

UN CHICO CORRECTO

LUIS FELIPE NOÉ: CRÍTICO DE ARTE EN LOS AÑOS CINCUENTA

Roberto Amigo

Fundación Espigas, Buenos Aires

Introducción

En el pasaje de la corrección de los tempranos años cincuenta a la incorrección de los años sesenta se halla uno de los posibles ejes interpretativos del arte argentino. El artista Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933) es un buen ejemplo de este pasaje; más aun si consideramos añadir otro desplazamiento el que se realiza desde la crítica de arte, su actividad principal a mediados de los años cincuenta en torno a la producción artística y al pensamiento teórico sobre el arte. Este último aspecto obliga pensar la influencia de Noé sobre otras tendencias (como el arte conceptual, los happenings o el pop latinoamericano) que no son específicamente suyas como creador, ya que su obra plástica se desarrolla, principalmente, en la neofiguración.

Los documentos que se presentan en este breve ensayo indican el camino —pausado en momentos, acelerado el paso en otros— hacia la incorrección de “Yuyo” Noé, uno de los artistas argentinos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. En toda trayectoria hay episodios que fijan nuestra percepción de la obra artística, los cuales obligan a centrar la mirada siempre a partir de aquello aceptado como fundamento de su estética. En el caso de Noé es, sin duda, el haber integrado el grupo *Otra figuración*, junto a Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Ernesto Deira, a comienzos de los años sesenta.¹

En la segunda mitad de los años cincuenta se produce la sustantiva renovación de las artes plásticas en la Argentina. Este proceso obligó a una actualización del entendimiento de los lenguajes por parte de la crítica de arte y, también, al surgimiento de nuevos protagonistas en el ejercicio de ella, quienes acompañaron las nuevas redes institucionales.² En algunos casos, como los de Noé y Kenneth Kemble, fueron los mismos artistas los que asumieron la preocupación teórica y crítica como problema inherente a la práctica artística. Es importante señalar que, en ambos casos, no se da una búsqueda polémica de intervención en los medios de prensa como la hubo con aquellos artistas de generaciones anteriores en su combate programático de posiciones estéticas y políticas. Ambos son críticos de arte en un momento de transición en que se desarrollan nuevos debates; y su preocupación era lograr una cabal interpretación del alcance de los mismos, facilitar la comprensión del arte contemporáneo para un público en conformación. Se

trataba de una consideración de la función didáctica de la crítica de arte—cuyo mejor exponente fue Julio E. Payró—alejada tanto de la crítica de arte literaria, al estilo de Manuel Mújica Lainez, como de la intervención política, cuyo modelo había sido Raúl González Tuñón. Se necesitaba una crítica teórica que apuntalase la modernización de las artes; función llevada a cabo por críticos como Jorge Romero Brest, Rafael Squirru, Enrique Azcoaga, Eduardo Baliari, entre otros. Ante la politización creciente del medio artístico, unos años después, el simple juicio estético no sería posible. Desde luego, entrados los años sesenta la relación entre teóricos y artistas se torna más compleja, como bien ejemplifica la figura de Oscar Masotta.

Kenneth Kemble, por ejemplo, aceptó su ingreso como colaborador al *The Buenos Aires Herald*, cuando ya era un artista de prestigio en el medio—la invitación a incorporarse como crítico de arte surge poco después de la conferencia “Esquemas cambiantes en la apreciación del arte moderno” en una institución británica local, The Society of British Artists, en julio de 1960. En ella, Kemble se preocupó por señalar la pervivencia de prejuicios decimonónicos en la mirada al arte de su época, a la vez que indicaba el surgimiento de una nueva generación en el arte argentino, asociada al movimiento informalista. Al resolver Kemble intervenir en el medio, desde la crítica, contaba con un antecedente notorio; el que ahora nos interesa: Noé.

El ingreso a la crítica de arte de Noé fue resultado de una modificación en sus tareas periodísticas generales en el diario *El Mundo*.³ Éstas corresponden, en su mayoría, a la segunda mitad del año 1956; y anteceden, entonces, a su primera exposición realizada en 1959. En su conjunto no habían sido relevadas, permaneciendo desconocidas hasta el momento y sólo eran citadas parcialmente; en particular, aquella dedicada a su compañero de la *Otra figuración* Rómulo Macció. La actuación regular de Noé, como crítico de arte, había sido siempre una simple referencia en los datos biográficos de la extensa bibliografía sobre el artista. En este texto presentamos una interpretación de estas críticas de arte iniciales con el objetivo de comprender tanto los aspectos de su formación visual (previos a su aparición pública como artista) como las ideas que comienzan a conformar el pensamiento teórico y visual que sólo se organizará en los años sesenta.

