales abandonados y despojos una exposición denominada "Arte Destructivo". En el catálogo de la misma escribió:

"Pero así como el hombre deriva emociones intensas... de las actividades constructivas, también existe en él, el polo opuesto. El de derivar emociones.... de la destrucción, del romper, quemar o descomponer, y de la contemplación de tales actividades..."

"Es digno de observarse cuántas películas giran alrededor de una escena esencialmente destructiva que literalmente "hace" la película. Y muchas de estas esce-

nas son extraordinariamente emocionantes, y aún bellas, desde un punto de vista plástico. Porque también en un proceso destructivo o de descomposición existe un orden; un orden difícil de entrever y explicar ya que obedece más que cualquier otro acto a complejas leyes del azar; azar aparente desde luego."

Se bien yo no participé en esta exposición porque se realizó cuando yo estaba ausente en Francia, viaje del cual me refiriré más tarde, lo ayudé a Kemble a organizarla y a buscar guardar en la fábrica el material de despojo. Sin embargo, la actitud de profesor de estética que ello implicaba — ver la belleza donde no se la concibe — característica también de Greco en ese momento, comenzaba, a sentirla como una variante esteticista más. Sentíamos en cambio Macció, de la Vega y yo que el arte tenía que hablar del mundo pero nos interesaba esa actitud como una invitación a ver más allá de los límites aceptados y de lo que se concebía como arte.

Un año antes de tal muestra, en 1960 comienza a gestarse entre Macció, de la Vega y yo la idea no ya de constituir un grupo sino un movimiento que rompiera todos los prejuicios, tanto los figurativos como los abstractos. Macció me presentó a Deira, un abogado que había estudiado pintura con Leopoldo Presas y Leopoldo Torres Agüero. Se trataba de un pintor figurativo de mucho oficio, pero que sentía a Goya, particularmente el de la serie negra, como un modelo de verdadera libertad pictórica. Era un hombre muy culto y con un espíritu muy desafiante. En

seguida se llenó de entusiasmo con nuestra idea de integrar un movimiento que significaba la síntesis de la relación dialéctica, figuración, abstracción, superando la guerra entre estos modernos Montescos y Capuletos; y que con lenguaje libre se relacionara con nuestra realidad y su crisis estructural logrando una forma de manifestar un arte propio nuestro más allá de todo nacionalismo, folklórico. El informalismo español y la "action-painting" o expresionismo abstracto norte americano, eran en tanto por su significación cultural más que por sus planteos, movimientos artísticos ejemplares que teníamos bien presente.

Nuestra pintura tenía que entrar en el proceso de invención, sentíamos que otra relación dialéctica debía también quebrarse: la oposición arte nacional propio versus arte contemporáneo internacional. Sentíamos que — como luego lo expresara en mi libro "Antiestética" — La oposición entre arte de vanguardia internacional y arte auténtico nuestro es una oposición absurda por imposible, dado que trata de oponer cuestiones de distinto nivel. Se trata de oponer una verdad del arte en relación al tiempo a otra en relación al espacio, cuando es un hecho real que el artista está emplazado en tiempo y lugar.

Es así que después de un año y medio de mucho pintar, mientras simultáneamente ejercía mi profesión de periodista, inauguro en mayo de 1971 mi cuarta exposición individual en la galería Bonino denominada "serie Federal", ya que se inspiraba en una época particular de nuestra historia, las luchas entre Federales y

Unitarios en la primera mitad del siglo pasado, época particularmente violenta.

El rojo de la sangre, de la pasión y de la bandera de los federales caracterizaba a mi pintura, que con el lenguaje gestual trataba decididamente un tema histórico nuestro. En el catálogo había escrito: "Quiero que la pintura sea un culto contra todos los prejuicios — incluso los de vanguardia — que se pongan al desarrollo pleno de su fuerza lírica. La única fuerza posible es la que nace del riesgo".

1961 es también el año en que concretamos nuestra exposición grupal. Como queríamos realizar un movimiento más allá de nuestro grupo de los cuatro originantes de la idea, invitamos a otros artistas que si bien no estaban en nuestros planteos, creíamos que podrían evolucionar hacia ellos. Así invitamos a Greco quien nos dijo que no porque — como ya expresé — creía que era un paso para atrás lo de invocar una figuración aunque lo hiciéramos de manera libre.

Sin embargo, a fin de ese mismo año realizó, después de nuestra muestra, una exposición denominada "Las monjas", en la cual con la metodología de siempre — la mancha como símbolo de sordidez — aludía a monjas y decadencia.

Se destacaba una obra muy expresionista hecha con base en una camisa desgarrada, "La monja asesinada". También invitamos a Antonio Seguí ya que en actitud irónica pero amistosa hacia nosotros, había hecho una obra que a partir de una fotografía la había transformado en un personaje siniestro con mucho uso de materia. También ese año Macció, Deira y yo

habíamos expuesto con él dibujos en la galería Galatea. Pero él en ese momento realizaba una pintura muy matérica pero no informalista, estructurada con formas abstractas como consecuencia de su residencia anterior en México. Su materia recordaba al cuero trabajado. Con el mismo argumento de Greco nos dice que no. Si embargo, un año después realiza una serie llamada "Felicitas Naon" con la misma actitud de la obra que había motivado nuestra invitación, a partir de allí más de un crítico e historiador lo asoció con nosotros.

Recuerdo haber leído una referencia de un profesor norteamericano donde hablaba del grupo de los cuatro neo-figurativos compuesto por cinco pintores, siendo el quinto naturalmente Seguí.

