



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

**ANÁLISIS CRÍTICO-DESCRIPTIVO DE LA NUEVA FIGURACIÓN
ARGENTINA 1961-1965. ERNESTO DEIRA, RÓMULO MACCIÓ,
JORGE DE LA VEGA Y LUIS FELIPE NOÉ.**

Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte.

ESTEFANÍA TAMBURRINO CABRERA

Profesora Guía: Guadalupe Álvarez de Araya Cid.

Santiago, Chile.

2008.

ÍNDICE DE CONTENIDO .

	Página
Portada	1
Índice de contenido.....	2
Índice de ilustraciones.....	3
Resumen.....	5
Planteamiento del problema y Objetivos.....	6
Consideraciones preliminares	9
a) los instrumentos.....	9
b) el lenguaje.....	12
Capítulo I. Génesis de una Nueva Figuración.....	16
Capítulo II. La Recepción Crítica de la Nueva Figuración Argentina.....	25
Capítulo III. Análisis de obra. Deira, Macció, de la Vega, Noé.....	33
Deira.....	35
Macció.....	43
De la Vega.....	50
Noé.....	59
Epílogo.....	69
Conclusiones.....	72
Bibliografía.....	75

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

Figura		Página
Fig. 1	Ernesto Deira, "Campos de concentración", 1961, óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Colección Familia Deira, Buenos Aires.	36
Fig. 2	Ernesto Deira, "La ninfa sorprendida", 1962, óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Colección Familia Deira, Buenos Aires.	37
Fig. 3	Ernesto Deira, "Adán y Eva nº 2", 1963, óleo y esmalte sobre tela, 195 x 260 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	39
Fig. 4	Ernesto Deira, "La casa", 1964, óleo y esmalte sobre tela, 150 x 150 cm. Colección Privada, Buenos Aires.	40
Fig. 5	Ernesto Deira, "Sin título", 1965, óleo y esmalte sobre tela, 160 x 160 cm. Colección Privada, Buenos Aires.	41
Fig. 6	Rómulo Macció, "Hambre", 1961, óleo sobre tela, 200 x 250 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	43
Fig. 7	Rómulo Macció, "Encrucijada", 1962, acrílico sobre tela, 180 x 180 cm. Colección Osvaldo Giesso, Buenos Aires.	45
Fig. 8	Rómulo Macció, "Vivir un poco cada día", 1963, técnica mixta, diámetro 181,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	47
Fig. 9	Rómulo Macció, "Vivir a saltos", 1964, técnica mixta sobre tela, 183,2 x 183 cm. Colección Jack S. Blantom Museum of Art, Texas.	48
Fig. 10	Rómulo Macció, "Por dentro y por fuera", 1965, óleo sobre tela, 162 x 129,7 cm. Colección Jack S. Blantom Museum of Art, Texas.	49
Fig. 11	Jorge de la Vega, "El rescate", 1961, óleo sobre tela, 195 x 130 cm. Colección Marta y Ramón de la Vega, Buenos Aires.	51
Fig. 12	Jorge de la Vega, "Pantagra", 1962, óleo sobre tela, 116 x 88,5 cm. Colección privada, Buenos Aires.	53

Fig. 13	Jorge de la Vega, "Danza en la montaña", 1963, técnica mixta sobre tela, 195,5 x 129,5 cm. Colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires.	55
Fig. 14	Jorge de la Vega, "Intimidades de un tímido", 1964, óleo y collage sobre tela, 260 x 195 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	57
Fig. 15	Jorge de la Vega, "Caída de conciencia", 1965, óleo y collage sobre tela, 130,6 x 110,4 cm. Colección Jack S. Blantom Museum of Art, Texas.	58
Fig. 16	Luis Felipe Noé, "Convocatoria a la barbarie", 1961, óleo sobre tela, 147 x 227 cm. Colección privada, Buenos Aires.	60
Fig. 17	Luis Felipe Noé, "Mambo", 1962, técnica mixta sobre tela y madera, 190 x 192 cm. Colección Familia Noé, Buenos Aires.	62
Fig. 18	Luis Felipe Noé, "Introducción a la esperanza", 1963, técnica mixta sobre tela, 97 x 195 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.	64
Fig. 19	Luis Felipe Noé, "Un vacío difícil de llenar", 1964, 207 x 255 cm. Colección Familia Noé, Buenos Aires.	65
Fig. 20	Luis Felipe Noé, "Introducción al desmadre", 1965, instalación.	66

RESUMEN.

La siguiente tesis es una investigación sobre el origen, planteamiento y manifestación, tanto pictórica como intelectual, de la Nueva Figuración argentina. Este colectivo artístico se constituyó por los artistas Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé entre los años 1961 y 1965.

Realizamos un examen del contexto histórico y político, haciendo ver el modo en que las obras de este grupo responden a determinadas inquietudes de la época. Luego, haciendo un análisis de la producción artística de forma individual y grupal, se expone cómo sus obras se constituyen en un arte de ruptura.

PLANTEAMIENTO PROBLEMA

La década de los sesenta significó para la historia del arte argentino una etapa de cambio y renovación. Durante este decenio, toda Latinoamérica vivió intensos procesos de transformación y Argentina, específicamente, presenta una radicalización y condensación de estos procesos comunes del continente. La modernización económica y cultural en América Latina durante estos años, fomentada por sectores desarrollistas en cada país, logró particularmente en Argentina una renovación radical de las artes plásticas. Esto fue posible gracias al logro de mejores condiciones materiales y culturales para la experimentación artística¹, como por ejemplo, el apoyo fundamental del Instituto Torcuato Di Tella. El descubrimiento de nuevos materiales y procedimientos transformaron el lenguaje artístico originando nuevas concepciones del uso del espacio plástico y visual. Es así que comienzan producirse obras con cargados collages realizados con “objetos encontrados” en Antonio Berni; instalaciones que juegan e incitan al “espectador” a vivir “nuevas sensaciones”, con Marta Minujín y objetos extraños colgados desde el techo que tensan el espacio establecido y delimitado del arte, con Rubén Santonín. Todo este proceso de “actualización” está estrechamente ligado a los cambios políticos y sociales de la Argentina que se desencadenaron desde la década anterior, principalmente el derrocamiento de Perón en 1955, que culturalmente implicó la “devolución” de las universidades, los medios de comunicación masivos, los museos y de diversas instituciones ligadas al arte y a las ciencias a “manos laicas”.

A pesar de que esta década refleja una gran inestabilidad política, en sentido económico ésta se mantuvo estable. Este balance político-económico es relevante pues, en primer lugar, estos factores están en una constante fricción con el campo de la cultura y, segundo, porque la cultura y las artes fueron aspectos considerados por el orden político durante estos años.

¹ García-Canclini, Néstor. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. 5ª edición, México D. F., Siglo veintiuno editores, 1993. Pág. 35

En un contexto con miras hacia el progreso nacional y la escalada internacional, surgieron exigencias artísticas dirigidas a fundar un nuevo tipo de arte que reflejara esta Nueva Nación. Durante los años sesenta se observa un florecimiento de nuevas propuestas artísticas que intentan plantearse desde la demanda de novedad. ¿qué es lo que se consideró como novedoso? Toda manifestación que significara un quiebre con lo “previo”. Este tipo de propuestas serán las que se consideraron en propiedad “vanguardia”. Del amplio espectro de tendencias que investigaron esa renovación del lenguaje artístico, aquí trataremos específicamente a la Nueva Figuración. La razón es simple: en ella pareciera reflejarse cómo cada artista de un grupo aborda de forma plásticamente distinta un mismo argumento y motivación. Dicho campo argumentativo canónicamente ha sido interpretado como anclado en el hombre, su condición y vivencia dentro de la sociedad contemporánea.

Los artistas que estudiaremos son Ernesto Deira (1928-1986), Rómulo Macció (1931), Jorge de la Vega (1930-1971) y Luis Felipe Noé (1933). Los años que nos ocupan son entre 1961 y 1965, período en que trabajan en forma grupal. Y el lugar, Argentina, específicamente Buenos Aires. Ahora bien, en esta atmósfera de renovación que a su vez demanda doblemente, tanto la internacionalización del artista y de las obras, como el cumplimiento de novedad y ruptura impuesto por la lógica de la vanguardia, la pregunta por las características de lo nuevo se materializa en el conjunto de recursos semántico-formales se vuelve decisiva para establecer, en el continuo tradición-ruptura, la naturaleza y alcances de las estrategias rupturistas. Así, el propósito de esta tesis es resolver las siguientes interrogantes: ¿cómo planteó la Nueva Figuración su interpretación de “ruptura artística”? ¿Con qué había que romper? ¿Qué operaciones sintáctico-espaciales involucró? ¿A qué tradiciones del hecho artístico apeló? Al proponer la ruptura neofigurativa como lugar de análisis, no pretendemos establecer valores o consolidar los existentes. Lo que nos interesa sobremanera es establecer cómo, mediante qué recursos estéticos-formales concretos, estos cuatro artistas intentan transmitir una posición de ruptura. De esto se infiere que nuestro estudio efectúa un análisis crítico-descriptivo de la obra de cada artista desde una doble óptica, individual y grupal, que nos obligará a identificar tradiciones

culturales referidas al manejo de los recursos formales, circunscritos en un período histórico específico.

De lo anterior se desprende nuestro **objetivo general**: estudiar el modo en que el grupo neofigurativo construye el elemento de ruptura en sus obras.

Esta ambición nos impuso los siguientes objetivos específicos:

1. examinar si aquel carácter de ruptura fue premeditado desde los inicios del colectivo,
2. revisar la recepción crítica,
3. descubrir los recursos estético-formales que evidencian aquella ruptura, del que emerge:
 - a. distinguir cómo aborda cada artista ese planteamiento.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

a) Los instrumentos

Para estudiar la tendencia que nos hemos propuesto, haremos uso de la noción de Escena Artística, tal y como la define Néstor García-Canclini². En dicha definición, la Escena Artística es entendida como una estructura dimensionada por la producción, consumo y distribución de obra de arte en un tiempo y espacio histórico, social, político, geográfico y cultural. A esta Escena, por lo tanto, pertenecen los artistas, las obras, las tendencias que los agrupan, las instituciones. En otras palabras, el sistema artístico se haya inscrito y modelado por la Escena Artística. El sistema artístico, a su vez, es una estructura dinámica, cuyas dimensiones operan entre sí de manera complementaria e interdependiente. Por ello, en la Escena Artística se manifiesta el Campo Artístico: “el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad”³.

La Neofiguración será por lo tanto una de las varias tendencias que actuaron en aquella escena. Al hablar de tendencias o corrientes de arte hacemos alusión al conjunto de expresiones de arte con ciertas similitudes técnico-expresivas (temática del nivel material del canal informativo de la obra), formales (temática de orden) y significativas (carácter semiótico)⁴. En este sentido entenderemos que –y por razones eminentemente prácticas, sin que por ello obviemos otros momentos de la recepción de las obras- accedemos a las obras de arte pictóricas (en una primerísima instancia) a partir de lo que vemos y por ello, constantemente nos referiremos a su categoría artístico formal, o sea, cuando hablemos del carácter formal de una obra de arte, es porque distinguimos una estructura formal y una estructura significativa en ella que se verifica específicamente en ésta y no en aquella obra de arte. Por ello, afirmaremos

² Ob. Cit. *Passim*.

³ Ob. Cit. Pág. 37

⁴ Marchán-Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*. 7ª edición, Madrid, Ediciones Akal, 1997. Pág. 12

con Juan Acha que en la estructura formal hay una subestructura morfológica y otra sintáctica, teniendo que ver la primera con los elementos visuales como unidades y la otra con la organización total de los mismos⁵.