Luis Felipe Noé ejercía desde hacía unos años el periodismo —continuando la trayectoria intelectual de su padre Julio Noé, escritor y crítico literario— cuando en 1956 parece comenzar a especializarse en colaboraciones sobre arte, ya que las mismas adquieren continuidad a lo largo del año y son firmadas por el joven colaborador con sus iniciales: LN. En la formación de Noé, su padre cobra un peso singular, ya que había sido secretario de Amigos del Arte, una institución privada —aunque con subsidios del estado— fundada en 1924. El programa de esa asociación debe haber sido marcante en la educación del futuro artista: “Guiada por un criterio ecléctico, [Amigos del Arte] ha cedido sus salas a pintores y escultores de las más opuestas tendencias, desde los que siguen las normas del más fiel academicismo, hasta los que buscan nuevas orientaciones e intentan renovar el gusto contemporáneo”.⁴ En cierta forma, las críticas del joven Noé son la actualización de tal programa. Noé estaba fascinado por el Arte Madí cuando era joven; esto implica alguien que accede a lo artístico desde las innovaciones de su tiempo. A pesar de ello, resuelve estudiar con un artista consolidado como Horacio Butler, integrante del grupo de argentinos formados en la Escuela de París quienes impulsaron la modernización formal de los años treinta en el país.

Si la influencia de Julio Noé es clave para el desarrollo de su hijo, Yuyo tomó distancia de su pensamiento político. Su padre era un intelectual demócrata progresista, liberal, opositor al régimen peronista —fue redactor del informe, editado en 1958, *El libro negro de la Segunda Tiranía*.⁵ En cambio, Luis Felipe Noé se aproximó al peronismo por el deseo de compartir los sentimientos de la clase trabajadora, de pertenecer a la voluntad colectiva del pueblo. Además, por la fascinación ritual de las masas, de allí la invocación a ellas en su obra de los sesenta.

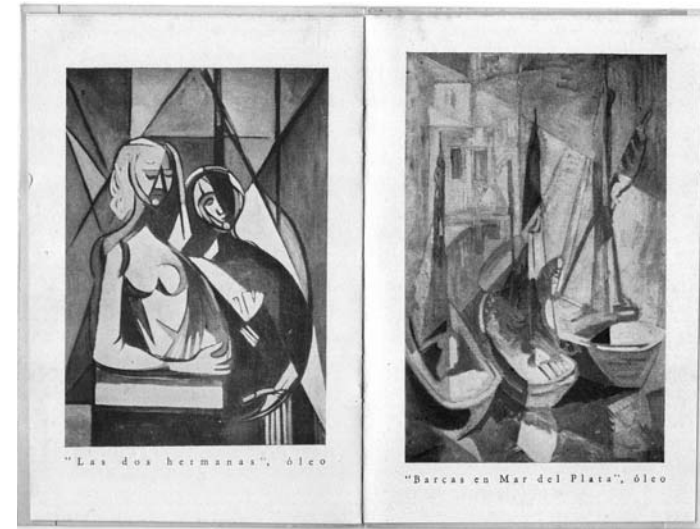
Otro aspecto clave para comprender la relevancia de estos textos es que fueron escritos en un momento crucial de la historia argentina: el proceso iniciado con el derrocamiento militar del peronismo en 1955 y su proscripción como fuerza política. En el campo de las artes plásticas significa un momento de grandes cambios con la reorganización institucional posperonista y con el impulso de modernización que cobra fuerza a fines de la década. Las críticas de arte de Noé actúan en una situación de tránsito, donde aún no se han definido los nuevos protagonistas y continúan teniendo relevancia los actores de la modernidad de los años veinte y treinta. Con sus críticas, Noé interviene en las habituales discusiones formales de la Guerra Fría, las cuales esconden localmente el contexto político de las mismas. Participar, por ejemplo, en los debates entre figuración y abstracción era también una manera de soslayar la situación política represiva abierta por la

Revolución Libertadora. Más aún, cuando la oposición política al régimen peronista, depuesto por los militares, había aglutinado a las identidades políticas que podían identificarse con una posición estética u otra.

La ausencia de referencias políticas en las críticas de arte de Noé es sugestiva, ya que poco después colaboró en un periódico político, *Acción socialista*, y la lectura política (en particular su concepción del peronismo) es clave para entender su obra plástica. Sin ella es difícil comprender, su obra, la *Invocación a la barbarie* que ejemplifica la Serie Federal de 1961.