También en 1961 lo invitamos a participar en nuestro movimiento en gestación a Jorge Demirijian y a Miguel Dávila pero éstos también nos dijeron que no por una razón inversa: por sentirse figurativos. Sin embargo después se acercaron y la crítica, por lo general, lo denominó "neo-figurativos" como es el caso, también de Juan Carlos Distéfano, en ese momento la otra estrella juvenil de diseño gráfico, que años más tarde llevó planteos neo-figurativos a la escultura.

También invitamos a Jorge López Anaya, pero se sentía inseguro y poco después como repuesta a una crisis personal, abandona la pintura por la crítica y la historia del arte. Solo dos nos aceptan la invitación: Sameer Makarius y Carolina Muchnik. El primero, nacido en Egipto y formado en Alemania y Hungría, si bien era un pintor abstracto con mucha activi-

dad era más conocido como excelente fotógrafo.

En este campo no se limitaba a la fotografía de la realidad sino también jugaba con la película virgen, aproximándose sus "proyectogramas" a su obra pictórica. Pero con ese método había también dibujado en las películas figuras a partir de la mancha que ampliadas adquirirían una gran vitalidad y fuerza, así realizó una serie llamada "Temas Bíblicos". Por ello lo invitamos. Carolina Muchnik pintaba entonces, unas imágenes que las construía y desconstruía al mismo tiempo con base en pinceladas pequeñas.

De la Vega que ese mismo año expusiera su primera muestra neo-figurativa en la Galería Lirolay presentaba en esa exposición imágenes muy sueltas donde línea y color actuaban con toda energía sobre espacios blancos. La pintura de Deira tenía, en cambio, fondos negros sobre los que se levantaban masas de gente realizadas con trazos muy enérgicos. Los cuadros de Macció eran bien contrastados, con grandes fondos blancos con el impacto de un afiche publicitario, pero refiriéndose a la angustia humana. Sin embargo, estaban realizados con gran sensorialidad plástica con partes pintadas con una espátula bien cargada de diferentes colores.

Mis obras estaban dentro de la tónica de la serie federal, pero sin temas históricos. La exposición se realizó en agosto de 1961 en la Galería Peuser, y se llamó "Otra figuración". No sabíamos bien como llamarla y, como ya dije, el nombre de nueva figuración lo inició públicamente Michel Ragón en 1962.

Nosotros lo tuvimos en cuenta, pero lo desechamos. Yo había propuesto el paradójal nombre de "Figuración-abstrac-ta", pero en definitiva se aceptó el propuesto por Macció de "Otra figuración" inspirado en el término "Art Autre" con el que Michel Tapié quería referirse al informalismo. Tal vez el nombre de Figuración libre elegido por los jóvenes pintores franceses de los años ochenta hubiese sido el más adecuado, porque se trataba en realidad de eso.

Como creo que esta cuestión del nombre no es tan banal porque equivaldría a decir que por falta de otro mejor aceptamos el de "nueva figuración" (cosa que alguna vez expresamos), reproduzco dos afirmaciones de una carta a un amigo que había publicado en forma de prólogo un año antes, en 1960 en el cataogo de mi tercera muestra individual en la Galería Van Riel.

"Creo que soy tan abstracto como figurativo y que cualquiera de estas etiquetas (neo-expresionistas, neo-figurativo, post-informalista o quizás más propiamente, por la independencia de su terminología, la de "nueva imagen del hombre", como ya se utiliza en Estados Unidos para una pintura parienta de la que hago) pueden caberle a mi obra, pues en definitiva, todas ellas significan lo mismo: Lenguaje vitalista para una pintura antropomórfica. Si no fuera una expresión demasiado literaria y pedante, hablaría en definitiva de "nueva imagen de la realidad del hombre" para dar a entender el objeto de mi pintura. El hombre, no ya en su imagen aparente, dada por la figuración, o en su imagen anímica dada

por la abstracción, sino, en su imagen existencial o sea en su relación con las cosas".

Y agregaba más adelante: "No soy un sacerdote de la vanguardia, simplemente creo que llegó la hora de la construcción de un gran arte con los ladrillos de todas las experiencias contemporáneas".

Creo que éste último párrafo muestra, que era ya consciente del credo que luego sirvió para definir el arte plástico de la década de los ochenta como "transvanguardia".

Lo que es importante consignar es que el nombre de nueva figuración nunca lo eligimos ni nunca hicimos una exposición bajo ese apelativo.

Hicimos una sola muestra con un título de "Otra Figuración" y luego desde 1962 cuando nos dimos cuenta que no éramos un movimiento, sino tan solo un grupo compuesto por los cuatro que habíamos inventado aquella muestra, expusimos con nuestros nombres: Deira, Macció, Noé, de la Vega, y éste en último término porque consideraba que su verdadera letra inicial era la V corta y no la D. Pero justamente después de que el nombre "nueva figuración" se utilizara en París, sirvió para que los críticos nos llamaran así a nosotros y a los pintores que posteriormente transcurrieron por un camino similar.

En el catálogo de la exposición de la "Otra Figuración", tal vez porque éramos conscientes que no llegábamos a ser un movimiento todavía siendo solo 6 y, aunque tampoco éramos un grupo, habíamos escrito: "No constituímos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela. Sim-

plemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura. Porque creemos justamente en esa libertad no queremos limitarla dogmáticamente, esclavizándonos a nosotros mismos. Por eso evitamos el prólogo. Sin embargo, existe una razón de ser, una voluntad artística que nos ha impulsado a hacer esta exposición. Esta voluntad artística es individual. Por eso nos remitimos a la confesión privada. De la raíz de esta voluntad, que hable por sí sola la exposición".