Ahora bien, la Escena Artística bonaerense del período que nos ocupa habrá de ser inscrita en lo que Andrea Giunta ha llamado proyecto de vanguardias⁶. Las tres dimensiones del Sistema Artístico ofrecen un punto de partida inicial para establecer los parámetros interpretativos básicos a partir de los cuales se generan las dinámicas de periodización de la Escena Artística. Para Giunta, dicha Escena Artística es inconcebible por fuera de una noción de vanguardia que debe mucho a la tradición crítica de la primera mitad del siglo XX y que alcanzó, en la obra de Marta Traba un sentido general y primario según el cual la vanguardia sería “sinónimo de ‘estar al día’; estar al día es ganar tiempo sobre la propia modernidad, adelantarse al que queda rezagado, apuntar linealmente hacia una meta.”⁷ Esa meta estará constantemente en relación a las obras producidas en el extranjero que hayan encontrado un lugar en los centros artísticos más importantes, especialmente Nueva York. Dicho campo básico de sentidos será reorientado por Giunta en su noción de proyecto de vanguardias en cuanto que plan de trabajo con objetivos específicos que buscaban prioritariamente crear y fomentar un arte que estuviera al nivel de los principales centros culturales y, a la vez, que fuera actual (en el sentido de vanguardia que acabamos de describir). Por ello, la noción de proyecto de vanguardia –en su evidente ambigüedad- no difiere sustantivamente de la idea de Internacionalismo, esgrimida por Jorge Glusberg⁸, idea que aspiraba a destacar la implementación de un conjunto de políticas complementarias dirigidas a modernizar el arte argentino y lograr su reconocimiento en los centros mundiales de arte, a pesar de que la noción de proyecto de vanguardias de Giunta ostenta, sin embargo, una mayor correspondencia tanto al sustrato político de la

⁵ Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981. Págs. 373-415.

⁶ Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2004. *Passim*. Hablaremos más extensamente de las formas que asumió el proyecto de vanguardias en el desarrollo de las Condiciones Preliminares.

⁷ Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Pág. 158

⁸ Glusberg, Jorge. *Del Pop Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1985. Págs. 49-58

Vanguardia Heroica, como a la coyuntura política de la Argentina de la primera mitad de la década de los años sesenta. En efecto, Giunta enriquece su noción de proyecto de vanguardias con aquella de política de requerimiento, con la cual se encuentra dialécticamente relacionada: la política de requerimiento responde a una necesidad del proyecto del Internacionalismo argentino de que hablamos, puesto que apuntaba a “la necesidad de [formar e impulsar] artistas de vanguardia cuyas obras fuesen tan originales y de una calidad tan incuestionable, como para poder cumplir la misión de instalar al arte argentino en la escena internacional.”⁹ Como vemos, los últimos tres conceptos o ideas, a saber, proyecto de vanguardias, internacionalismo y política de requerimiento, están instaladas en, y organizan, un mismo contexto y un mismo marco político: la política de modernización como el conjunto de medidas tomadas en la Argentina desde la Revolución Libertadora para modificar el status establecido durante el peronismo. Esta será un conjunto de medidas que buscarán eliminar los factores de “atraso” y fomentar el “avance” y la inserción internacional.

A su vez entendemos que las instituciones ligadas al proceso de elaboración y consumo del arte aparecen como la materialización, en el seno de sociedades complejas, de las condiciones objetivas y subjetivas de producción del discurso artístico, tanto como su circulación y apropiación por parte del público. Se constituye como un factor ubicuo que opera sobre los creadores tanto como sobre los receptores o adquirientes de la obra-mercancía. No negamos la originalidad de la producción del artista, sino que buscamos mostrar que al actuar al interior de marcos impuestos por las instituciones, la obra contendrá elementos de significación que aludirán a dichas condiciones productivas¹⁰. Por ello, uno de los aspectos que más nos interesa trabajar en la neofiguración argentina, es precisamente el de la ruptura en las obras de arte y con ella nos referimos a un cambio evidente, a la introducción de un determinado recurso o enunciado que marque una diferencia notoria con obras anteriores y vuelvan evidentes los puntos o momentos en que la noción proyecto de vanguardia se fragiliza lo suficiente como para admitir discursos rupturistas, incluso con el propio proyecto de vanguardia.

⁹ Giunta, Andrea. Ob. Cit. Pág. 89

¹⁰ Glusberg, Jorge. Ob. Cit. Págs. 41-43

Como sabemos, los campos de sentidos y la orientación activa de la dupla recepción/consumo de la obra de arte varía según el grupo social y la formación cultural de los receptores, aunque no en sentido inconexo y estratificado, sino interrelacionada, de manera que dichos campos y orientaciones admiten deslizamientos, contaminaciones y peregrinajes entre los grupos sociales¹¹. Consideramos de suma importancia insistir en que cuando hablamos de la recepción, ella no es vista como un acto pasivo, sino que forma parte de un conjunto de relaciones complejas que actúan tanto sobre el receptor (público, crítica, etc.) y entre receptores, como en la obra misma. A propósito de este enfoque, nuestro trabajo indagará en la índole de las operaciones e innovaciones formales practicadas por la Neofiguración Argentina desde las complejas redes de la recepción/consumo, como las hemos definido anteriormente, actuando sobre la producción de obra y resignificando el proyecto de vanguardia.

b) El lenguaje

Ahora bien, el tipo de obras que estudiamos en este trabajo y que consideraremos como neofigurativas exhiben las siguientes características: primero, operan algún grado de ruptura entre los límites de abstracción y figuración; segundo, integran técnicas y aportes formales de otras tendencias recientes a ella como el Pop Art, diversas tendencias de la opción expresiva e incluso la abstracción geométrica; tercero, las obras presentan una diversidad de elementos aparentemente discontinuos y sin conexión entre sí, lo que confiere a la totalidad de los objetos individuales, una relativa falta de unidad en el sentido de la tradición académica. Tanto en las declaraciones de los artistas como en la crítica que las recepcionó, hubo acuerdo en que el tema predominante en las obras neofigurativas tiene que ver con el hombre, visto como sujeto social inmerso en un mundo que lo sobrepasa: aluden a una serie de “estados psicológicos” alarmantes, tales como la angustia, el miedo, la soledad... Desde el punto de vista de sus soportes, las obras son principalmente telas, la mayoría

¹¹ Certeau, Michel de. La invención de lo cotidiano. México D. F., Universidad Iberoamericana, A.C., 1996. *Passim*.

de grandes dimensiones donde es frecuente el uso del collage. En términos generales, tanto historiadores como críticos, apuntan a destacar mediante qué recursos formales, el grupo neofigurativo argentino insiste en la tradición de “épater le bourgeois”, tan cara a la primera vanguardia. De hecho, el grupo Neofigurativo ha sido revisado la mayoría de las veces destacando cierto grado innovador, especialmente en el aspecto formal, la fusión entre abstracción y figuración, la deformación de elementos y el rechazo a lo visualmente atractivo.

Estas características, sin embargo, cuentan con un fundamento rastreable a dos viejas tradiciones que fungieron como base argumentativa de la tradición expresiva de la Vanguardia Heroica, en la nomenclatura de Combalía.¹² Ambas tradiciones versan sobre el rol del artista y las habilidades expresivo-comunicativas que exhiben sus obras. La primera corresponde a la teoría neoplatónica del arte en la que el artista es percibido como un agente vehiculizante de la gracia. Su ejemplo por antonomasia lo encarnó Miguel Ángel, ya que su obra ha sido interpretada y percibida históricamente como un campo de batalla entre las posibilidades expresivas del pigmento y la función delimitante, conceptualizadora del dibujo. Como sabemos, esta tradición constituye uno de los estadios tempranos de la caracterización del genio artístico tal y como la desarrollará el Romanticismo. La segunda tradición convocada corresponde a un momento de actualización y de reinstalación de dicha tradición mítica del artista, tan cara a la Primera Vanguardia, esta vez encarnada por Kandinsky. Se trata del suceso en el que Kandinsky accidentalmente derramó unos frascos de tinta, manchas que, al impregnar los papeles le dieron la impresión de configurarse de acuerdo a los más caros preceptos del equilibrio y la armonía. La anécdota culmina con la identificación, por parte de Kandinsky, de dos formas de la abstracción: abstracción geométrica y abstracción informal. Ambas tradiciones tienen en común al menos tres aspectos: primero, que el artista opera formalmente “a pesar de sí”; segundo, que el arte se constituye allí donde se verifican ciertas reglas compositivas fundamentales que contemplan ante todo el cumplimiento de operaciones que satisfacen los criterios de equilibrio y armonía como requisito de cualquier estrategia de configuración espacial; y

¹² Combalía, Victoria. El descrédito de las vanguardias artísticas. Barcelona, Ediciones Blume, 1985. Págs. 115-131

tres, de modo básico y casi primitivo, la perpetuación del criterio según el cual el pigmento constituye el medio por antonomasia de expresión de una subjetividad individual, mientras que el dibujo representa una racionalidad en acto.

Como es evidente, estas tradiciones constituyeron una suerte de sustrato básico a partir del cual se llevó adelante la recepción del Informalismo. Esta tendencia, que surgió paralelamente en Estados Unidos y Europa y que rápidamente se instalará en distintas partes del globo, irrumpió en la escena artística mundial durante la Segunda Guerra Mundial. La crítica conviene en designar al primero como “expresionismo abstracto” y, posteriormente, con el nombre de “action painting”, a partir de los trabajos de Jackson Pollock. En Europa se le llamó “abstracción lírica” (nombre derivado de las teorizaciones del propio Kandinsky), Informalismo y por último “tachismo”¹³, que englobó la producción francesa. Aunque es posible enumerar un conjunto de características propias del Informalismo, el común denominador es un tratamiento formal que se caracterizó como gesto, impulso, es decir, inmediatez en la realización de la obra, perceptible en el rastro que dejaba, sobre la superficie de la tela u otro material que fungiera como superficie, de la peculiar presión que ejercía la mano del artista al momento de realización de la obra. Dominando la escena artística durante la década de los cincuenta, el Informalismo fue entendido como una tendencia que criticaba el racionalismo exacerbado de la abstracción geométrica, predominante desde el periodo de entreguerras, mediante el ataque al concepto de forma y de composición, en sentido académico, es decir, proyectado. Del surrealismo tomó el automatismo psíquico, el rechazo al auto control y opuso, a la racionalidad geométrica, la irracionalidad del impulso interior, donde es protagonista la espontaneidad y la improvisación. En definitiva tanto los artistas informalistas de ambos lados del Atlántico, como la crítica que los recepcionó, sostuvieron que esta tendencia proponía dirigir el arte hacia la problemática del hombre, del espíritu, dejando fluir el deseo y el impulso como fuerza irrefrenable de lo humano, en la que se sustituían la

¹³ Término que el crítico de arte francés Charles Estienne usó desde comienzos de la década de 1950 para caracterizar la pintura abstracta en que el color se aplicaba en manchas o borrones. Se convirtió en término genérico para el equivalente europeo del Expresionismo Abstracto. Lucie-Smith, Edward. Diccionario de términos artísticos. Barcelona, Ediciones Destino, 1997. Pág. 186

contemplación y la representación por la inmersión del espectador en las obras. Así por ejemplo, a propósito del atractivo que para el Informalismo ejercieron los grandes formatos, Juan Eduardo Cirlot declaró lo siguiente: [se trata de un] “ansia de posesión absoluta, obligándole [al espectador] a sumergirse en su universo”¹⁴.

¹⁴ Cirlot, Juan. Informalismo. Barcelona, Ediciones Omega, 1959. Pág. 9

GÉNESIS DE UNA NUEVA FIGURACIÓN.

Entre el 26 de agosto y el 6 de septiembre de 1961 se presenta la primera exposición de los artistas de la Nueva Figuración (o Neofiguración) en la galería Peuser con el nombre de "Otra Figuración". Seis expusieron en esa ocasión, pero los que forman el colectivo definitivo, serán cuatro: Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega¹⁵. Desde esta fecha realizarán actividades compartidas hasta 1965, año en que se disuelve el grupo¹⁶. La amistad entre estos artistas se había iniciado unos años antes, y al notar que coincidían en su búsqueda, se reunieron y formaron la agrupación que desarrolló un trabajo tanto colectivo, en el sentido de intercambio de ideas y críticas mutuas para explorar una misma inquietud, como individual, pues cada uno trabajó desde su propio enfoque la misma problemática, definiendo un estilo propio.

El fundamento central del grupo fue la vitalidad del hombre visto desde una perspectiva existencialista, cómo éste se relaciona en su sociedad, la angustiante realidad que lo envolvía. Buscaron replantear al hombre, verlo desde una óptica distinta, de lo que se desprende también la inclusión de la figura en un espacio donde predomina el lenguaje informal (expresionista-abstracto): "[...]nace la idea de hacer un movimiento que utilizando todas las libertades de la pintura que nos era contemporánea, particularmente la de planteos vitalistas, se refiriese al hombre, protagonista de esa vitalidad"¹⁷. Más adelante explicaremos con mayor detención en que consistió el lenguaje propuesto por este grupo.

Ahora bien, para comprender cabalmente la propuesta artística formulada por la Nueva Figuración, conviene tener claro en que circunstancias se desarrolló. Como vimos, Andrea Giunta ha realizado una investigación exhaustiva sobre este tema. El

¹⁵ En la primera exposición también expusieron los artistas Sameer Makarius y Carolina Muchnik.