Así, estas críticas de arte no sólo corresponden a un momento inicial de la formación artística de Noé, sino también a los comienzos de su formación política e intelectual. En 1957 estudiaba leyes en la Universidad de Buenos Aires, donde se vinculó con grupos católicos en la Facultad de Derecho. Allí, el futuro artista conoció a dirigentes de esta fracción como Marcelo Sánchez Sorondo y el padre Julio Menvielle. Luego se incorporó al movimiento de católicos reformistas, desde un grupo de laicos denominado *Convivencia*. Sus integrantes estaban fuertemente preocupados por la relación entre catolicismo y política; sentían tanto que su Iglesia estaba alejada de los problemas reales del pueblo como que la sociedad se había *descristianizado* por el egoísmo inherente al sistema económico social.⁶ La obra de inicios de los sesenta tiene una sustantiva marca de este pensamiento católico reformista, en particular expresada en la iconografía de sus obras. El pensamiento católico que actuaba en los espacios modernizadores de la cultura era de tradición liberal (desde luego el catolicismo conservador tenía sus defensores de una tradición nacional e hispanista de la cultura). Este liberalismo cultural permite que un joven crítico de arte pueda escribir sin problemas ideológicos sobre una diversidad de estéticas y obras. Un caso similar al del escritor Federico González Frías.

Al haberse conocido cuando ambos contaban con diecisiete años, la influencia de Federico González Frías es importante para Noé; aquel no sólo lo acerca al catolicismo sino que también comparte las inquietudes artísticas surgidas al final de la adolescencia. La figura de González Frías es medular para algunos artistas de la generación del sesenta; sirva como ejemplo el vínculo con Alberto Greco, quien le dedica una obra, *Homenaje a González Frías*, y con Federico Peralta Ramos. González Frías había publicado una serie de libros: *Diez poemas*, en 1954, de inspiración católica; *El oficina Pedrerías y otras pesadillas vulgares*, en 1958, relatos de un realismo novedoso y el vanguardista *Diario de Austragesilo*, publicado en 1961 por el Museo de Arte Moderno de Buenos



Ilus. 1 Orlando Pierrri, obras años cincuenta. Luis Felipe Noé publicaría una crítica de las obras de Pierrri presentadas en la Galería Pizarro en agosto de 1956.

Aires. En la literatura de González Frías se visualizan, en cierto modo, los pasajes estilísticos realizados por los artistas plásticos que eran sus compañeros de ruta. El abandono del país por el escritor, (quien se radicó en España, luego en Brasil, México y Guatemala) ha obligado a que su figura haya perdido el peso que tuvo para sus compañeros de entonces.⁷

Aunque mantuvo constante preocupación por la escritura reflexiva sobre lo cultural, Noé fue abandonando el trabajo periodístico al igual que el estudio de abogacía, para dedicarse plenamente a lo artístico. Como artista, aceptó tanto el imperativo político de los tiempos como la ruptura transformadora de los lenguajes artísticos de la posguerra; integrándose a las generaciones que comenzaban entonces el proceso de renovación plástica y de politización creciente en la acción artística. Sus colaboraciones periodísticas permiten acercarse a la génesis de su pensamiento estético, de crucial importancia para el rol que aún ocupa como artista y teórico en el arte argentino.

Este conjunto de críticas de Yuyo Noé posee, entonces, la relevancia de corresponder a la etapa central de la formación ideológica del artista, cuando elabora el marco de acción de su compromiso vital con la sociedad; además de ser el núcleo inicial de su conocimiento artístico y el antecedente de su reflexión teórica sobre el arte. Bien expresada ésta última y consolidada en su libro capital *Antiéstética*, publicado la década siguiente en 1965. Es decir, sus críticas advierten sobre lo que el joven Noé observa. Son el germen de un pensamiento que aún no ha decantado por una opción estética determinada, expresión de un sujeto atento que vislumbra una época de profundas transformaciones visuales y políticas. Estas críticas son la “estética” de la *Antiéstética*: un análisis del orden, de

la seguridad formal, de los valores técnicos. Sin embargo, en ellas comienzan preocupaciones que al ser profundizadas por Noé (por ejemplo, la cultura de masas) formarán parte de su programa artístico expresado en la *Antiéstética*, cuyo punto principal es considerar al caos como estructura.

Las críticas de arte

Luis Felipe Noé trabajaba como periodista en el diario *El Mundo*, uno de los principales periódicos de la ciudad de Buenos Aires desde fines de la década del veinte. Innovador con su formato tabloide, gran parte de su popularidad residía en las excelentes historietas que editaba, formando parte ya de la historia de ese género en la Argentina. Luego del peronismo que aplicó una fuerte censura en los medios, la prensa gráfica recibe el impacto de la modernización de los cincuenta. Una nueva camada de periodistas postulan un periodismo moderno; entre ellos podemos ubicar al joven Noé con la intención de una escritura formal y teórica que dejase de lado el comentario literario y anecdótico sobre las artes plásticas, además tratase de postular los problemas específicos que enfrentaba cada artista y las posibles proyecciones de su obra. En este sentido, algunos de sus comentarios, por ejemplo sobre Rómulo Macció o Jorge de la Vega son, en cierta forma, anticipatorios de la obra de estos artistas. Noé ejerció en el periodismo desde 1955 hasta 1961, en *La Razón* y *La Prensa* además de *El Mundo*, no siempre como periodista cultural sino en tareas más generales cuanto más se dedicaba a la pintura.