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

Macció exclamaba: "Hombre, mira estos espejos".

De la Vega expresaba: "No fui exactamente yo quien introdujo figuras humanas en mi pintura; creo que fueron ellas mismas las que me utilizaron para inventarse; no fue una imposición voluntaria sino un encuentro natural y ahora no podría prescindir de ellas sin sentir cercanada mi libertad expresiva".

Y yo teorizaba: "Otra figuración no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen.

Él está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento relación considero que es fundamental en una otra figuración. Las cosas no se consumen en sí sino que se confunden entre sí. Creo en el caos como valor. Dentro de ese caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial. Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno a la figuración".

Con respecto a lo que queríamos Ernesto Deira alguna vez dijo: "Nos unían más los no" que los "sí"; y en un reportaje hecho en video en 1986, le manifestó a Agnes de Maistre, autora de una tesis universitaria sobre nuestro grupo lo siguiente: "Queríamos utilizar la figura humana, pero de otra manera. Con la mayor libertad posible queríamos incorporar todos los elementos de la pintura contemporánea.

En ese momento estábamos muy atentos a lo que sucedía en Europa, porque la comunicación con los Estados Unidos era rara y difícil. Encontramos que desde la segunda guerra mundial había habido un estallido en la pintura. Varios de los movimientos de ese momento tomaban en cuenta una parte de la pintura: o bien el gesto, o bien la materia. Extremaban ese carácter intrínseco de la pintura.

Nuestra intención era, entonces, mezclar todo al pintar, pero con la mayor libertad posible. Antes los movimientos llegaban con un cierto retraso a la Argentina. Con nuestro aporte hubo una aceleración, por lo tanto, nacimos sin padres que guardaran nuestras espaldas y que aseguraran nuestra situación".

Por su parte Macció há dicho: "Quisimos perturbar la miradas embelesadas en la pintura Rosa-bombón. A propósito, nuestra intención no fue la de hacer arte neo-figurativo, sino la pintura en un lenguaje inusual".

Tal vez, sin embargo, esta afirmación es más cierta para una segunda etapa de nuestra aventura grupal, para aquella que si bien para mí se inicia apenas concluída nuestra exposición, para algunos críticos comienza con nuestro viaje a Europa.

La muestra, a pesar de su novedad por todos reconocida y habiendo causado mucha impresión, no suscitó resistencias más aun fue unánimemente elogiada, como también lo había sido mi exposición de la serie federal.

Ésto me llevó a decirle a Jorge de la Vega que si a todo el mundo le gustaba mi pintura era porque no estaba revelando nada nuevo y me estaba equivocando. De la Vega me decía que él tenía ganas de romper con la estructura rígida del bastidor y liberar a sus figuras al espacio real.

No sería extraño que el antecedente de los Madi, si bien éstos habían sido geométricos, contara en su subconsciente. Lo cierto es que de todo ésto hablamos mucho él y yo en el barco en nuestro viaje de ida a Europa. Nos fuimos inmediatamente al término de la exposición "Otra figuración" y al poco tiempo fueron también a París, Macció y Deira. Todos habíamos conseguido diferentes becas, salvo de la Vega que viajó con sus ahorros hechos como dibujante de perspectivas para arquitectura (él no era arquitecto ya que había

abandonado la carrera cuando le faltaba una sola materia: legales).

Al irnos de viaje dejábamos atrás un Buenos Aires que en esos tres años en el ambiente cultural se había acelerado de manera notable. Poco después de nuestra partida exponía Greco la serie de "Las Monjas" y Berni, uno de los pintores argentinos más importantes, que se había firmado desde los años treinta con una pintura neo-realista con figuras gigantescas construídas con gran sólidez, presentaba una exposición fundamental manifestando un cambio radical, llamada "Juanito Laguna", en el cual con obras enormes mostraba una nueva manera de hacer arte social. Inspirado en el tema de las villas miserias (equivalentes a las favelas brasileñas) y teniendo un niño como protagonista, había aprovechado con inteligencia las experiencias informalistas de trabajar con cualquier material, usó latas para reflejar justamente un mundo de casas hechas con latas. Y la manera de construir los personajes entraban totalmente en la lógica neo-figurativa. También en esa época Kemble, junto con otros, presentaba la exposición de "Arte Destructivo", a la que ya me referí.

En el viaje en barco le decía a de la Vega: "He querido hasta ahora trabajar con la idea de la relación de las figuras por fusión, lo cual es falso en un mundo de contrastes y tensiones. Es necesario que me ocupe de las relaciones por oposición. No tiene sentido pintar la "Última Cena" en un clima de unidad donde Cristo, los apóstoles, Judas, los objetos que están en la mesa y los objetos consagrados - el pan y el vino estén pintados de la misma

manera y con la misma atmósfera". Así, al poco tiempo de llegar en el departamento que compartía con de la Vega en Issy les Molineaux, cerca de París, realicé un cuadro que trataba de responder a este desafío y a otro llamado "Mambo", un díptico donde en la tela superior, en blanco y negro había pintado una cabeza de mujer que se disolvía con el fondo y, en el bastidor de abajo, con la tela dada vuelta, había colocado una silueta en color que representaba el cuerpo que continuaba esa cabeza. Naturalmente, la cruz del bastidor se veía detrás de la madera recortada. Era el inicio de mi teoría de la visión quebrada y de ruptura de la unidad.