¹⁶ Por propuestas laborales, cada uno se radica en el extranjero. Deira y de la Vega invitados por la Universidad de Cornell como profesores, y Noé, con una beca Guggenheim, en Estados Unidos; y Macció se afincó por un tiempo en Madrid.

¹⁷ Noé, Luis Felipe. Artes Plásticas Argentinas. Sociedad Anónima. Cuadernos Hispanoamericanos (517-519) julio-septiembre 1993. Pág. 249

contexto social y político de la Argentina alrededor de los sesenta fue determinante. Como dijimos, el proyecto de vanguardias imperante se tradujo en la implementación de una política de requerimiento.

Tras el derrocamiento de Perón, la Revolución Libertadora empezó una campaña modernizadora del país con eje rector el proyecto internacionalista. O sea, a través de las medidas necesarias para la modernización del país (de todas sus esferas) se orientaría hacia una internacionalización, es decir, Argentina pasaría a estar al nivel de otros centros internacionales (objetivo prioritario en este contexto). De esta forma, *modernización e internacionalismo* conforman una dialéctica predominante en la política de esta época. La modernización implicaba cambiar el estatus que se instaló durante el gobierno peronista, lo que se tradujo en medidas para su proscripción. En el campo de las artes, se estableció un plan específico: la apertura al mundo internacional y la modernización de los lenguajes. Estos dos últimos elementos exigían una “actualización” y a la vez “novedad” en las artes, pues radicaban exclusivamente en el reconocimiento exterior de los centros artísticos destacados, como por ejemplo, Nueva York. Significó implementar un proyecto de vanguardias cuya planificación estuvo principalmente en manos de Jorge Romero Brest. Con las condiciones propicias para la creación se fomentó la producción de este nuevo arte, pero con ciertas exigencias, pues se plantearon “pautas” de qué se consideraría “arte”: ésta es la política de requerimiento de la que hablamos en las “Condiciones preliminares”. Las artes debían ser “nuevas” y “nacionales” a un nivel internacional.

Es en este marco en el cual surgen propuestas de vanguardia¹⁸ como el arte destructivo con Keneth Kemble, las “cosas” de Rubén Santonín, y la Nueva Figuración. La Nueva Figuración se instaló como vanguardia por proponer un nuevo lenguaje y éste se expresó desde una dinámica de ruptura. Rechazaron y negaron (rompieron) con determinados dogmas: el “buen gusto” establecido, el cuidado de los detalles, el concepto de unidad de la obra, la dicotomía abstracción-figuración, el mito de la alienación creadora y el prejuicio de la misión sagrada del arte. La intención de este

¹⁸ En este contexto, la vanguardia será vista como la búsqueda de un lenguaje artístico nuevo que no implicaba antiinstitucionalidad (elemento considerado central para Peter Burgüer).

capítulo es revisar si estos elementos fueron premeditados desde el nacimiento de la Nueva Figuración.

La idea de “buen gusto” instalado a principios de los sesenta en Argentina radicaba en la obsesión de la “clase terrateniente y ganadera que carece de una verdadera tradición cultural”¹⁹ hacia lo que se consideraba correcto, mesurado, “bello”²⁰ y de “buena forma”²¹. Ejemplo de esta preferencia son las obras realizadas por el pintor franco argentino Fernando Fader (1882-1935). Con pinturas de tendencia impresionista, empastes cargados, pinceladas evidentes y matices que sirven para incorporar la variación de luz, sus obras siguen una línea tradicionalista, con temas cotidianos, escenas de costumbre y paisajes. En las escenas representadas, están presentes la armonía, el equilibrio, los colores cálidos, todos dirigidos a transmitir una atmósfera apacible. En contraposición a este estilo de producción pictórica están las obras neofigurativas que incorporan, por lo tanto, lo opuesto: lo feo, lo amorfo, lo desproporcionado, la desarmonía, el desequilibrio, lo desagradable y lo incómodo.

El concepto de “unidad de la obra” entendida como “la cualidad propia de una obra de arte plástico, consistente en que sus partes componentes se hallan integradas en un todo orgánico, de manera tal que sea reconocible un diseño rector y una idea integradora de ese todo.”²² es puesto en tela de juicio. Lo que buscan estos artistas es romper con el juicio valorativo de la idea de unidad. Para Noé, el concepto de unidad en la obra ha reemplazado el de “belleza”: “Los prudentes ya no hablan de belleza en la obra, pero guardan la esencia de todo orden y de toda belleza como ideal prototipo del orden: La unidad”²³. La justificación de esta ruptura proviene del pensamiento que aquel orden que se intenta proyectar en las obras a través de la unidad es inexistente en la sociedad, en la estructura social imperante: “Pero es evidente que desde el

¹⁹ Noé, Luis Felipe. Ob. Cit.. Pág. 247

²⁰ Lo bien hecho o bien conformado, lo atractivo para la vista o la vida. Al ser un concepto que varía en cada época y cultura cayó en desuso. Fernández, Jorge. Diccionario de Estética de las artes plásticas. Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 2003.

²¹ Concepto surgido de la psicología gestáltica referido a la forma mejor configurada: bien estructurada, pregnante, más simple, etc. Fernández, Jorge. Ob. Cit.

²² Ob. Cit.

²³ Noé, Luis Felipe. Antiestética. 2ª edición, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988. Pág. 193

comienzo de la apertura de cosmovisión de la sociedad Occidental el concepto de unidad, de coherencia armoniosa se mantiene cada vez más difícilmente. La evolución ha continuado. La unidad como supuesto básico ya es tan remota que es innecesaria²⁴. Ante esta problemática Noé propone crear un tipo de obra que refleje las contradicciones, las oposiciones, el caos circuncidante que predomina en todo sistema. Plásticamente, esto se representará en múltiples líneas de fuerza en sentidos divergentes y opuestos y diversos centros ópticos de atención.

La dicotomía abstracción–figuración que rechazan implica la discordancia con la conjetura según la cual, cada una de estas opciones visuales son opuestas e incompatibles, una polaridad injustificada. Esto significaba la libertad de crear: las figuras reales, los objetos conocidos, se trabajan de igual forma que alguna idea abstracta, se rompía el límite entre figuración y no figuración sin alterar el sentido de la técnica: “casi como un lenguaje abstracto pero referido a un contorno figurativo”²⁵. Relacionados con el Informalismo, que se diluía a inicios de la década de los sesenta, aprovecharan de él su lenguaje e integraron el tema²⁶; rompiendo con la autorreferencialidad de la mancha, “los neofigurativos imaginan ampliamente como los informales, más allá de cuanto ven, piensan, sienten o fabulan, a pesar del punto inicial probablemente distinto.”²⁷ El punto inicial del que Romero Brest habla, lo explica aludiendo que en los informalistas la creación proviene de la *superación* de las realidades que ven, sienten o fabulan, para descubrir el ser que por la obra existe, manifestando más evidentemente lo real, con su halo de tiempo originante. Los neofigurativos, en cambio, se *enderezan intencionalmente hacia las formas humanas* para también extraer de esa experiencia el ser que por la obra existe, manifestando lo real, con su halo de tiempo originante²⁸.

²⁴ Ob. Cit. Pág. 196

²⁵ Glusberg, Jorge. Del Pop Art a la Nueva Imagen. (1985) Pág. 313.

²⁶ Al decir tema, nos referimos al “argumento”, a la “motivación” de la creación pictórica.

²⁷ Cita de Jorge Romero Brest del catálogo de la exposición de “Otra Figuración” En: Romero Brest, Jorge. Arte en la Argentina. Últimas décadas. Buenos Aires, Paidós, 1969. Pág. 61

²⁸ Ibid.

Tanto el mito de la alienación creadora como el de la misión sagrada del arte, se asocian a la idea del artista como ser superior y ente aislado: un sujeto autosuficiente y especial que realiza a través de su arte una obra de características “divinas”. Ambos mitos suponían una concepción de arte carente de contenido social y político. La condición apolítica implicaba la abstracción de cotidianidad concreta. En las pinturas de Fernando Fader (para seguir con el mismo ejemplo anterior), la plasmación de la cotidianidad se expresa de un modo naturalista y no integra la coyuntura política, o sea, no hay plasmación de una crítica social, imperativo para los neofigurativos.

Como se ha dicho, los historiadores coinciden en considerar al Informalismo como la “antesala” de la Nueva Figuración. Su primera exposición oficial se efectuó en la galería Van Riel en julio de 1959. El ahora movimiento conformado por Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Jorge Roiger, y Luis Alberto Wells, contó con dos exposiciones previas que fungieron de antecedentes. Se trata de las muestras : “Qué cosa es el coso?” de 1957 en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la exhibición del grupo Boa en 1958 en la Galería Pizarro. La primera reflejaba cierto humor, vitalidad e irreverencia y la segunda seguía cierto “automatismo gestual”, lo cual renovó una década de rigidez y sobriedad geométrica. Desde la exposición de 1957, comienzan a considerarse como opción efectiva los usos de nuevos materiales en las obras de los artistas argentinos. Estos materiales vinculaban las obras más hacia el Informalismo europeo que al Expresionismo Abstracto norteamericano; figuraban monedas, plumas, alquitrán, etc., utilizadas a modo de collage citando el repertorio dadaísta. Este fue un recurso iniciado por el Informalismo, el cual abrió una nueva posibilidad que será utilizada por las propuestas artísticas siguientes.

Ahora bien, la reacción de la crítica no fue favorable en dos aspectos: primero porque se consideró que esta opción no se presentaba como el *arte nuevo* que se buscaba mostrar a nivel internacional, por el contrario, se vio como una regresión y no

como novedad; segundo, porque se creyó que si se aceptaba esto, se aceptaría todo.²⁹ Se estimó como un riesgo que no valía la pena correr. Sin embargo, esto no detuvo a los artistas que siguieron realizando obras informales. Es importante aclarar que, aunque en una primera instancia Romero Brest rechazó al Informalismo argentino, posteriormente lo aceptó marcando un antes y un después entre lo que el propio Brest considerará como “aceptable” de ahí en adelante y lo que había aceptado durante la década del cincuenta.

La fiebre informalista pronto se transformó en amaneramiento y copia dulcificada de modelos europeos. Alberto Greco dirá que “se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces”³⁰. En 1961, los dos grandes animadores del Informalismo argentino, Greco y Pucciarelli, se afincan en Europa, año en el cual se organiza una muestra que despedirá el Informalismo. Esta muestra, encabezada por Kenneth Kemble se denominó Arte Destructivo. Como vemos, se registraron distintas opiniones hacia la rápida e intensa participación del Informalismo en la escena argentina; aunque se la criticó como una propuesta efímera, superficial y sin validez³¹, quizás sea más adecuado ver las oportunidades que abrió para los artistas sucesores: fue “una bocanada de aire puro en un ámbito encerrado en las tradiciones académicas y en el racionalismo geométrico (...) se distingue (...) por sus componentes de mordacidad e irreverencia, de trasgresión y júbilo; por su ataque a las nociones de belleza y de buen gusto; por su desacralización de los medios tradicionales y el uso de nuevos elementos, con filosofía enemiga de la solemnidad y aliada del humor y el absurdo”³². Sin embargo, no es nuestro propósito hacer juicios de valor sobre el Informalismo en Argentina, pero nos interesa destacar su importancia como antecedente directo de la Neofiguración. El último tomó del primero, la actitud y los procedimientos. Una actitud que declaraba nacer de “la problemática del hombre, la sensación misma de vivir, que surge de oscuras fuentes del espíritu, allí donde reside lo aparentemente inexplicable, que se

²⁹ Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. (2004) Pág. 123-124

³⁰ Ob. Cit. Pág. 127

³¹ cita de Aldo Pellegrini En: Glusberg, Jorge. Del Informalismo a la Figuración Crítica. Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación , 1992. Pág. 18

³² Ob. Cit. Pág. 19-20.

abarca con el nombre vago de inconsciente, y donde campean las emociones, los impulsos, los deseos, todo el universo de lo no racional. En esos misteriosos territorios lleva la voz cantante la imaginación, que prescinde la razón.”³³ En cuanto a procedimientos, toman el automatismo psíquico (heredado del surrealismo), la fuerza de la materia y el gesto, la espontaneidad y la violencia, la transgresión, el ataque a las nociones de belleza y buen gusto y, en general, todo tipo de normatividad. La gran diferencia con el Informalismo es que éste hacía un tipo de pintura presentativa, sin tema y la Nueva Figuración practicó la misma descarga vital y reflexiones sobre el lenguaje abstracto-expresionista, pero remitido a un discurso humanista y social: “El hombre de hoy día no encuentra refugio en su imagen. Está en una permanente relación existencial con otro hombre y las cosas”³⁴, dirá Noé justificando la necesidad de mantener aquel hombre, sumido en sus relaciones, no separado de ellas.