La primera sorpresa al acercarse a estas críticas de arte es la diversidad de asuntos, técnicas y artistas tratados. Sin embargo, a pesar de su dispersión, aparecen aquí y allá algunos elementos que van conformando el programa artístico que Luis Felipe Noé llevará a cabo en las siguientes décadas. Algunas de sus preocupaciones escritas en su columna de Artes Plásticas, en *El Mundo*, son similares a la de otros críticos que actúan en el momento, entre ellos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru, en particular la discusión sobre la abstracción y el informalismo. Noé no toma partido por una posición u otra sino que trata de explicarlas teóricamente, para que el público lector pueda comprender las diferencias entre los diversos postulados de la abstracción, o en qué consiste la figuración contemporánea.

Una de sus primeras colaboraciones, en junio de 1956, es un buen ejemplo de sus intereses diversos: no escaparon a su mirada las muestras de un ceramista hoy desconocido para nosotros ni tampoco la exposición en Buenos Aires de la colección de dibujos infantiles del Museo Pestalozzi.⁸ Desde estos temas, aparentemente marginales para el arte erudito, Noé logra pensar problemas centrales la obra del ceramista

es resultado de la estilización formal, y por lo tanto debe considerarse una abstracción artística; además, al referirse a la exhibición de dibujo infantil, piensa el “dilema entre realidad y espontaneidad”, cuestión que atravesará luego su propia obra. Al comentar la exposición de grabados americanos de la colección de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en la misma nota periodística, considera que se puede esperar del arte norteamericano “un interesantísimo maridaje entre el expresionismo y la abstracción”.⁹

Una característica del ejercicio crítico de Noé es el analizar las obras expuestas desde sus cualidades estilísticas y arriesgar las posibilidades u opciones de desarrollo de las mismas. En la misma nota del 5 de agosto de 1956, por ejemplo, comenta la muestra de Orlando Pierrri en la Galería Pizarro [ilus. 1] y la de Rómulo Macció, compañero de ruta artística años después, en la galería Galatea.¹⁰ Sobre el primero sostiene que, de la etapa surrealista, sólo le resta el concepto de disociación de luz, representando ahora no lo que está bajo la realidad sino encima de ella; por lo tanto, sugiere que la próxima etapa de su obra será la abstracción. Acerca del segundo, Rómulo Macció, propone definirlo como expresionista abstracto; con la característica de que, en su obra, plantea el drama entre la abstracción y el hombre, sujeto de abstracción. En el comentario a la obra de estos artistas encontramos el indicio de uno de los problemas de representación que planteará Noé en su propia obra de los años siguientes: el encuentro del hombre con un universo inabarcable.

Es interesante analizar los juicios de Noé sobre artistas ya consagrados por aquellos años; es decir, aquellos que habían renovado el arte argentino en los años veinte y treinta. Al analizar los paisajes suburbanos de Antonio Berni, por ejemplo, afirma que el realismo expresionista es la mejor salida al realismo social.¹¹ Al comentar la obra de Juan Batlle Planas, expuesta en la galería Galatea, elogia la capacidad de renovación de este artista luego de haber cumplido un ciclo con su obra rigurosa en un ambiente de símbolos.¹² En la muestra de Miguel Diomedé, tan alejada de los intereses que podemos suponer en Noé, recupera el intimismo presente en sus retratos y naturalezas muertas.¹³