De la Vega, a la vez que se afirmaba en lo que venía haciendo, comenzaba a romper bastidores y envolverlos con telas libremente. Recuerdo una Bruja que había hecho en ese momento. Nos dábamos fuerza mutuamente, pero no fue justamente el clima artístico de París el que nos estimulaba ya que lo encontrábamos mediocre y decadente. Yo recuerdo que le decía a Jorge: "Hemos venido creyendo que París es el centro mundial de la actividad artística para enterarnos que ese centro es Nueva York". Era el momento que los franceses se dividían en el mundo artístico entre los que comenzaban a darse cuenta de este hecho y los que querían negarlo. Sin embargo París nos ayudó a perderle todo el tipo de solemnidad a la pintura y con gran placer veíamos que Mondrian por ejemplo dejaba en una obra huellas del "masking-tape", y que no era un obseso por la prolijidad, como nuestros geométricos. Si hablamos antes de riesgo

sabíamos entonces que nos arriesgábamos a mucho más. Teníamos necesidad de romper toda clase de prejuicios.

Macció y Deira compartían otro taller en Fontenay aux Roses, otra "banlieu" sur de París. Más respetuosos de la pintura en tanto pintura veían con un cierto escepticismo nuestros planteos.

Si a de la Vega y a mi nos interesaba la ruptura estructural ellos estaban más interesados en la libertad gestual, nosotros pensábamos más en la cuestión artística, ellos en la pintura, pero tanto unos como otros estábamos de acuerdo en cargarla de contenidos y sin prejuicios.

Luego de poco menos de un año volvemos a Buenos Aires. Yo soy el último en hacerlo y en el puerto me esperan los otros con la noticia de que teníamos un nuevo taller para trabajar juntos. Era en el mismo edificio donde antes solamente trabajaba Deira. Allí se plasmó realmente el grupo, pero ya en Europa sabíamos que queríamos exponer solamente los cuatro y juntos a nuestra llegada. En ese momento había varios grupos de artistas de nuestra generación pero nosotros fuimos los únicos en trabajar en un mismo lugar y con una misma propuesta estética. Interveníamos en la obra de los otros y jugábamos con la experiencia. Recuerdo a Deira pintando de espaldas una obra, y a de la Vega proponiéndose un problema distinto en cada cuadro.

Apenas llegamos Alfredo Bonino, dueño de la galería que llevaba su nombre en Buenos Aires y en Río de Janeiro y luego New York, nos ofreció una exposición, ésta

dió tanto que hablar y produjo tal escándalo que Bonino entusiasmado nos invitó en la fecha siguiente a hacer una nueva muestra, la que fue aún más cate-górica.

Muchos críticos que antes nos aplaudían ahora nos criticaban severamente, salvo tres: Aldo Pellegrini, Hugo Parnagnoli y Jorge Romero Brest. Parnagnoli había escrito en el prólogo que nosotros no representábamos éso, que está allí legislado y desmoronándose, sino el nacimiento. "Ellos han roto con todos los prejuicios que ataban al artista argentino, el de buen gusto, el de rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con el prejuicio de la misión sagrada del arte, que se presentaba a todas las mistificaciones".

Con esta exposición se define nuestra particular interpretación de la nueva figuración. Aquí es donde realmente falta el término para definirla como Figuración libre?, pregunto.

Jorge Romero Brest, director del Museo Nacional de Bellas Artes, nos invitó a hacer una gran muestra el año siguiente en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Simultáneamente a esas exposiciones en Bonino habíamos realizado en otra galería una muestra llamada "Esto" donde exhibíamos dibujos sobre la realidad argentina con la que nos habíamos encontrado a nuestro regreso. Había caído el Presidente Frondizi y se enfrentaban dos sectores militares rivales en las calles de Buenos Aires. Esta sensación de quiebra social me llevó a trabajar al año siguiente, en obras que

lo reflejasen a través del quiebre estructural.

Así realicé obras como "Introducción a la Esperanza", una multitud con carteles, pero la multitud estaba en una tela pintada en blanco y negro y sobre ella había colocado otros bastidores pintados con colores, que eran los carteles.

También pinté otra obra sobre el incendio del Jockey Club, hecho que había sucedido durante el gobierno de Perón en 1955 y que había tenido un carácter totalmente político.

1963 fué un año fundamental para nosotros, trabajábamos hasta agotarnos con toda alegría. Realizamos tres exposiciones importantes, una en el Museo de Bellas Artes, otra en la Galería Bonino de Río de Janeiro y una tercera en el Uruguay. Sobre nuestra exposición en Río de Janeiro, Frederico Moraes, crítico brasileño, señaló el gran impacto que tuvo sobre la nueva generación de artistas de allí, y Pablo Herkenhoff, actual director del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, explicó ese hecho diciendo que nuestra muestra encontró un terreno fértil y vivamente predispuesto a la resonancia obtenida. El mencionado museo, dos años después, en 1965, realizó una nueva exposición nuestra.

Cómo eran nuestras obras de entonces?