En el catálogo de la primera exposición ya se vislumbraba una claridad de intención: “Otra figuración no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros de ayer y, sin embargo, la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento relación considero que es fundamental en otra figuración. Las cosas no se consumen en sí, sino que se confunden entre sí. Creo en el caos como valor [...] en la revalorización de la figura humana, no en el retorno de la figuración”³⁵. Noé al hacer esta declaración explicita su intención de renovar tanto el cómo y el qué en las artes plásticas. Critica el statu quo del arte y su anclaje nostálgico en el pasado, habla de la otra figuración como una nueva forma, un nuevo modo que establece al hombre en relación con su medio y presente el cual, como veremos más adelante, se desarrolla en una estructura caótica. La revalorización de la que habla refleja una renovada forma de ver e interpretar.

³³ Pellegrini, Aldo. Panorama de la pintura Argentina contemporánea. Buenos Aires, Paidós, 1967. Pág. 77

³⁴ Lucie-Smith, Edward. Arte latinoamericano del siglo XX. Barcelona, Ediciones Destino, 1994. Pág. 155

³⁵ Glusberg, Jorge. Ob. Cit. (1992) Pág. 22

La libertad será uno de sus principios básicos, libertad de crear y expresarse, negación de todo tipo de regla o paradigma que limite a la pintura o cualquier tipo de expresión. Es por eso que en el catálogo de la primera exposición se lee: “No constituimos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela. Simplemente 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 nosotros mismos. Por esto 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 esto nos remitimos a la confesión privada. De la raíz común de esta voluntad que hable por si sola la exposición.”³⁶ La libertad será por lo tanto un elemento transversal, implicará tanto una actitud como el tratamiento de la pintura misma. La libertad, que configura e impulsa a la vez, se mantendrá en el tiempo: “Hoy, a dos años de aquella muestra [la de 1961], vemos con satisfacción el intento de muchos por seguir el mismo camino, en la medida en que creemos que este contribuirá a la formación de una imagen que será nuestra, pero conviene reiterar que lo que se ha dado en llamar ‘nueva figuración’, a falta de otro nombre, no debe confundirse con otras modas. Lo que hemos buscado, lo que buscamos, implica el riesgo del ejercicio de la libertad creadora”³⁷.

Antes de formar parte de la Nueva Figuración, Noé reconocía la necesidad romper los límites impuestos por la pintura, pero sin dejarla como instrumento operatorio; un cambio de la pintura, desde la pintura: “Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno –el pintor- es el sacerdote de semejante operación [...] Yo quiero poner caos en el orden, para descubrir un nuevo orden, para saltar a un nuevo mundo. Por eso parto de la mancha, a la cual extraigo formas sin pretender destruir su poder sugestivo”³⁸

³⁶ Laurenzi, Adriana. La Otra Figuración. [en línea] <<http://www.generacionabierta.com.ar/notas/42/figuracion.htm>> [consulta: agosto 2008]

³⁷ Dicho por los artistas en ocasión a su segunda exposición. Citado En: Glusberg, Jorge. Del Informalismo a la Figuración Crítica. (1992) Pág. 25

³⁸ “Retratos con líneas y palabras”, La Nación, Bs. As. 8 dic. 1960 En: Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. (2004) Pág. 173

En 1962, por distintos medios³⁹, los cuatro artistas realizaron el mítico viaje a París, donde conocen las obras que sólo habían visto en reproducciones. Fue un viaje principalmente reflexivo, pues juzgan que las obras que habían expuesto en la galería Peuser no eran tan rupturistas como pensaban. El tiempo en Francia lo dedicaron a discutir y dilucidar el modo de manifestar ese quiebre. Es en este viaje donde Noé pinta la obra “Mambo”. Al regresar de París, Noé estaba decidido a colaborar en la elaboración de una vanguardia nacional.

La solución neofigurativa se había estado gestando por lo menos un par de años antes de la primera exposición del grupo: “[...] [en] 1959, Rómulo Macció y yo realizamos exposiciones con espíritu neofigurativo. Partiendo él de lo gestual y yo de la mancha informal, planteábamos, cada uno por su parte, la inclusión de la figura como una libertad más, en un medio donde abstractos y figurativos se odiaban como Montescos y Capuletos.”⁴⁰ Por otro lado, Jorge de la Vega le confesó a Luis Felipe, tras ver su primera exposición individual en 1959, que si bien su pintura era diferente, él veía puntos en común.

En conclusión, podemos asegurar que Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega sí se configuraron como grupo con intenciones y objetivos comunes desde su formación. La línea expresiva de cada uno es particular y responde a su propia manera de percibir una misma inquietud (como veremos en el capítulo siguiente). Los dogmas que se propusieron transgredir fue una actitud conciente desde la primera exposición “Otra Figuración” y la mantendrán incluso después de separarse como grupo. En el capítulo que sigue, nos dedicamos a estudiar a cada artista individualmente analizando determinadas obras que realizaron durante su pertenencia al grupo Neofigurativo.

³⁹ Deira y Macció becados por el Fondo Nacional de las Artes, Noé con una Beca del gobierno francés y de la Vega paga el viaje con sus ahorros.

⁴⁰ Noé, Luis Felipe. Artes plásticas argentinas. Sociedad Anónima. (1993) Pág. 249

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA NUEVA FIGURACIÓN ARGENTINA

La crítica de arte, más que glorificar o desprestigiar determinada propuesta artística, emite juicios estéticos sobre ellas. Indudablemente, la subjetividad estará presente, sin embargo nuestra intención no es verificar si las críticas fueron o no válidas, sino mostrar la recepción del medio ante la propuesta Neofigurativa. De esta forma, comentaremos de modo general las críticas elaboradas durante el desarrollo del grupo y de su posterior a su disolución, pero siempre enfocadas en la producción entre 1961 y 1965.

Los críticas vertidas hacia la Nueva Figuración no siempre fueron como Noé creía que debía ser la labor de crítico: “Muchos creen que hacer crítica es ‘criticar’ y por esto se convierten en ‘criticones’. La obra no tiene por qué estar en tela de juicio. No es cuerpo de delito. No hay ninguna razón frente a una obra para que forzosamente tengamos que emitir un juicio, una opinión, aceptarlo o no aceptarla.”⁴¹ Noé consideraba que el crítico debía ayudar a la comprensión de la obra, a transmitir al público la búsqueda que éste realiza y que materializa en cada producción. Sin embargo, esta actitud no es la predominante. Marta Traba en este sentido es tajante: “(...)Deira (1928), Macció (1931), de la Vega (1930), Luis Felipe Noé, se mueven en el resbaladizo terreno del gestualismo vociferante, un tremendismo que los une a la familia ‘Cobra’, al holandés Appel, al español Saura, sin que ninguno de ellos resuelva o pueda, ir más allá de los recursos impactantes. Tachan, deforman, borran, satirizan, ensucian, violan; no alcanzan la médula del horror, como lo hará el inglés Francis Bacon; ni a la ceremonia del horror, que oficiará De Kooning con la imagen de la mujer; ni tampoco a ese horror suelto, desenfadado y agresivo de Saura. Por eso, seguramente, el terror que pretenden impartir a la pintura dura poco; en 1965, la Antiestética de Noé parece un testamento mucho más que un programa a seguir. En la Antiestética Noé intenta, caóticamente, referirse a lo contemporáneo, lo actual y

⁴¹Noé, Luis Felipe. Antiestética. (2ª ed., 1988) Pág. 90

también defender el caos como posibilidad de estructura. Por todas partes de esta pequeña elite dominante, el caos es cuidadosamente cultivado y defendido... con tanta prolijidad y empeño como si, realmente, fundaran un orden. (...)"⁴²

También surgieron críticas valorando la trascendencia e influencia de la Nueva Figuración tanto en el territorio argentino como extranjero. Giunta se refiere a este aspecto: "El artista brasileño Rubens Gerchman destacó el impacto de la Nueva Figuración sobre la joven generación carioca: 'Marcó mucho nuestro pensamiento, por la libertad que ellos ponían en sus trabajos. Luis Felipe Noé me impresionó mucho'. También Antonio Días declaró: 'La exposición de Bonino [Río de Janeiro, 1963] fue más que un choque. Fue una alegría. Noé tenía un estilo primitivo y agresivo que yo admiraba'."⁴³ En este sentido tendría razón Noé al decir que el arte es nacional en su creación e internacional en su difusión. No obstante, Traba no concuerda en considerar a la Nueva Figuración como arte nacional: "El ingenio, la seriedad profesional, la capacidad recursiva de este equipo [refiriéndose a los artistas acogidos por el Di Tella], al cual adhieren numerosos artistas, no puede ponerse en duda. Lo que sí es mucho más dudoso es el interés que dichas producciones revisten, en la medida en que se desprenden de toda conexión con el territorio estético americano y quedan asimilados sin equívoco posible al experimentalismo europeo."⁴⁴

La permanencia en el tiempo será un aspecto que Jorge Glusberg recalcará, tanto como algunos antecedente de la nuevas propuestas; "La nueva Figuración, antecedente del neo-expresionismo que hoy domina a jóvenes y talentosos artistas de nuestro medio actual, marca -en sentido lingüístico- la utilización de nuevos materiales, la ruptura de esquemas previos, nuevas técnicas y la eliminación de la pura *representación* de la realidad."⁴⁵ Desde el punto de vista de su vigencia, el crítico opinó que: "El impacto del Grupo Neofigurativo fue, así, de honda resonancia en nuestro

⁴² Traba, Marta. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970. (2005) Pág. 192

⁴³ Giunta, Andrea. Luis Felipe Noé, caos creativo. [en línea] Revista Todavía (2). Septiembre 2002. http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Giunta/frame_giunta1.htm [consulta: julio 2008]

⁴⁴ Traba, Marta. Ob. Cit. Pág. 122

⁴⁵ Glusberg, Jorge. Del Pop Art a la Nueva Imagen. (1985) Pág. 315

medio y fuera de él. Si se necesita corroborarlo, la presencia de sus creaciones en el Núcleo Histórico de la XVIII Bienal Internacional de Sao Paulo (1985), donde se exhibieron por nuestra invitación, fue definitoria. Y todavía lo es, como podemos advertir hoy, en esta muestra.⁴⁶ Inclusive se ha visto la Nueva Figuración como hito revolucionario, pionero en la historia del arte argentino: “Muchachos con pintura en la cabeza, pero pintura que va a durar porque saltó la zanja del autoritarismo estético en el momento en que todos necesitábamos saltar.”⁴⁷

Como veremos más adelante, en 1962 comienzan las reformulaciones por parte de cada artista en cuanto a cómo desarrollar su Nueva Figuración. Aldo Pellegrini dirá con motivo de la exposición de 1962 en la galería Bonino de Buenos Aires que ‘el fenómeno central’ está marcado por la aparición hacia 1962 de una nueva figuración [sic]. Ellos han roto con todos los prejuicios que ataban al artista argentino, el del buen gusto, el del rigor, aún en la pintura como actitud gestual y antes que nada con la misión sagrada del arte que se presta a toda clases de manifestaciones... En ellos se combinan elementos plásticos tomados del Informalismo, de la pintura gestual, del pop art, de la figuración y hasta de la pintura geométrica.”⁴⁸ Por esto Agnes de Maistre habla de “figuración ecléctica”⁴⁹. Con estas palabras, vemos que en el momento en que se desarrollaba la Nueva Figuración, parte de la crítica era conciente de la ruptura que este grupo proponía.

La misma Agnes de Maistre, al referirse a estos años dice: “Es la figuración que desarrollan en 1963 y 1964, la que marca su contribución verdaderamente original a la historia del arte.”⁵⁰ Hugo Parpagnoli también nos habla desde aquellos años indicando como la Nueva Figuración proponía un tipo de novedad: “Los cuadros de Noé son otra cosa. 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

⁴⁶ Glusberg, Jorge. Del Informalismo a la Figuración Crítica. (1992) Pág. 30

⁴⁷ Briante, Miguel. Deira, Macció, Noé, de la Vega. En: Catálogo muestra Deira, Macció, Noé, de la Vega. Nueva Figuración 1961-1991. 1 agosto a 30 agosto. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1991

⁴⁸ Noé, Luis Felipe. Artes Plásticas Argentinas. Sociedad Anónima. (1993) Pág. 250

⁴⁹ Ob. Cit. Pág. 251.