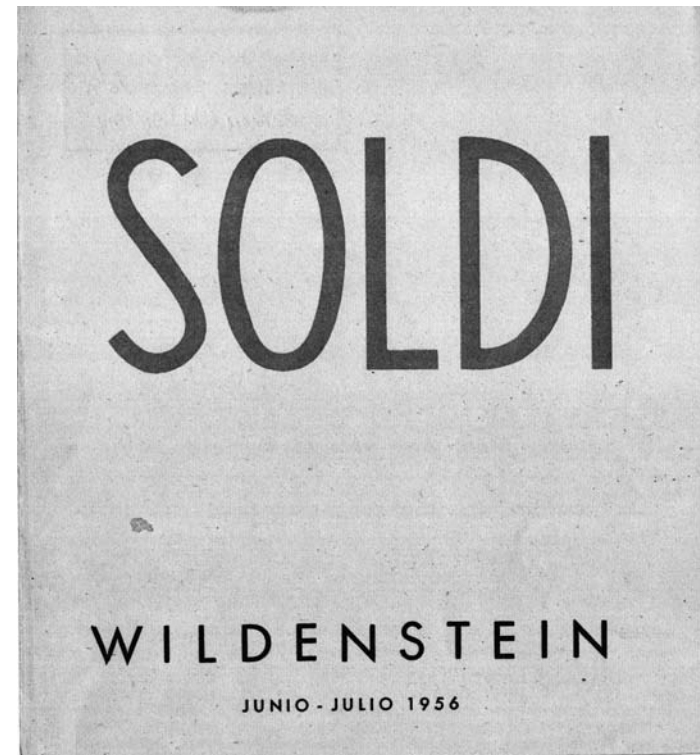
Menos objetivo pareciera ser Luis Felipe Noé al analizar la obra de Horacio Butler [ilus. 2]. Sus paisajes expuestos en la Galería Bonino, hacia julio del 1956, siendo un raro ejemplo en la pintura argentina de seriedad plástica y equilibrio que resuelven los problemas plásticos figurativos desde el planteo inicial de un problema a modo de teorema.¹⁴ Tal vez, aquí, tengamos la herencia legada por el maestro a Noé (quien



Ilus. 2 Crítica de Luis Felipe Noé a la muestra de Horacio Butler en la Galería Bonino, 10 de julio del 1956.

había comenzado a estudiar en el taller de Butler en 1951): la resolución teórica de problemas plásticos. En este sentido, a pesar de las enormes distancias entre la obra del integrante del Grupo de París y la del artista de la vanguardia de los años sesenta, podemos encontrar ese lazo sustancial entre una y otra.

Luis Felipe Noé considera a Raúl Soldi [ilus. 3] un maestro que tras su lenguaje sensible esconde un mundo lejano al que es difícil acercarse.¹⁵ Y propone una lectura de la trayectoria de Soldi en tres etapas, las cuales marcan el camino seguido para llegar a una obra esencialmente pintura por sus cualidades formales y esencialmente humana. Tales etapas son la captación de la nostalgia; la afirmación del objeto comunicativo; y la fundición de los seres de su mundo en la pintura. Desde la preocupación espiritual y humanista del joven militante cristiano, que era Noé en aquellos años, la valoración positiva de la obra de Soldi es comprensible. De la misma manera debemos comprender el estudio certero que es la crítica dedicada a la exposición de Leónidas Gambartes



Ilus. 3 Catálogo de la exposición de Raúl Soldi en la Galería Wildenstein, junio-julio, 1956.

(julio 1956).¹⁶ Noé clasifica y organiza los temas tratados por Gambartes: la tierra y su misterio; la imagen de la mujer (a la que éste considera más próxima a la tierra y los misterios); y la representación humanizada de la existencia de seres mágicos. Del mismo modo, la obra de Gertrudis Chale —reseñada por Noé en octubre de 1956— estimula, incluso, juicios similares a los escritos ante Gambartes. En su caso señala la preocupación por la existencia del hombre en la tierra andina.¹⁷ Si debemos buscar una línea sutil que vaya uniendo los argumentos del crítico, a partir de una palabra clave, sin duda ésta es: existencia. ¿Estaría surgiendo, acaso, en estos ensayos críticos el concepto de artista como “mago” que será uno de los argumentos centrales de Noé en el andamiaje de su *Antiéstética*?

Para comprender de manera global la mirada amplia de Luis Felipe Noé sobre la obra de artistas consolidados y dónde lentamente va ubicándose ésta en el panorama artístico argentino con sus juicios, nada mejor que comentar su crítica a los envíos del Premio Palanza, publicados en *El Mundo* el 14 de octubre de 1956. Para este premio invitación, realizado por la Academia Nacional de Bellas Artes, Noé propone consagrar a Santiago Cogorno por su “abstracción existencial”.¹⁸ En contraste a la defensa de esta apuesta estilística, elimina rápidamente a los demás concursantes con juicios breves y certeros: el agotamiento de la pintura de Luis Seoane en el cartelismo, el problema de la movilidad de lo real en la obra de Aquiles Badi

además de la dispersión de la figura en lo circundante en Juan Carlos Castagnino. A la semana siguiente, Noé utilizará el mismo argumento de “afirmación existencial” para elogiar la obra del arquitecto y artista plástico Clorindo Testa.¹⁹ Los aspectos existenciales de la obra de arte, como justificación del *hacer* artístico, es otro de los fundamentos del pensamiento de Noé que se ira puliendo en los siguientes años.