Aldo Pellegrini ha dicho que la pintura de Deira estaba caracterizada por la ambigüedad de la figura que es forma y no-forma al mismo tiempo, por la paralela ambigüedad de un espacio fluído por la acción vibrante, mejor dicho palpitante, del color, que aparece como un verdadero

estallido al romper todo límite formal. Deira, por su parte, afirmaba: "De un lado están los que creen en algo, los que votan por la vida. Los podré criticar, podrá considerarse que están equivocados, pero tiran hacia adelante, hacia el mismo lado que yo. Exploran lo que yo exploro. En el otro bando están los que están muertos. En nombre de la sensibilidad se han suicidado. Éstos son nuestros enemigos. En cambio, son mis amigos quienes tienen una actitud creadora y capacidad de inocencia y virginidad".

Con respecto a Macció y su pintura de esa época Guillermo Whitelow ex director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y del Museo Nacional de Bellas Artes de nuestro país, ha escrito: "Las variantes que se registran en su obra entre 1961 y 1965 no traicionan una incoherencia sino la necesidad de estar atento a la vida misma, a lo tierno y a lo brutal, a lo refinado y a lo chocante, a lo absurdo y a lo lógico. En principio, existe el deseo de ser simple, pero de la realidad es más fuerte que él y se le escapa de las manos. Los títulos de sus obras nos iluminan: "Vivir, a corazón limpio"; "Vivir, como se puede"; "Vivir sin seguro de vida".

En una carta, a modo de prólogo, de la muestra de 1965 en la Galería Bonino de Nueva York, Macció le narra al "marchand" los antecedentes de la exposición: "Las pinturas... provienen, en cierta medida, de mis experiencias en el diseño gráfico, y de una imagen que me preocupa hace unos tres años. No carecen de cierta "estética", insisten en ciertos mecanismos; la interrupción brusca de los

espacios, el color puro, la contradicción formal y procesal. En ellas aparece el rostro humano. No pretenden ser psicológicas o sociales; tampoco pienso que sean subjetivas, y mucho menos de ciencia ficción como alguien señala...".

Whitelow dice: "Si de la Vega adhiere a la nueva figuración lo hace para rehuir del convencionalismo y para rescatar la figura como tema plástico que se había vuelto un tabú. Para conseguirlo, echa mano de toda clase de recursos técnicos. El empleo del collage, por ejemplo, le suministró un rico campo de expresión debido a dos razones principales. En primer lugar, la de contribuir a la rápida ejecución de la obra. Asimismo, hay materiales y objetos que incorporados a la tela por medio del collage producen el efecto de una mancha de color, o de una forma dibujada, y simultáneamente se jerarquizan como elementos individualizables sugiriendo un doble juego, autónomo y dependiente a la vez. Para de la Vega, ésto contribuía a que el cuadro se volviera "vivo", dada la alternancia del interés del espectador. La segunda razón se cifraba en un carácter funcional. En obras posteriores comienza a utilizar un sistema de reproducción de la imagen en forma seriada. La primera imagen se impone como relieve, y por impresión directa la copia, como calcada sobre trozos de la tela que luego pega y estira, distorsionándola. A estos collages, por acercarse a la tridimensionalidad, los llamó "Imágenes liberadas".

"De los cuatros neo-figurativos que nos ocupan, de la Vega fue quien más sin-

tió el poder de la materia, aunque al servicio de un fuerte subjetivismo, deleitándose en un lujo visual como reacción contra el ascetismo de los geométricos y la crudeza del informalismo”.

De la Vega expresaba: “Se que el público mirará mis cuadros porque ellos tratan de colocar el espectador en mi misma situación de desconcierto frente a la realidad y a mi propia lucha con la pintura. Quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni fórmulas, improvisada como es la vida que crece por lados que yo no quiero y hace lo que le da la gana. Otras veces es dócil. Quiero que mi obra choque con el espectador con la misma intensidad con que chocan todas sus partes entre sí, por pequeñas que sean. Una ficha de nácar sobre una mancha. El número junto a una piedra. Una bestia de oropel. Una químera de humo. Seres midiéndose con el vacío y un espejo para que se miren”.

De mi obra de entonces Hugo Parpagnoli ha escrito:

“A los cuadros de Noé resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumentos que como pintura. 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 aún 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. Aunque no están en la línea ballet plástico ni del show audiovisual, pertenecen a su misma época, la nuestra, de experiencias combinadas, de ruptura de límites, de esculturas móviles y pinturas tridimensionales”.

Y yo escribí entonces: “Pensando en la nueva figuración cuando iba hacia Europa, llegué a la conclusión de que hasta el momento ella había aspirado a dar una imagen de la relación solamente por fusión, pero que si hay una nota sobresaliente de la relación contemporánea es que ésta se da por oposición o tensión. Esto me hizo trabajar mucho en tal sentido. Así tomé conciencia de que aspirar a ello era contraponer dentro de la unidad del cuadro dos unidades más en sí mismas, hacer convivir atmósferas opuestas. Romper la unidad por atmósfera significa prácticamente buscar una unidad por oposición o tensión en los ojos del espectador al recibir éste estímulos contrapuestos que, al mismo tiempo, están conviviendo entre sí. Asimismo me dí cuenta que un elemento fundamental de esa contraposición debía ser la atonalidad del cuadro. Ésto equivalía a buscar por el lado inverso del cubismo. Así, éste había logrado destruir la unidad real apoyándose en una unidad virtual, la atmósfera, se trataba ahora de destruir a ésta en busca de una nueva imagen de la realidad, la del hombre conviviendo en busca de un realismo subjetivo.