⁵⁰ Ob. Cit. Pág. 249

como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural. No son confortables. Tiene pocas concesiones al hábito visual que aun la pintura más audaz ha creado en la actualidad en los espectadores. Narra, expresan, discuten, simbolizan y representan. No pueden gustar a simple 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. (...) Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto con las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo y abren una brecha por la que podría liberarse definitivamente la pintura del encierro al que la sometieron durante siglos los pequeños caballetes. Constituyen un caso raro de 'arte popular' en el que la palabra arte nada tiene que ver con objetos de uso práctico como cacharros, cesto o tejidos, sino con las extraordinarias dotes de un pintor y en el que la palabra popular nada tiene que ver con la pesada literatura política sino más bien con las costumbres, las amarguras, las alegrías y las esperanzas de las gentes.⁵¹ Este comentario laudatorio apareció en la revista Sur (muy prestigiosa en el círculo de la intelectualidad liberal) y significó para Noé la ratificación de su propuesta de vanguardia propiamente argentina.

Sin embargo, Marta Traba observó esta época desde otro ángulo: 'En el 64 Deira ovilla y desovilla formas, Macció entra por el camino del 'cualquier-cosario', sustituyendo la furia por la placidez, la deformación por la organización, la confusión por la claridad, el desenfreno por el decorativismo; camino en que lo vuelve a acompañar Deira, que concluye en la obra 'porque sí' presentada en la II Bial Coltejer de Colombia (...)'⁵² Para lo que algunos es condensación y profundidad teórica, para Traba será complacencia y pedertería. Esta opinión sugiere que es posible caracterizar la producción crítica en torno a la Nueva Figuración argentina como estructurada sobre una matriz bipolar. En efecto, la violencia y agresividad que la crítica percibía en sus obras condujo a más de una mala comprensión de la propuesta.

⁵¹ Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. (2004) Pág. 200

⁵² Marta Traba. Ob. Cit. Pág. 193

En 1964, en el diario "Clarín" de Buenos Aires, Raúl Gonzáles Tuñón declaró en una nota titulada "La pintura violenta", bajo el subtítulo "Lo agresivo en nuestro medio", lo siguiente: "En esta página nos ocupamos también en su oportunidad de algunas pinturas, ubicadas en ciertas corrientes expresionistas inquietas, sin duda, pero cuyo mensaje no llega a concretarse por su violencia sin salida, por su gratuita agresividad. Recordamos a expositores de la muestra nacional organizada por el Instituto Di Tella, como Noé, Seguí, Macció, de la Vega, Deira. Paralelamente hemos visto pinturas menos descarnadas y mucho menos convencionales, pero igualmente violentas y sin claros puntos de referencia"⁵³ Parecería que Agnes de Maistre se anticipó a este tipo de pensamiento al decir en 1962, en ocasión de la exposición en la galería Bonino, que "los argentinos no entienden esa violencia. Ven en ella una influencia de la pintura europea, donde hubo una guerra. Pero para ellos [los artistas de la Nueva Figuración], sin lugar a dudas, es la situación de la Argentina, en golpe de Estado permanente la que resulta dramática. El gobierno de Frondizi acaba de caer. Dentro del ejército se enfrentan Azules y Colorados"⁵⁴. La "gratuita agresividad" de la que habló González Tuñón, vista prácticamente como un capricho artístico es la que explica de Maistre y que nosotros aprovecharemos en el capítulo siguiente. Sin embargo, él no fue el único que emitió juicios negativos acerca de este tipo de obras. Damián Bayón confiesa que en un primer momento no entendió la densidad de la propuesta de la Neofiguración: "Alejado yo mismo para ese entonces ya definitivamente de Buenos Aires reconozco que me fue difícil comprender, en 1962, la ola de 'monstruismo' que se abatía sobre la ciudad. Recuerdo haber hablado y escrito sobre esa *angry generation* porteña preguntándome con mi pizca de ironía de que podían estar tan furiosos esos entonces jóvenes energúmenos. Sólo diez años después comprendo, retrospectivamente, la intención agresiva gratuita, el humor negro que denotaba la dicha explosión."⁵⁵ En cualquier caso, sabemos que al momento de estudiar cualquier tipo de producción artística, la distancia temporal apacigua la parcialidad y contribuye a una mejor comprensión, como sostuvo Bayón.

⁵³ Briante, Miguel. Ob. Cit.

⁵⁴ Noé, Luis Felipe. Ob. Cit. Pág. 250

⁵⁵ Bayón, Damián. Aventura Plástica de Hispanoamérica. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974. Pág. 256

La crítica de Marta Traba recurre frecuentemente a la comparación, como fue evidente en páginas anteriores, donde confronta las obras informalistas de artistas consagrados con las de la Nueva Figuración argentina. En el siguiente extracto hizo lo propio con Jorge de la Vega: “En cuerpos de seres monstruos, de la Vega se parece mucho a los efectos de la obra de Juan Genovés en la misma época. Papeles y trapos arrugados y pegoteados son agresivos, violentos. El error pictórico de de la Vega es su falta de selección y la aceptación indiscriminada de cualquier tipo de collage o relieve, lo cual lleva el cuadro a caos cuya fabricación se hace demasiado aparente.”⁵⁶ Además llama la atención su concluyente evaluación sobre el collage de de la Vega; lo que nosotros rescataremos al analizar su obra como materialidad cultural plasmada en la tela, para Traba fue un recurso que cae en el exceso.

Romero Brest no sólo consideró el carácter técnico y expresivo de la obra al juzgar a Luis Felipe Noé. Por el contrario, incluyó la personalidad y carácter del artista otorgándole incluso mayor relevancia que a la propia obra: “No es por otro motivo que su pintura fue atractiva y repulsiva, a semejanza de sus ideas y su conducta, con la única adhesión de los iracundos. Porque tenía la fuerza de su humanidad, asumida con una conciencia difícil de igualar en cualquier campo. Que acaso le impida ser un gran pintor y a la postre hasta lo destruya como hombre, pero le permite ser en olor de autenticidad.”⁵⁷ Damián Bayón coincidió con aquella declaración: “Lo que fascinaba y fascina en él es su lucidez agresiva y no la perfección formal que nunca logró.”⁵⁸ Bayón sigue con este análisis del artista más allá de su producción material: “Estos cuatro artistas tenían una característica no siempre frecuente: manejaban la inteligencia, la ironía, se cuestionaban permanentemente sobre su propio hacer. Es ello lo que los llevó primero, sin duda, a zambullirse en el arte. Es ello también lo que lo hizo que dos de los cuatro –Noé y de la Vega- se retiraran de la plástica pura⁵⁹. En ese sentido

⁵⁶ Traba, Marta. Ob. Cit. Pág. 121

⁵⁷ Romero Brest, Jorge. Arte en la Argentina. Últimas décadas. (1969) Pág. 64

⁵⁸ Bayón, Damián. Ob. Cit. Pág. 260

⁵⁹ Como dijimos, Noé dejará la pintura por nueve años y de la Vega desde 1968 se dedicará a la música.

constituyen ambos un 'caso humano' quizás más interesante aun de lo que representan como 'caso artístico'.⁶⁰

Romero Brest diferencia a estos artistas según lo formal en la obra: "Tal vez [de la Vega] era el único que practicaba 'otra figuración' con franqueza, pues las figuras de Noé seguían siendo muy expresionistas, las de Deira muy entreveradas y las de Macció muy absorbidas por el espacio."⁶¹ Sin embargo, Romero Brest habla de una "franca" 'otra figuración', a pesar de que uno de los ideales de este grupo era la completa libertad y rechazo hacia los límites impuestos por un cómo debe hacerse el arte.

Por otro lado, la crítica del periodo también analizó las obras neofigurativas en cuanto a su carácter histórico y temporal: "En tal época [alrededor de 1962 y 1963] – dice Romero Brest- escribí sobre Macció señalando la dialéctica curiosa de su actitud creadora, 'que no contrapone los contrarios en vista de síntesis por venir, sino para destruirlos en busca de nada', y atreviéndome a establecer que su pintura existía en el tiempo más explícitamente que otras pinturas, como lo que está pasando en el mundo sin atributos, sin pasado y futuro para empezar, mas también sin presente como transición de uno a otro. Por eso, agregué, 'la considero moderna, modernísima, actualísima en su neutral dimensión espacial, porque se afirma en un presente antihistórico.'"⁶² Enfatizando este mismo carácter, Miguel Briante escribió que "la otra figuración' nació de la tensión de esa época, de la ferocidad de lo subyacente, de la premonición -en el medio del ruido-de lo que iba a pasar y también de la compartida esperanza de que no pasara lo que después pasó. La violencia que se reprochó por aquella época a la neofiguración y a sus adyacencias ya no se lee como una moda, sino como una premonición. Los campos de concentración de Deira, y los relieves que desafían la noción del espacio de de la Vega, los rostros quebrados, fragmentados y las retorcidas explosiones de Macció, las obsesivas citas históricas de Noé con sus lecturas irónicas de la épica -para citar impresiones, recuerdos- también querían ser

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Romero Brest, Jorge. Ob. Cit. Pág. 63

⁶² Ob. Cit. Pág. 65

una sacudida que no sólo tiene que ver con el desarrollo más o menos cronológico de la pintura argentina, sino fundamentalmente, con la historia del país.”⁶³ Así, desde distintos enfoques, la crítica consideró la importancia del vínculo entre la obra, el artista y su tiempo.

Como hemos confirmado a través de estas declaraciones, la crítica de arte en la Argentina del período fue tan amplia como críticos hubo. Mientras algunos valoraron, por ejemplo, lo local y tradicional, otros apreciaron lo “exportable” e internacional; otros, a su vez, enfatizaron la resolución técnica o bien, el “contenido” de las obras. Indiferentemente del lugar desde donde nos hable la crítica, todos coincidieron en que la Nueva Figuración argentina intentó crear algo nuevo y violento. El impacto de su obra y la actitud del artista son factores recurrentemente destacados. Por último, podemos asegurar que estos artistas no pasaron desapercibidos en la historia del Arte Argentino y del Arte Latinoamericano en general, puesto que, para “bien” o para “mal”, aun hoy seguimos discutiendo sobre ellos y estudiando sus obras.

⁶³Briante, Miguel. Ob. Cit.

ANÁLISIS DE OBRA DEIRA, MACCIÓ, DE LA VEGA, NOÉ.

En el desarrollo de este capítulo veremos cuáles son los aspectos constituyentes en la estructura formal y en la estructura significativa que manifiestan una ruptura en la producción de la Nueva Figuración. A la vez, evidenciaremos las similitudes y diferencias entre los cuatro artistas de la nueva figuración y entre la producción propia de cada uno en el transcurso de los años que participaron como agrupación.

Para efectos de seguimiento se estudian cinco obras por artista elaboradas entre 1961 y 1965. De un corpus total de obra se seleccionaron al azar una por año y se hizo un doble cruzamiento en el que se ve en el mismo año una obra por cada artista lo que genera una imagen general de la propuesta estética grupal y permite contrarrestarla con la línea individual. Hipotéticamente, la muestra resultante de una selección azarosa se constituye como objetiva porque al no acusar intención probatoria alguna, permite la nitidez analítica descriptiva de la obra en cuanto el conjunto total de ésta se mantuvo más o menos estable a lo largo del tiempo.

La solución pictórica de la Nueva Figuración difiere entre Luis Felipe, Rómulo, Ernesto y Jorge, pero como dirá el segundo: “[...] Lo fundamental de nuestra coincidencia 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”.⁶⁴ Así, con un mismo común denominador, desarrollan una búsqueda que genera soluciones personales.

Usaron nuevos materiales, rompieron esquemas e inventaron personajes. Es importante recalcar su modo de trabajar: realizaban sus obras en presencia de los otros esperando críticas y dialogando al respecto. Según de la Vega: “por influencia de

⁶⁴ Pacheco, Marcelo. Jorge de la Vega. [en línea] <http://www.jorgedelavega.com/delavega_txt.htm> [consulta: agosto 2008]

Noé, mi Informalismo fue convirtiéndose, ante mi sorpresa, en una rara forma de figuración.”⁶⁵

A continuación nos centramos en la producción de cada uno de ellos.