Desde sus primeras colaboraciones, la discusión sobre la abstracción es una preocupación constante del crítico Noé. La más sugestiva de ellas es la del 26 de junio de 1956, en la cual analiza la obra de tres artistas expuestos en la Galería Bonino para, a partir de ella, discutir la abstracción y sus límites con la figuración y el arte concreto [ilus. 4].²⁰ Noé presenta en ella la obra de Jorge de la Vega —otro de sus compañeros de grupo posteriores y, tal vez, el más cercano— como la de un artista concreto no-ortodoxo, y argumenta que le será difícil salir de la lógica plástica a la que obliga el arte concreto. Recordemos que de la Vega, en la salida encontrada, coincidió con su crítico inicial: *la nueva figuración*. Luego prosigue con la obra de Josefina Miguens —más conocida como Josefina



Ilus. 4 Análisis de la obra de tres artistas expuestos en la Galería Bonino, 12 de junio de 1956.

Robirosa— para definirla como artista no-figurativa, cuyas influencias son experimentos revitalizadores de abstracción. Finaliza su reseña con un artista hoy olvidado, Domingo Bucci: es un artista figurativo, académico, con elementos abstractos. Así, a partir de ejemplos, Noé va ejerciendo una crítica de arte didáctica, la cual intenta transmitir y clarificar conceptos plásticos al lector. Es decir, se proyecta como crítico educador en la formación de un público para el arte contemporáneo.

En una crítica posterior fechada el 19 de agosto de 1956, Luis Felipe Noé profundiza su posición respecto a la definición de la abstracción. Noé distingue entre el arte abstracto y el concreto; define el primero como un proceso expresivo que separa intelectualmente los elementos de la realidad para hallar su esencia; el segundo concretiza en el espacio elementos abstractos, tales como figuras geométricas.²¹ El arte no-figurativo (abstracto sólo en un sentido amplio del término) puede ser resultado de la simple combinación de elementos no-figurativos, sin ser abstracto (en un sentido estricto, el arte abstracto refiere lo substancial) o concreto. En el análisis particular de las obras, Noé trabaja con mayor amplitud, señalando cómo los artistas realizan pasajes entre una forma y otra, aunque no evita la posibilidad de una taxonomía.

En otra crítica publicada el 3 de septiembre del mismo año, Noé es capaz de auxiliar sus argumentos con el ejemplo de un artista como Juan Del Prete, iniciador de la abstracción en la Argentina. Su obra no-figurativa, según afirma Noé, se sostiene en la investigación de la autonomía de materia, forma y color, quedando ajena a las limitaciones del arte concreto y abstracto.²² Sintomáticamente, en la misma colaboración periodística, utiliza términos como “pureza”, “depuración”, “eficiencia”, para juzgar una muestra de arte publicitario japonés, exhibida esa misma semana, además de señalar puntos de contacto de la publicidad con el arte concreto. En este interés suyo por la publicidad se esboza la preocupación constante del Noé posterior, tanto en la cultura de masas como en su mirada a la cultura pop, la cual se agudizará durante su estadía en Estados Unidos. Por otra parte, la exposición de cinco artistas en la Galería Peuser le permite a Luis Felipe Noé plantear las relaciones entre surrealismo y abstracción, en particular en las obras de Osvaldo Borla y Víctor Chab. Aquí, Noé presentará la distinción entre lo substancial y lo onírico.²³

Noé se ocupa, también, de las exposiciones de artistas extranjeros en Buenos Aires (estadounidenses, italianos, brasileños y españoles). Al analizar la obra del pintor español Antonio Clavé, parecieran escucharse los ecos de los problemas formales



Ilus. 5 Catálogo de la muestra de Fernando Maza, Galería Van Riel, 14 de diciembre 1959.

de la obra posterior de Noé: a su juicio, tiende a expandirse, salirse del marco, desarrollar su vitalidad y hacer sentir la historia del arte.²⁴ De la misma manera, cuando escribe sobre los dibujos del joven artista argentino Enrique Barilari, declara: “el trazo se multiplica, se vuelve nervioso y suele subrayarse violentamente de negro cuando quiere reflejar el mundo que ven esas figuras”.²⁵

Catálogos

Otro conjunto de documentos, complementarios de las críticas de arte publicadas en *El Mundo*, son sus primeras presentaciones de catálogos para exposiciones de otros artistas, una vez que ya había abandonado su tarea de crítico semanal. Recordemos que Noé, desde sus muestras iniciales, generalmente ha escrito sus propias introducciones explicando o dando pautas sobre la realización de la obra que se presenta al público.