En el catálogo de la exposición del Museo decíamos que dos años después de la "Otra Figuración" existía el intento de muchos por recorrer nuestro mismo camino para contribuir a la formación de una imagen que será nuestra, pero advertíamos, contra los que aplicaban fórmulas. Nuestra actitud no debería ser tomada como una moda ya que implicaba el riesgo del ejercicio de la libertad creadora. Lo fundamental de nuestra conciencia decíamos, es la convicción de que la única forma de aventurarse en el arte es la de aventurarse en el hombre. Una pintura con seguro de vida nunca logrará ese fin propuesto. "Si creemos en nuestra posición, creemos mucho más aún en el espíritu con que estamos en ella, espíritu que se da también en otros caminos". Pensábamos en Greco, Kemple, Wells, Ruben Santantonin, Alberto Heredia, autores de objetos y esculturas, éstos dos últimos, que habían realizado ese año muestras muy originales.

Romero Brest escribió en 1966: "El despertar se produjo abruptamente hace apenas cinco años, al aparecer en escena los pintores que se llamaron a sí mismos neofigurativos: "Rómulo Macció, Felipe Noé, Jorge de la Vega y Ernesto Deira; al margen del grupo, pero afín con el. Antonio Seguí. Y no solo porque estos neofigurativos aparecieran al mismo tiempo que los demás en Europa ni porque tuvieran más calidad que otros artistas de aquí, sino porque se expresaban con más libertad.

Buenos Aires vivía un clima artístico muy estimulante entonces que llevó a Pierre Restany a incluir nuestra ciudad en

las cinco capitales de ese momento y el sociólogo francés Alain Touraine, hablando del clima cultural de esa época, ha dicho que, cuando nos visitaba entonces, tenía la misma sensación que recibieran los que llegaron a Viena a comienzos de siglo.

Ese año de 1963 se realizan dos concursos, uno nacional y otro internacional, organizado por el Instituto Di Tella, que acababa de inaugurar su local propio aunque ya tenía actividades desde 1960. El jurado compuesto por Romero Brest, Jacques Lassaigene y William Sandberg, director del Stedelijk Museum de Amsterdam, le otorgó a Macció el premio internacional (al que estaba invitado por haber obtenido en 1962, un segundo premio nacional Di Tella) y el premio nacional.

El mío era una beca adonde yo lo eligiese y decidí por Nueva York, y Macció, prefirió a tentar suerte solo partiendo hacia Europa. El grupo comienza a morir contra la voluntad de Deira y mía y en parte de de la Vega.

Cuando llegué a comienzos de 1964 a New York, se estaba realizando en el Museo Guggenheim el Premio Internacional, organizado por el mismo y adonde Lawrence Alloway, nos había invitado a todos a participar.

A pesar del estupendo acogimiento que habíamos tenido allí y el entusiasmo que New York despertó en mí, acelerando mis planteos al máximo (y tal vez por ello mismo, ya que mis obras se habían convertido en complejas estructuras desconstruídas) los brazos abiertos de Alfredo Bonino — quien acababa de instalar una galería

importante en la 57 St y quinta Avenida, se terminaron (salvo, tal vez, para Macció) cerrando, luego de una complejísima relación muy desgastadora. A los nueve meses regresé a Buenos Aires por razones familiares, pero volví en 1965 con la beca Guggenheim y toda mi familia. En Buenos Aires había continuado con planteos de instalaciones hechas con entrecruzamiento de bastidores y acumulación de distintos cuadros, que para mí eran fragmentos de la vida. Obras que desde la pared se derrumbaban por el piso y que frente a ellas motivó a que Alloway hablara de “el caos como estructura”. Éste planteo hizo que invitara a otros artistas a realizar obras colectivas acumulando y mezclando nuestros cuadros.

Con este criterio organizé una muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En 1965 también los cuatro expusimos en Río de Janeiro, y nuestra última muestra grupal en la Galería Bonino. En ella Deira y de la Vega mostraron tal vez, las obras más importantes y ambiciosas que realizaron: “Nueve variaciones para un bastidor bien tensado”, y “La nigromante”, respectivamente.

Macció había enviado tres cuadros desde Europa. Al fin de ese año Deira y de la Vega parten como profesores invitados a la Universidad de Cornell llegando a Estados Unidos un poco antes que yo.

En Buenos Aires en 1965, también publiqué mi libro “Antiestética”, el título de este libro derivaba del convencimiento de que el artista está en una permanente lucha contra el lugar común y la norma-

tividad, o sea, contra la visión estética aceptada como tal. El artista se encuentra — decía — en la elaboración de una nueva estética, una estética de la antiestética.

La otra idea central del libro es la asunción del caos como una realidad de hoy que llevaba a indagar sobre la esencia misma de las estructuras sobre las que reposa la visión actual, proponiendo un arte del caos y la ruptura del viejo concepto, de la unidad de la obra.

Al poco tiempo de llegar a Estados Unidos hago una exposición en la Galería Bonino de New York. Ella significó no solo una manera de terminar con el contrato con esta Galería cansada de que yo no realizara obra vendible y fácil de guardar en stock, sino que también por la misma causa significó y por casi diez años el cese de mi trabajo pictórico. Una crisis ya anunciada en el prólogo desta muestra, en una carta solemne, a mí mismo, donde mi parte crítica censuraba a mi parte pictórica al estar realizando obras por contraste y oposición, cuando en realidad todas esas partes estaban unidas por la misma fuente de procedencia: mi subjetividad. La sensibilidad de New York en ese momento era exactamente lo opuesto: no se debía sentir la mano del artista en la obra.