⁶⁵ Forn, Juan. El hombre que vivió su vida. [en línea] Revista Radar. 17 de septiembre, 2000 <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-17/nota3.htm#111>> [consulta: agosto 2008]

ERNESTO DEIRA

Para Ernesto, su Nueva Figuración será el resultado de una actitud rebelde: la figura es distorsionada a través de un expresionismo articulado con burla e indignación hacia los aspectos de la realidad exterior. Su lema será “incorporar la libertad de la figura” y podemos considerarlo de los artistas que privilegian la materia en la obra de arte. Toma del Informalismo el *chorreado*, la fuerza de lo gestual y la aplicación del color directamente en la tela. Su obra se erige entorno a la imagen del hombre, pero desde su destrucción.

En el catálogo de “Otra Figuración” decía: *“Porque no soy realista. Porque creo en los libros. Porque creo. Porque hago la tela y ella me hace. Por mi y el interlocutor. Por el nuevo lenguaje. Porque quiero salvarme. Por los límites. Porque digo que sí. Porque no se hacer otra cosa. Porque soy figurante. Porque se me da la gana.”* El arte de Ernesto significaba *hacerse en el hacer* de la obra, de la imagen, una imagen que refleja y lo refleja. En sus palabras también resalta el carácter existencialista del que hemos hablado: “porque quiero salvarme”, una angustia latente que expresa en las figuras confusas e incómodas que a la vez funcionan de catarsis. Al mismo tiempo anticipa una de sus mayores preocupaciones en su quehacer artístico: el otro, el receptor. Declara que “la pintura puede ser vista en infinidad de formas distintas por los diversos espectadores y por cada espectador, inclusive por mi”⁶⁶ lo cual manifiesta su preocupación por los campos y modos de lectura del espectador.

La materia en su obra es la protagonista, dejando en segundo plano la semántica. Propone un caos a-significativo, en sus pinturas hay una aparente ausencia de sentidos. Aparente, pues existe una intención: la de entregar al espectador una completa libertad ya que la falta de significado entrega una exaltación de los significantes, lo cual se traduce en una plurifocalidad de sentidos. El receptor se encuentra completamente libre para interpretar personalmente los signos que Deira ha

⁶⁶ Glusberg, Jorge. Del Pop Art a la Nueva Imagen. (1985) Pág. 269

entramado en innumerables redes materiales donde reúne y configura representaciones *dispuestas* para todo espectador.

Los cimientos de su obra, como vemos en las pinturas presentadas, serán la coherencia del color y la preocupación por la composición, ambos enfilados hacia la inquietud de evidenciar la realidad descarnada y angustiante del hombre.



Fig. 1 "Campos de concentración", 1961.

"Más allá de rótulos- rememora Deira- nuestra intención entonces fue romper una actitud de prejuicios ominosos, obviar ese miedo argentino a equivocarse, lanzándonos a la aventura. Por eso no queríamos ni el aval de la gente que se decía de vanguardia ni la de los demás: para nosotros se valían de refugios. Por suerte, lo

que hicimos no fue una cosa “moderna” que envejece rápidamente, fue un trabajo serio que se mantiene actualmente y se ve con interés hoy”.⁶⁷

En la pintura ***Campos de concentración*** realizada en 1961 [Fig. 1], la oscuridad predomina, resultado de grandes empastes. Aún las figuras no son tan definidas ni claras como veremos más adelante, aunque fácilmente se distinguen los rostros de un grupo de personas. Sin embargo, éstos no se diferencian entre sí, es una masa oscura, dentro de la oscuridad. La imposibilidad de distinguir nítidamente las figuras tiene que ver con la falta de identidad, con la sumisión de roles impuestos. Es la sociedad mirada desde una óptica existencialista y angustiante. Los colores oscuros, especialmente el negro, es un elemento permanente en la pintura de Ernesto.



Fig. 2 “La ninfa sorprendida”, 1962.

⁶⁷ Laurenzi, Adriana. La Otra Figuración. [en línea] <<http://www.generacionabierta.com.ar/notas/42/figuracion.htm>> [consulta: agosto 2008]

Esta obra, **La ninfa sorprendida** de 1962 [Fig. 2], es una analogía a la obra homónima de Manet, pero desde el sarcasmo. No alcanza a definirse ningún tipo de figura, y menos de una mujer. Los trazos y las líneas se hacen confusas, lo cual se opone a la obra impresionista aludida. Hace hincapié en el rechazo hacia la buena pintura, al refinamiento de los detalles, a lo considerado “arte”, al realismo pictórico, todos antagónicos a lo que busca la Nueva Figuración, que intenta sumirse, sobre todo, en un realismo social, en el sentido de lo humano.

A medida que pasa el tiempo, su obra neofigurativa revela un proceso donde aumenta el desgarramiento y desintegración de las figuras siempre resultantes del trazo espontáneo y la mancha. En algunas pinturas surge la sensación de que la forma ha sido compuesta al azar de garabatos e imágenes levemente señaladas, pero fluidas y dinámicas.

Su obra se hace más meditada y menos espontánea al pasar los años (comparemos *Sin título* de 1965 con *La ninfa sorprendida*; véanse Figs. 1 y 2), pero el sarcasmo y la agresividad no desaparecen y siguen presentes los elementos extraños, grotescos e incluso ominosos.

Como veremos también en el resto de los artistas, en 1962 se manifiesta un principio de enunciación de una postura propia que madurará alrededor de 1963, momento en el cual cada uno ya sigue una línea expresiva propia y bien configurada. Desde esta fecha Deira plantea una obra de mayor soltura e impacto que acentúa lo lineal (lo cual se evidencia si comparamos *Campos de concentración* y *La casa*, 1964; véanse Figs. 1 y 4).

La reconocida pintura **Adán y Eva, nº 2** [Fig. 3] parece cumplir una función de maduración de todo lenguaje anterior, marcando la génesis de un desarrollo nuevo. Comienza a utilizar materiales diferentes, como el esmalte. “Esto exige una técnica diferente, porque se desliza, corre. Es más rápido. No se debe mezclar en la paleta, porque es peligroso. Hay que trabajar sobre la tela, muy espontáneamente con una gran velocidad. Fue el comienzo del estallido de los colores, primarios, que se

mezclaban en la tela”⁶⁸, explicó el artista. Los elementos de esta obra serán constantes en la producción por un par de años. Amplios planos de un solo color, generalmente primarios, evidente chorreado. Líneas y gestos poco claros, incluso torpes que transmiten sensación de inestabilidad. Esta obra será reconocida como un hito que marca “el nacimiento de un ciclo vital que transitará por etapas sucesivas hasta llegar a determinado punto, tal vez un final también, en los últimos años de vida del artista”.⁶⁹

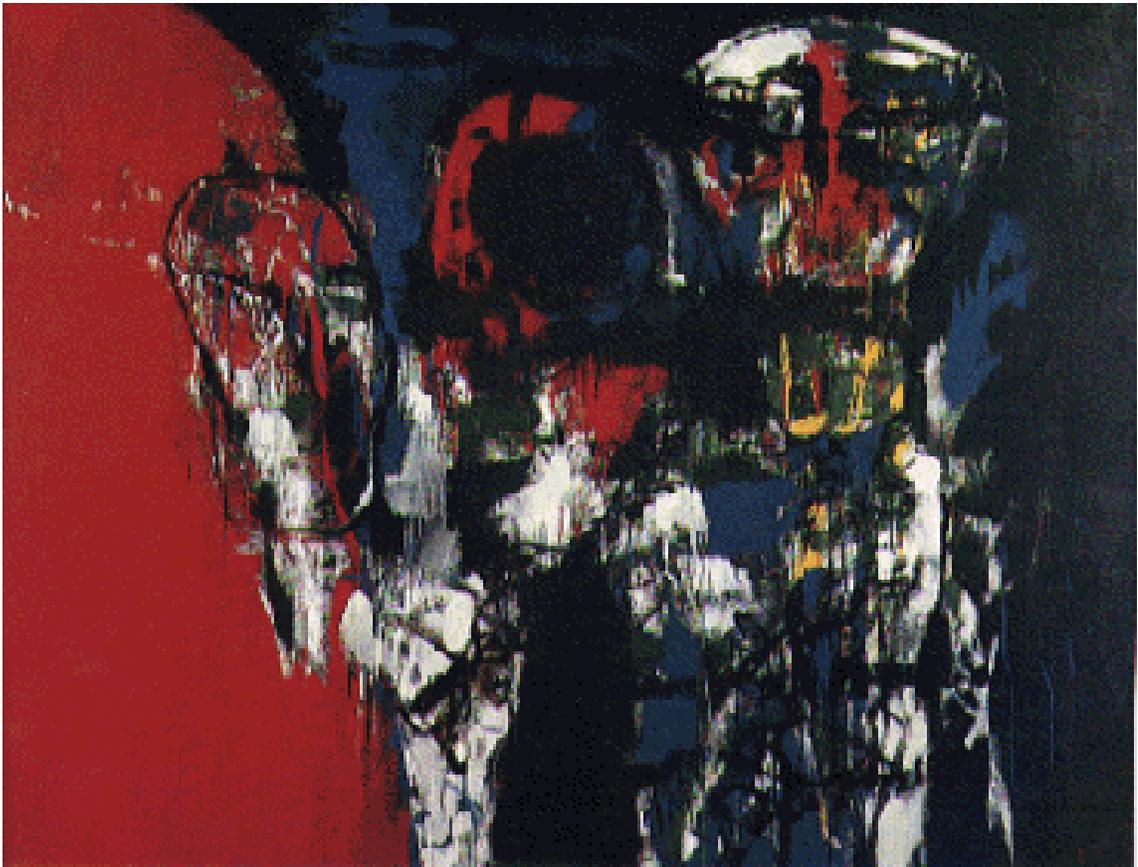


Fig. 3 “Adán y Eva nº 2”,
1963.

⁶⁸ Fundación Konex. 100 obras maestras 100 pintores argentinos 1810-1994. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1994. s/n.

⁶⁹ Ibid.

En **La casa** de 1964 [Fig. 4] sobresale el deslizamiento y el chorreado de la materia, aludiendo a la materia orgánica en su carácter metafórico reflejando un estado psicológico humano. La huella de los gestos y las anchas pinceladas se irán afinando para pasar a ser en el futuro uno de los principales instrumentos dentro de su estética.



Fig. 4 "La casa",
1964.

Como vemos también, hay una progresiva participación de la línea: alrededor de 1963, ésta es gruesa, violenta e indefinida, pero después, cerca de 1965, es más precisa, podemos incluso hablar de dibujos, que asimismo reflejan con mayor claridad las formas extrañas y cadavéricas. Las pastas espesas, oscuras y confusas de los primeros años neofigurativos, dejan de verse en sus pinturas. Y, como vemos en esta última pintura ***Sin título*** de 1965 [Fig. 5], la gama cromática se acrecentado, la precisión de la figura es intencionada en pro de transmitir las imágenes desgarradoras; la oscuridad y misterio del color negro ya no son protagonistas, pero la incertidumbre y angustia siguen presentes a través de estos seres indefinidos que aúllan en el vacío. Deira creía en la necesidad de extremar las formas conocidas y no sacar de allí una síntesis, sino más bien una antítesis.



Fig. 5 "Sin título",
1965.

Deira, consciente del aporte de la Nueva Figuración declarará: “nuestra intención era mezclar todo al pintar, con la mayor libertad posible. Antes, los movimientos llegaban con retraso a la Argentina. Con nuestro aporte hubo una aceleración: por lo tanto, nacimos sin padres que guardaran nuestras espaldas y aseguraran nuestra situación.”⁷⁰

⁷⁰ Forn, Juan. Ob. Cit.

RÓMULO MACCIÓ

Rómulo tuvo un acercamiento al Surrealismo y a la Abstracción antes de abocarse a la Nueva Figuración. Sus primeras obras se caracterizan por la violenta improvisación y las pinceladas gestuales dinámicas.

La constante en su obra será la presencia de amplios planos de color puro, que en un principio serán primarios, y signos y anotaciones gráficas. Su inquietud principal será reflejar en sus obras la alienación del hombre contemporáneo.



Fig. 6 "Hambre", 1961.

En la pintura **Hambre** de 1961 [Fig. 6], se ha configurado un tratamiento unitario del espacio, lo cual será invalidado en sus obras posteriores. Hay un planteo formal relativamente simple, más que la contraposición que vemos en las siguientes obras, hay una unificación a través del gesto explosivo que lo caracterizaba en ese entonces. Macció fue el primero del grupo en valorizar el espacio en blanco de la tela, como vemos aquí, donde partes de la tela se mantienen crudas. Hay una economía de medios inversamente proporcional a la fuerza formal: al efecto y carácter sugerido por los brochazos. Esa economía se manifiesta en la gama cromática: colores primarios sumados a la presencia del negro (y el blanco pero que en realidad es una ausencia de color). Al costado derecho se aprecia un rostro caricaturesco, esta figura se mantendrá en el tiempo, generalmente resultado de trazos relativamente finos.