El primer texto publicado es el de la muestra del Grupo Buenos Aires, en la Galería Velázquez, a fines de octubre de 1958.²⁶ Aunque la mayoría de los artistas integrantes de esta ignota agrupación hayan tenido dispar fortuna crítica, a Noé le interesará un problema esencial en su formación intelectual: la relación con el medio social. Noé considera que el medio artístico local está en formación, siendo ésta una opinión bastante extendida en su generación. Además, otorga definiciones de lo que entiende por arte. Así, el arte es tanto modo de conocimiento (sutileza) como modo de comunicación (sensibilidad), por ello no existe enfrentamiento de lo racional con lo sensible.

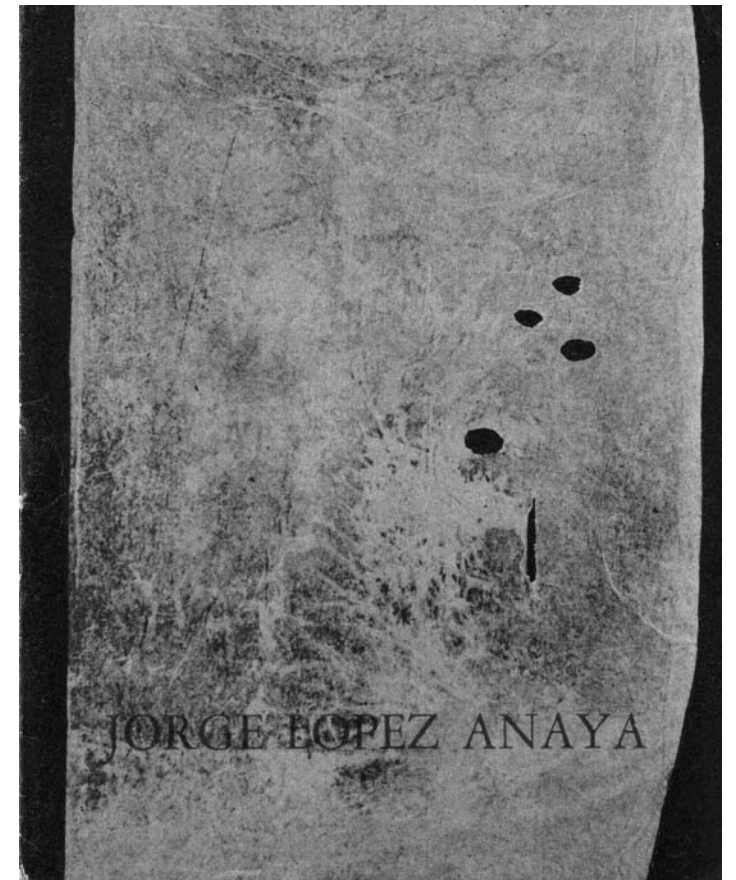
De mayor interés son las presentaciones dedicadas a las muestras de jóvenes artistas como Fernando Maza, Jorge López Anaya y Rogelio Polesello. Noé consideraba la comprensión de la obra de otro artista como si fuera un ejercicio de despojamiento; es decir, encontramos aquí un desplazamiento discursivo: se presenta como artista que analiza a sus pares. En este sentido, la figura de Alberto Greco se tornaba para Noé en la del ángel liberador de su generación.

Fernando Maza expuso en la Galería Van Riel en diciembre de 1959 [ilus. 5]. Noé afirma que la obra expuesta está ligada a la aparición de una corriente vitalista, la cual insinúa maduración expresiva de la plástica argentina. Maza se vincula y, al mismo tiempo, se diferencia del informalismo por su gesto de autoafirmación y su belleza libre: su pintura es pulcra y refinada. Así, Maza se deja llevar por los caprichos de la voluntad, aunque los encauza racionalmente.

La exposición informalista de López Anaya (un artista que luego se dedicará principalmente a la crítica de arte) en la Galería Pizarro, entre el 25 de octubre y el 12 de noviembre de 1960, a su juicio, debe ser comprendida como producto de un neoplasticismo de la materia, del espacio y del color [ilus. 6]. De esta manera Noé, plantea las diferencias “formales” dentro del movimiento informalista, las cuales ya había sugerido antes respecto a la obra de Maza, proponiéndose ahora distanciar a López Anaya de una vertiente expresionista.

Resulta de interés el finalizar este conjunto de textos de Noé con aquel dedicado a Rogelio Polesello para su muestra de la Galería Lirolay, en agosto de 1961, ya que, en él, Noé define cuál es la función de la crítica: comprender la “voluntad artística” de la obra de los demás, sin sostener un juicio de valor. Para lograr semejante acto de comprensión se necesita, finalmente, de la intuición. Así, Noé desplaza el sentido de la presentación de un catálogo: del elogio habitual a la obra del artista a considerar en qué consiste el ejercicio de la crítica.