Comencé a realizar obras manteniendo la idea de environments, centrado en el caos, a las que había llegado, pero esta vez asumiendo datos objetivos. Lo hacía a partir de espejos planos cóncavos, dos tercios planos y uno cóncavo, que fragmentan la figura reflejada y que sustituyen la parte ausente por la parte reflejada invertida.

Colocados estos espejos a diferentes alturas y en distintas posiciones pueden modificar la imagen de toda la realidad en torno. Como obra total solo pude montar esta propuesta en 1968, en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

Entre tanto, de la Vega había modificado el planteo de sus transfiguraciones. En su primera época neo-figurativa la transfiguración está dada por transformaciones anamórficas de la imagen. En la segunda — que en su evolución total es la cuarta — la transfiguración se logra por el amontonamiento de figuras, creando con todas ellas una imagen muy compleja, en la cual todos los cuerpos se confunden y se deforman.

Sobre ella Aldo Pellegrini ha escrito:

"Su obra última se vuelve hacia la realidad y significa una actitud reflexiva frente al mundo que le toca vivir. Su visión nos descubre un mundo constituido por una multitud apelmazada, la masa humana en su literal acepción. En sus cuadros los cuerpos se aprietan, se mezclan, se fusionan, se deforman, se estiran, se aplastan. Así nos revela de la Vega, cómo viven los hombres de hoy. Pero no hay crueldad ni sarcasmo en la mirada del artista; sólo una especie de curiosidad burlona. Ese mundo no es trágico sino un poco ridículo; no es ni espantoso ni solemne, sino sólo inofensivo, intra..cenden.

Hay una verdadera intención de desdramatizar; pero sin falsearla, la situación del hombre actual. Pero si nos quedáramos con esto no comprenderíamos la verdadera dimensión del mensaje de de la Vega. Sus cuadros nos revelan una

mirada que no ha sido indiferente, que no se ha limitado a recoger un documento. No es una mirada crítica sino afectiva. Es la mirada de alguien que participa en lo que ve. En ese mundo apelmazado aparecen rostros llenos de regocijo, sanos y felices; de la Vega se considera como parte integrante de ese mundo y se niega a considerarlo como un mundo sin salida".

Cuando nos revelamos mutuamente lo que cada uno de nosotros estaba realizando, yo en New York y Jorge en Cornell, quedamos sorprendidos porque por caminos muy diversos, yo con espejos, y él con pinturas, conseguíamos imágenes a veces muy semejantes.

Sam Hunter, teniendo en cuenta esta etapa de de la Vega afirmó a fines de los 60 que dos artistas eran los que habían conseguido reflejar mejor la sociedad norteamericana: Andy Warhol y de la Vega. Éste con la visión del que observa desde afuera. Es cierto que esta temática última de él nacía de su relación con la sociedad de consumo, en particular la norteamericana.

Al volver a Buenos Aires en 1967 pintó solamente en blanco y negro la misma problemática. Se trataba de gigantescos dibujos sobre tela a veces presentados como rompecabezas. Asimismo, se puso en público a cantar sus canciones. Muchas de sus letras tienen que ver con su visión del derecho y del revés, y del apelmazamiento de las imágenes. Sorpresivamente en 1971 a causa de un ataque cardíaco, muere cuando tenía cuarenta y un años. En el catálogo de la exposición

que en su homenaje organizáramos nosotros tres, escribimos:

"En sus canciones y pinturas campea un gran sentido del humor, y, el mundo es contemplado por los ojos de un eterno sorprendido ante el absurdo que vivimos cotidianamente. Primero, Jorge nos enseñó a ver las cosas por el lado del revés. Luego, a contar con ambas caras. Como dice en su canción "El gusanito en persona": "(...) el mundo tiene sentido si se mira decidido todo junto y de una vez y si la vida no se lleva repartida, un pedazo del derecho y un pedazo del revés".

Si bien yo había dejado de pintar; de la Vega, en los últimos años no lo hacía con mucha asiduidad, creyendo más en la canción como forma de comunicarse. Deira y Macció se sentían ante todo pintores. A pesar de ello, sobre la obra de Deira realizada entre 1967 y 1975, he escrito:

"Pictóricamente es un período de transición y replanteo durante el cual no pinta mucho. Son años reflexivos y de introspección. Sin embargo, realiza numerosas exposiciones. Pueden señalarse dos características de su pintura de esos años: Precisión de la línea y del espacio en búsqueda de una imagen que siendo figurativa incorpora toda la apertura conceptual del lenguaje abstracto, por una parte.

Por otra, retorna adulto a su imagen más profunda, la elaborada en su amor juvenil a Goya. Además podría señalarse otra característica de ese período, pero que no se manifiesta explícitamente en su obra. Se trata de una revisión íntima de la

función de la pintura y del significado subjetivo que tiene ella para él. En esa época comienza a hablarme de lo que él llamaba el "pensamiento" "A", término con el que él bautizaba a aquél que estaba antes de las palabras y los nombres. Para vertirlo, Deira a pesar de su hábito de la palabra (hombre de sorprendente cultura), no apelaba a ella, sino a la pintura".

Podría definir esta filosofía plástica como la afirmación de que el pensamiento abstracto del hombre es tan concreto como su propia apariencia en esta tierra y, que a su vez, ésta es tan abstracta como su pensamiento.

Deira muere en 1986, a consecuencia de una enfermedad de cáncer, en París, donde vivía desde 11 años antes.