El “desorden” y espontaneidad que vemos acá, dejará de percibirse en las siguientes obras, dando paso a una composición más controlada.

Otra de sus inquietudes principales era la problemática del espacio. Habla de un “intento por desarticular el espacio pictórico, oponiendo plano contra volumen, perspectiva contra espacio indeterminado, o haciendo participar dos temas en el mismo cuadro”⁷¹.

De los cuatro artistas, Rómulo fue el único que no dejó de trabajar con la pintura sobre la tela, esto mismo hizo que extremara el carácter sensorial de la materialidad, lo cual también vimos en algunas obras de Deira. La pintura misma, no es sólo instrumento o un medio, sino que cumple también una participación como resultado y metáfora de sensaciones y carnalidad.

Otro recurso frecuente tanto en Macció como en el grupo, es la confluencia en la obra de elementos heterogéneos, con una aparente carencia de unidad y sentido, ya que aunque sean disímiles, se orientan a la problemática humana, a la condición existencial del ser que busca ser reflejada en esa misma confusión y discordancia otorgando con ello una gran riqueza expresiva.

⁷¹ Lucie-Smith, Edward. Arte Latinoamericano del siglo XX. (1994) Pág. 157

Es constante la presencia de rostros, de seres ambulantes en la obra que evocan la locura y alineación.



Fig. 7 “Encrucijada”, 1962.

Alrededor de 1962 introduce en su lenguaje el *shaped canvas* (o *Marco Recortado*, para los geometrismos argentinos de las décadas del cuarenta y de los cincuentas), como vemos en la pintura **Encrucijada** [Fig. 7], que funciona a través de un fuerte contraste entre el marco y la imagen pintada. Un marco geométrico “controlado” que encierra figuras sumamente expresivas e inquietantes. Genera un contraste entre razón y locura, entre quietud y ansiedad.

Espectros inquietantes y ominosos inundan toda su producción. Durante su participación en la Nueva Figuración es característico el gesto, siempre violento y desgarrado y la infaltable presencia de partes de cuerpos humanos, fragmentos antropomórficos. El dibujo también es fundamental, líneas que insinúan formas laceradas, rostros desfigurados de seres pesadillescos acentuando el apocalíptico mensaje a través del *shaped canvas*.

En 1962 su obra sigue siendo de gran soltura e impacto pero acentúa la construcción tensionada. Como vemos en ***Encrucijada***, en contraposición a ***Hambre*** (véanse Figs. 6 y 7), hay una mayor organización de espacio y meditación compositiva que deja el gesto explosivo de lado.

A medida que pasan los años su obra se vuelve menos caótica pero no desesperada, pues la angustia sigue presente, y la figura humana sigue fragmentada e incluso lacerada.

Al recibir el Premio del Instituto Di Tella en 1963, su pintura era compleja, las figuras de hombres nunca completas se confundían y fundían con los trazos y manchas que destruían el espacio y a la vez conservaban como elemento esencial de la obra.

En ***Vivir un poco cada día*** de 1963 [Fig. 8], podemos evidenciar elementos tanto de sus primeros años en el grupo como de los últimos. La confusión de elementos sigue presente, pero hay una nitidez que irá en aumento. La simpleza de la circunferencia del marco contrasta con las formas y detalles de la figura enmarcada. El rostro, infaltable para Rómulo, está ubicado en la parte superior de la obra, sin embargo, el artista ha sido capaz de hacerlo punto de atención y tensión.

Alrededor de 1964 su obra se condensa y depura, la espontaneidad da paso a la definición de formas y figuras, empero manteniendo los elementos discontinuos y los colores puros. El mundo que configura Macció es imaginario y a la vez desconcertante e inclusive mágico, inundado de una fantasía ominosa e intimidante.



Fig. 8 "Vivir un poco cada día", 1963.

No dejan de aparecer estos rostros en primer plano, caras sonrientes y diabólicas, que introducen un humor sarcástico y desafiante a través de estas sonrisas estereotipadas y robóticas de unos seres que miran fijamente al espectador. Como vemos en las dos últimas pinturas **Vivir a saltos** de 1964 [Fig. 9] y **Por dentro y por fuera** de 1965 [Fig. 10], la fragmentación de rostros hace hincapié en la fragmentación humana e identitaria. La laceración y desconocimiento de la identidad propia del ser humano angustiado.

En **Vivir a saltos** presenta un recurso utilizado varias veces: la yuxtaposición de distintas imágenes en un mismo espacio. En este caso tenemos uno que parte desde la izquierda; oscuro, con un rostro sonriente e intimidante y, una segunda

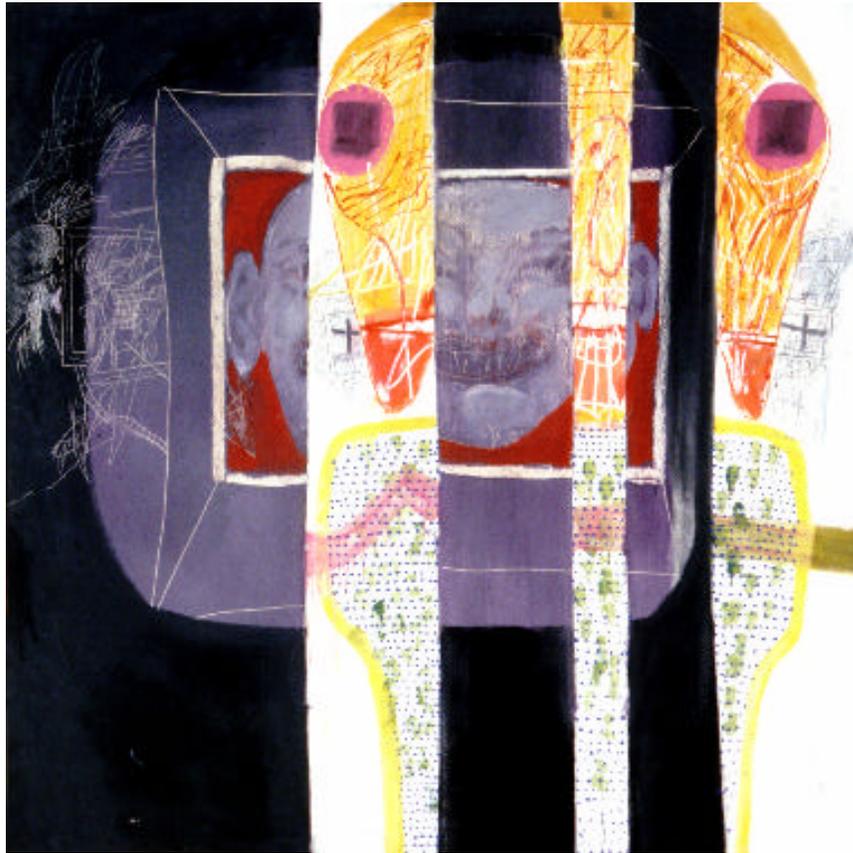


Fig. 9 "Vivir a saltos", 1964

sección, con fondo blanco de un ser amorfo pero con un misma sonrisa insinuada. La fragmentación realiza un corte tanto plástico como simbólico. Plástico, porque sorprende (e incomoda) la superposición de dos figuras completamente distintas y discordantes que destruye la unidad visual; simbólica, porque alude al quiebre de identidad unitaria, resultante de la yuxtaposición.

En 1965 la precisión se hace aun más evidente y a pesar de que las figuras son sumamente nítidas, lo imprevisto y patético no dejan de estar presentes; simplemente queda más claro a la vista. Lo angustiante y lo absurdo dominan este periodo de su obra. Los títulos de las obras son paliativos de la desagradable imagen y reflejan el humor corrosivo y frío que lo caracteriza.

En la obra *Por dentro y por fuera* de 1965 [Fig. 10], la nitidez de la que hablamos es evidente. Ya no presenta elementos accesorios como veíamos en sus obras anteriores, los rostros siguen presentes, el ser humano oscuro, monocromo y oculto tras otro, que da la idea de una máscara colorida pero a la vez artificial que sirve para esconder y/o contener al ser “real”. Los colores se contraponen, la vivacidad y simpleza de las pinceladas son antagonistas al ente oscuro que devuelve la mirada del espectador, que además ha perdido la parte frontal de su cabeza y que se encuentra en la franja inferior de la pintura. Una alineación del ser humano, en doble medida pues es ajeno a su propio yo y a la vez está oculto en una fantasía que le es opuesta.



Fig. 10 “Por dentro y por fuera”, 1965.

JORGE DE LA VEGA

Lo que Jorge de la Vega intentó transmitir en su obra es la formación del ser. Esto comienza en 1961, año del nacimiento de la Nueva Figuración. La ontogénesis reflejada se logra con la presentación de seres desconcertantes y confusos que se mezclan indefinidamente en el espacio de la tela. Del grupo, es el que se mantiene más fiel y constante a una línea pictórica durante la nueva figuración, como veremos en las cinco obras estudiadas. Fue un artista curioso y experimental que mientras trabaja en el colectivo, investiga distintas formas de resolver sus inquietudes, entre las que están sus *formas liberadas* y su posterior etapa de *Los Bestiarios* donde desarrolla sus *Esquizobestias* primero, y sus *Anamorfismos* después, obras que se extienden hasta 1966, momento en el cual comienza su etapa *Pop Psicodelia* en Estados Unidos.

Característico de su obra neofigurativa es la vitalidad resultante de las figuras que se entremezclan, funden y deforman, las cuales, en su mayoría zoomorfas, transmiten la idea de composición y descomposición al mismo tiempo.

Esta pintura, ***El rescate*** de 1961 [Fig. 11], goza de expresividad y violencia innegables. En esta etapa de su pintura, al igual que la obra siguiente que presentamos, ***Pantagra*** de 1962 [Fig. 12], aún no se han configurado las formas y figuras humanas y animalescas de más adelante. La sensación material, orgánica, viviente y fluida es evidente y seguirá presente en el resto de las obras. Al igual que Rómulo y Ernesto, Jorge preferirá el uso de colores primarios y el blanco y negro. A diferencia de sus compañeros que usan el negro de forma extensa en amplios planos, de la Vega lo empleará a modo de trazo y línea escurridiza. Pierde importancia el centro único de atención: en esta obra podríamos considerar un foco la mancha roja, sin embargo, ésta confluye y se relaciona dinámicamente con el resto del espacio perdiendo jerarquía y entregando, a la vez, movimiento.



Fig. 11 "El rescate", 1961.

Hemos insistido que el año 1962 marca un antes y después en el grupo tras su viaje a París. Es en allí donde de la Vega crea sus *formas liberadas*: la obra es desmantelada y liberada del bastidor después de quebrado, para formar parte de una pieza tridimensional y liberada del soporte. De ellas sólo se conserva escasa documentación fotográfica. Noé comentó: "Jorge tenía ganas de irse del límite del cuadro, del rectángulo, cosa que hizo cuando ya estaba en Francia, se animó. Pero después volvió al cuadro, aunque ya con esa experiencia incorporada, la de la época de cosas pegadas de Jorge"⁷². La experiencia fue fugaz, pero sirvió como etapa

⁷² Pérez, Mercedes. Vivimos en una selva cultural. [en línea] Revista de cultura Ñ, Diario El Clarín. 18 de enero, 2008.< <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/18/01587631.html>> [consulta: septiembre 2008]

previa a sus investigaciones como artista: “de la Vega primero desborda el rectángulo para luego integrar la figura desbordada nuevamente en el rectángulo. Pero cuando regresa en forma de tela amontonada sobre tela bien tensa, se configura la imagen de una manera totalmente distinta, lista para desarrollar sus *anamorfismos*⁷³. A través de las formas liberadas, intenta por vez primera algo que lo mantendrá constantemente motivado: la emergencia hacia el espacio exterior, donde se encuentra el espectador, y lograr en la pintura un dinamismo a pesar de su aparente estaticidad.

En *Pantagra* de 1962 [Fig. 12], el problema visual continúa lo planteado en “El Rescate”. Incluso podemos agrupar estas dos primeras obras de forma separada de las siguientes. Aquí aún no surgen sus seres descuartizados y raros, pero pareciera existir un presagio de lo que vendrá. Líneas desconcertantes y una aparente falta de intención se mezclan con los colores sucios y recorridos.