Para su exposición consagratoria en la Galería Van Riel, un año antes, Noé escribió su propia introducción explicativa: “Presentación de mi obra a un amigo”. Aquí afirma que el objeto de la misma era dar una “nueva imagen de la realidad del hombre”; lo importante es “lo permanente del arte, la imagen espiritual del hombre”²⁷ por ello el artista asumiría un papel fundamental ya que “pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno, el pintor es el sacerdote de semejante operación”.



Ilus. 6 Catálogo de la exposición de Jorge López Anaya, Galería Pizarro, 25 de octubre al 12 de noviembre de 1960.

La interpretación de la obra de Noé ha venido siendo sostenida, generalmente, en la *Antiestética*, su ensayo teórico sobre el arte y el proceso creativo en la sociedad contemporánea, publicado a mediados de los sesenta. Curiosamente, este ensayo no es analizado como el resultado del desarrollo artístico en la primera mitad de los sesenta, sino que la relación temporal se invierte para entender obras plásticas suyas como la *Anarquía del año veinte*, *Mambo* o *Convocatoria a la barbarie* (todas ca. 1961–62) desde ese texto más tardío. Explorar las críticas de arte y los primeros prólogos dedicados a otros artistas de su generación, escritos por el artista en los años cincuenta, nos permite clarificar el derrotero de su pensamiento. Desde una mirada aguda, en algunos casos, y en otros, meramente descriptiva, Luis Felipe Noé fue construyendo su forma de comprender el arte, el papel del artista y la sociedad argentina en momentos de cambios profundos, de los cuáles rápidamente se erigió como uno de sus protagonistas.

NOTAS

- ¹ La bibliografía principal sobre el artista es: Mercedes Casanegra, *Noé*. (Buenos Aires: Alba, 1988).
- ² Véase al respecto Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- ³ El conjunto de documentos fue relevado a partir de los ejemplares del periódico *El Mundo*, conservado en la Biblioteca Nacional de la Argentina, de la ciudad de Buenos Aires.
- ⁴ Amigos del Arte, *La obra de Amigos del Arte, julio 1924–noviembre 1932*. (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1932).
- ⁵ Comisión Nacional de Investigaciones, *Libro negro de la segunda tiranía. Texto completo y definitivo*. (Buenos Aires: Editorial Integración, 1958). NdelE. Esta publicación fue producto del Decreto de ley número 14.988/56 que ordenaba la publicación de antecedentes, documentación y conclusiones practicadas por la Comisión Nacional de Investigaciones.
- ⁶ La relación de Noé con el catolicismo es mencionada brevemente en Agnès de Maistre, “Le group argentine, Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961–1965. Ou la figuration ecléctique”, Tesis de maestría, Université de Paris IV- La Sorbonne, Institute d'Art et d'Archéologie, 1987, tomo II, p. 70 y ss. La relación entre catolicismo y vanguardia la he discutido en Roberto Amigo, “Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo Desaparecido”. En, *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, núm. 1 Mario Sartor (org.) *Esperimenti di Comunicazione* (Udine: Forum, 2005), pp. 184–227.
- ⁷ Actualmente es continuador de la tradición herméutica de René Guenón, y uno de los principales escritores sobre el simbolismo y el ocultismo.
- ⁸ Luis Felipe Noé (L.N.), Artes plásticas, *El Mundo*, 5 de junio de 1956, p. 13.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 5 de agosto de 1956, p. 22.
- ¹¹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 17 de junio de 1956, p. 22.
- ¹² L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 24 de junio de 1956, p. 26.
- ¹³ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 9 de julio de 1956, p. 8.
- ¹⁴ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 10 de julio de 1956, p. 11.
- ¹⁵ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 29 de julio de 1956, p. 23.
- ¹⁶ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de julio de 1956, p. 11.
- ¹⁷ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 20 de octubre de 1956, p. 25.
- ¹⁸ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 14 de octubre de 1956, p. 12.
- ¹⁹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 20 de octubre de 1956, p. 25.
- ²⁰ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 12 de junio de 1956, p. 13.
- ²¹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 19 de agosto de 1956, p. 22.
- ²² L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1956, p. 13.
- ²³ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de septiembre de 1956, p. 24.
- ²⁴ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 9 de julio de 1956, p. 8.
- ²⁵ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de julio de 1956, p. 11.
- ²⁶ El Grupo Buenos Aires estaba integrado por Juan Carlos Benítez, Roberto del Villano, Jorge Luis Duhalde, Antonio García Videla, Félix González Mora, Arturo Irureta, Hugo Irureta, Rodolfo Krasno, Enrique Matticoli, Juan Otero, Flora Rey, Juan Carlos Rodríguez, Stefan Strocen y Ventura Valente.
- ²⁷ Luis Felipe Noé, “Presentación de mi obra a un amigo”, cat. exp. (Buenos Aires: Van Riel, 1960).