A partir de 1964 es factible determinar una nueva etapa en la obra de Macció, en la que hay un mayor gobierno de la superficie. Al elemento desquiciante y irracional opone el racional, ordena y jerarquiza los elementos. Macció escribe en el catálogo de su muestra en Nueva York, 1969, titulada "fictions", dice:

"Para esta exposición pensé varios títulos "Realidad-irrealidad", "Apariencias", "Libre-imaginación", "Ficciones". "Real-irrealidad me pareció posible por lo que estos cuadros tienen de apariencias del mundo de la realidad precisa.

Pero luego tuve en cuenta que para mí la pintura es una práctica del aventurado juego de la libre-imaginación, para crear espacios e imágenes virtuales en el alto y ancho. Por eso me pareció más acertado "Ficciones". Y también para hacer referencia a la curiosa magia de Jorge Luis Borges.

Con respecto a su exposición titulada "Pintura pintada" de 1971, Laura Beccellato, autora de una monografía sobre él ha escrito:

"Su obsesión por ver y ver no es un hecho oculto ni externo a la obra misma, sino que lo ha hecho explícito en muchos de sus cuadros, dibujando, pintando o inventando ojos por todos lados".

"Es como si quisiera mostrarle al espectador esa mirada esencial, señalar la distancia que existe entre el ser real de las cosas y las cosas mismas".

"En 1976 el Museo de Arte Moderno de México, realizó una retrospectiva con obras de sus últimos diez años, que luego pasó al Museo de Arte Moderno de París".

Sobre la obra que realiza en los 80, Laura Beccellato dice:

"Más que figuras, son signos a la manera de las antiguas representaciones de las cavernas, donde la figura estaba cargada de un contenido sígnico, mágico. Todo contenido, literario o filosófico, es siempre relegado a un segundo plano, ya que la primera información visual que recibimos de sus obras es la especial desenvoltura con la cual se mueve por la superficie".

Sobre sus constantes evoluciones ha escrito Raúl Santana:

"Esta proliferación formal es un asedio constante a la pintura y por ese hacerse y deshacerse de la obra de Macció, ronda el fantasma del tiempo y la nada, y quizás esta proliferación no sea más que una defensa de su propia concepción de esa nada, en ese viaje constante entre el júbilo de ser y reconocerse, y el horror de no ser".

En la actualidad Macció vive, entre París, Buenos Aires y Madrid. Esta actitud nómada es una constante de su vida, que antes lo llevó a vivir en Londres, Roma y Nueva York, pero también compartiendo un lugar y otro da residencia.

Por mi parte, de regreso a Buenos Aires, en 1968 y teniendo que vivir de algo ya que no pintaba, instalo un bar con algunos amigos que se convierte en un centro de la vida artística. Se llama "Bárbaro" y justamente hoy 4 de octubre cumple veinte años. Publiqué en 1971 un libro titulado "Una sociedad colonial avanzada", jugando irónicamente con el modelo de sociedad industrial avanzada. Se trataba de una serie de definiciones paradójales sobre la Argentina. En 1974 publico un nuevo libro "Recontrapoder", novela escrita y dibujada donde con el sistema de los códigos mayas relato los mitos secretos individuales. El escenario es el interior de una persona y los personajes, sus mitos a los que definía dibujándolos.

Un libro que escribí sobre la crisis artística de ese momento, *El arte entre la tecnología y la rebelión*, lo deje inédito porque no llegaba a responder todas mis dudas. En 1975 volví a la pintura a través de la naturaleza a la que antes nunca había pintado dado que estaba centrado en el caos de los hombres. Así realicé dos series: "La naturaleza y los mitos" y "Conquista y violación de la naturaleza", sobre la conquista de América. En relación a este período Ricardo Crossa ha escrito:

"Éste de Luis Felipe Noé — recuperado para la pintura — es un discurso épico

que descubre para América una emoción anterior a las cosmogonías, en un proceso de infinita movilidad, de inagotable dinamismo, como en las sagas vertiginosas o las doctrinas de la inacabable transfiguración a que ha dado lugar el pensamiento de la India para el que la naturaleza es en todo instante su propia instantaneidad de éxtasis y destrucciones...”

Luego, desde París donde vivo entre 1976 y 1987, viajo al Amazonas. En 1980 nace allí una serie de obras. Tengo un período casi sin figuras para referirme a una naturaleza soñada que muchos la pueden interpretar como abstracta. En ese momento escribo: “Como en la música, los contenidos pictóricos no están determinados por las precisiones, sino por las relaciones de tensiones y vibraciones de los elementos componentes de su lenguaje. La pintura es una música para ver...”

“...La pintura es en sí misma abstracta dado que sus elementos integrantes lo son. Aquello que es figurativo es el mundo que nos rodea y nosotros mismos...”

En la actualidad, me interesa estar totalmente libre de pautas de modelo, jugando con todas mis experiencias, acumulando todos mis pasados, volviendo a juegos de estructuras desconstruídas, buscando el cuadro por delante y por detrás, jugando libremente con la tela y el bastidor, a veces, como antes lo hacía, o respetando el plano y jugando con las vibraciones pictóricas como lo desarrolle entre el 75 y el 82. Me siento un orquestador de todos mis pasados. He vuelto a mis problemas del “caos como estructura” y al mismo tiempo me interesa mantener la visión del “caos gestativo” de mi época posterior.

LUIS FELIPE NOÉ: Artista plástico de destaque na Argentina, atuou de forma decisiva na constituição da Nova Figuração, nos anos 60. Dedicou-se também à reflexão, tendo escrito diversos textos, entre os quais se destaca o livro “Antiestética”.