En 1963 de la Vega comienza un nuevo capítulo en su obra. Está se denominará *Bestiarios* o *Monstruos* y se extiende hasta 1966. En estas pinturas ya podemos hablar de figuras, las cuales no se veían claramente antes de este año. La participación del collage se vuelve fundamental, tanto en abundancia como en carga significativa. El hombre, punto central para la Nueva Figuración, constituye para Jorge el hombre-bestia. Nace una zoología extraña llamada por el artista *esquizobestias*: “animales quiméricos flotando en el espacio sideral”⁷⁴. En el catálogo de la exposición “Otra Figuración” declara: “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.”⁷⁵

⁷³ Noé, Luis Felipe. Artes Plásticas Argentinas. Sociedad Anónima. (1993). Pág. 249

⁷⁴ Fundación Konex. Ob. Cit. Pág. s/n

⁷⁵ Pacheco, Marcelo. Jorge de la Vega. [en línea]
<http://www.jorgedelavega.com/delavega_txt.htm> [consulta: agosto 2008]



Fig. 12 "Pantagra",
1962.

La densidad iconográfica aumenta y comenzamos a ver en sus pinturas animales tanto reales como fantásticos. La ruptura con el lenguaje artístico se desarrollará desde su fantasía, a diferencia de Noé que plasmará las contradicciones del país. Jorge introducirá a estos seres monstruosos, nacidos de su imaginación, pero configurados desde su entorno social.

Como dijimos, el collage es un elemento fuertísimo en su producción. Recolectaba y pegaba todo tipo de objeto sobre la tela: espejos, fichas, botones, pequeños juguetes, vidrios, plásticos, metales, molduras preformadas, medallas de consagración escolar, entre muchos otros. Mezcla los "restos de su entorno"

enriqueciendo la tela y cargándola de elementos culturales reales y tangibles. La narratividad de la pintura nace de estos elementos que la vinculan a un tiempo y espacio determinados, intentando introducir en la tela los *restos* de la historia, casi en sentido arqueológico. Todos estos objetos se reúnen con las gruesas telas plegadas y encoladas (que dan volumen a los seres extraños) dispuestas en la tela de soporte, conformando una técnica mixta, de pintura, objetos y telas.

Para Jorge el recurso del collage tenía una función específica: "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 la piedra. Una bestia de oropel. Una quimera de humo. Seres midiéndose con el vacío y un espejo para que se miren"⁷⁶.

Este artista entendía a sus seres zoomorfos de toque cómico y siniestro, proyectados hacia el espectador: "sujetados a los bordes de la tela pero con una autonomía que nace de su peso casi real"⁷⁷.

El collage y la técnica del *frotage*⁷⁸, junto a la duplicación de imágenes y formas, serán sus recursos constantes durante estos años.

En el texto que escribe para el catálogo del premio di Tella de 1963, aclara: "quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni formulas, improvisada como es la vida que crece por todos lados, que yo no quiero y hace lo que le da la gana"⁷⁹.

⁷⁶ Gainza, María. Pánico y locura en de la Vega. [en línea] Revista Radar. 16 de noviembre, 2003 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1053-2003-11-16.html>> [consulta: agosto 2008]

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Técnica de reproducir una textura o un dibujo en relieve dados por medio de colocar encima de ellos un trozo de papel y frotarlo con un lápiz o un lápiz a la cera. Lucie-Smith, Edward. Diccionario de términos artísticos. (1997) Pág. 91

⁷⁹ Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. (2004) Pág. 205



Fig. 13 "Danza en la montaña",
1963.

En la obra *Danza de la montaña* de 1963 [Fig. 13] hay referencias y citas. Por ejemplo, en la esquina superior izquierda un círculo de pintura reúne un conjunto de vidrios de colores, que remiten a los conceptos espaciales de Fontana⁸⁰; las telas blancas, encoladas y plegadas, a lo monocromos de Kemble y antes a Burri y Manzini. Las referencias mezcladas buscan destacar el origen de los recursos constatando, por una parte, que su aplicación por otro artista, inevitablemente produce un resultado

⁸⁰ Con esta denominación, Fontana englobó lo que llegó a constituirse en su propuesta visual más significativa: obras que, por medio de cortes y una monocromía "vibrante", tensaban el espacio real y el espacio de la superficie pictórica, en un cuestionamiento tanto del cuadro-ventana, como de la proyección de la mirada en la aprehensión/factura de la obra.

diferente, y segundo, para reforzar la concepción de libertad creadora e indagación en materiales. La aplicación de la tela encolada y plegada otorga una textura y materialidad a la figura “principal”. Se contrastan los espacios claros de la mitad superior con la confusión y suciedad de la parte inferior donde surgen seres cadavéricos y amenazadores.

El uso del color en sus obras genera fluidez y construye las figuras desde una materialidad.

En 1964, como parte de su etapa de “Bestiarios” Jorge realiza una serie de obras llamadas *Conflictos anamórficos*. Como indica su nombre, de la Vega alude al recurso de la anamorfosis, donde la imagen, al verse desde una posición frontal parece distorsionada, pero al ser mirada desde un punto de vista lateral, recupera sus proporciones iniciales. En su caso se trata más bien del aprovechamiento de las distorsiones generadas por la anamorfosis, antes que a su eventual reconstrucción desde algún punto de vista objetivo y real. Continúa produciendo collages con gran intensidad pero el número de objetos convocados para su factura disminuye.

Como vemos en la pintura, *Intimidaciones de un tímido* de 1964 [Fig. 14], la deformación sigue presente, los seres parecen sacados de una pesadilla. La figura del lado izquierdo podría interpretarse como un animal-insecto-monstruo con colmillos y en avanzada. Los colores se concentran en la parte inferior otorgando peso matérico y liviandad a la superior. Resultado del empaste y las telas plegadas hay una sensación de dirección de las figuras que intentan salirse del marco. Si comparamos esta obra con *El rescate* [Fig. 11] vemos como la figura ha tomado protagonismo en la obra. La figura fantástica, desquiciada y desagradable hace un llamado al espectador, pero un llamado silencioso, invocando al *inconsciente colectivo*.⁸¹

⁸¹ Recordemos que el concepto de *inconsciente colectivo* fue central en las reflexiones tanto de la crítica de artes como de las Ciencias Sociales, en el periodo que nos ocupa.

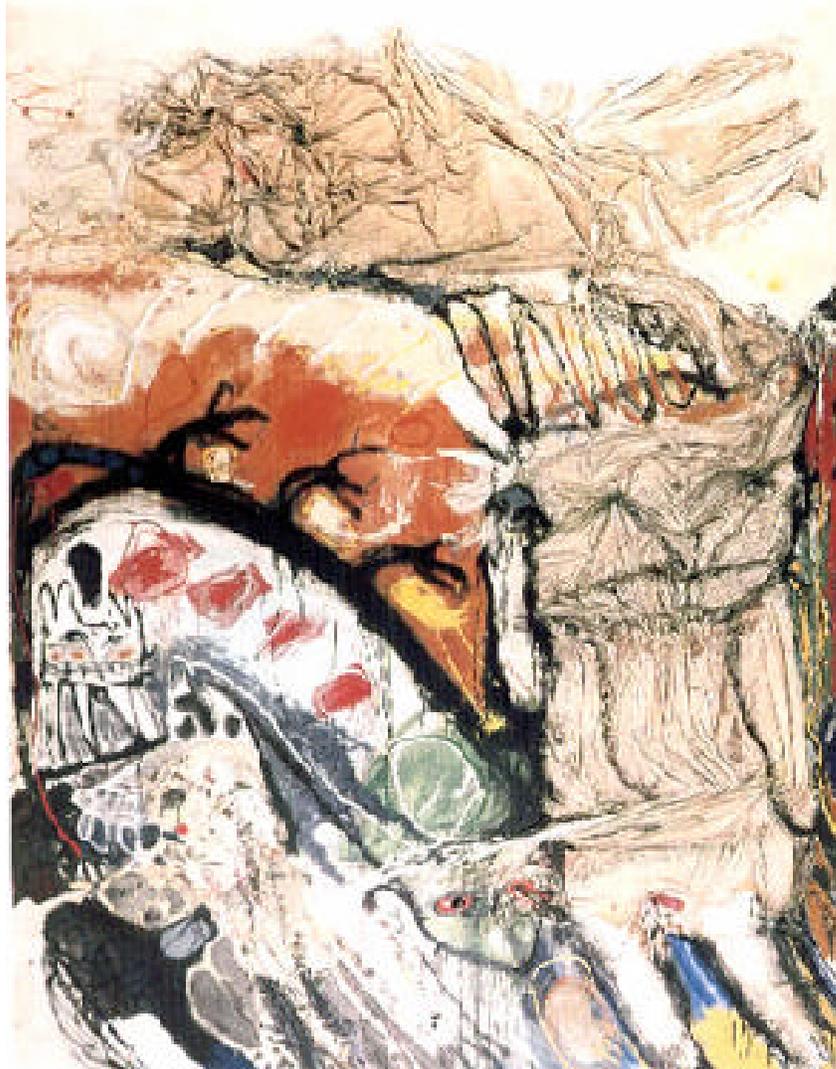


Fig. 14 "Intimidades de un tímido",
1964.

Se trata de siluetas, miembros, gestos, perfiles insinuados que ponen a jugar al ojo del espectador, invitándolo a entrar al mundo de fantasía del artista. Nada es preestablecido en la obra, la libertad que ellos reclaman también es otorgada al receptor. El mundo imaginado por Jorge es entregado a la vez al receptor para que imagine con él. Si comparamos esta pintura, **Caída de conciencia** de 1965 [Fig. 15], con la anterior, vislumbramos una mayor nitidez y diferenciación entre las formas,

sigue habiendo confusión, pero en el sentido de definición del ser, no en su distinción. Los colores son más limpios, pero lo ominoso sigue ahí.



Fig. 15 "Caída de conciencia", 1965.

LUIS FELIPE NOÉ.

El eje central de la obra de Luis Felipe es el caos. El caos que reina el universo en el cual se sumerge el hombre. Para él, el hombre es interpretado como hombre-caos; un hombre caotizado. Considera el caos como la estructura fundamental de la sociedad contemporánea. La lógica que plantea resulta de la tesis según la cual tras la segunda Guerra Mundial, los indecibles acontecimientos de la guerra nítidamente vinculables al desarrollo de los órdenes modernizadores en sentido industrial, habrían generado en la sociedad occidental una tendencia creciente hacia una percepción como cultura y sociedad en crisis; una crisis cuya interpretación recurrente consistió en la imagen misma del caos. Dicho orden del caos habría arrojado al mundo un hombre caotizado, un *hombre-drama*. Este hombre vive en la nostalgia del antiguo orden: no ha asumido la nueva estructura imperante del desorden, del caos, o sea, el nuevo orden. Este nuevo orden caótico, resultante de un mundo constituido por la suma compleja de distintos elementos, es orgánico y dinámico, no es visto como desestructurado ni ilógico y se opone al orden estático e inmóvil. Noé invita a asumir este caos, este orden distinto a todos los anteriores, lo cual implica *hacerlo* propio, entenderlo en todas sus posibilidades, no rehuir de él. No se trata de inventar una nueva realidad, sino de estar libres para sumirla. En conclusión, el objeto de Noé será, al igual que el de sus compañeros, la vitalidad del hombre inmerso en su entorno, visto desde una óptica del caos. En palabras de Noé: “Si no fuera una expresión demasiado pedante hablaría en definitiva de “nueva imagen de la realidad del hombre” para entender el objeto de mi pintura”⁸².

Antes de pertenecer a la Nueva Figuración, Noé tuvo un breve paso por el Informalismo, lo cual se refleja en su pintura de 1961, **Convocatoria a la barbarie** [Fig. 16]. En esta época sus obras reflejan un violento expresionismo y carácter gestual. En

⁸² Méndez, Vicente. La Nueva Figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación. En: CEHA-XVII. Congreso Nacional de Historia del Arte. 22 al 26 de septiembre, 2008. Barcelona, España. [en línea] <http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m02-s01-com_20-vmh.pdf> [consulta: octubre 2008]

ella vemos un “fondo” (si es que podemos hablar de fondo en este tipo de pinturas) oscuro, sombrío; los colores predominantes concuerdan con los utilizados por sus compañeros en estas fechas: rojo, azul, amarillo, blanco y negro. La huella de la técnica es evidente: goteado, brochazo y chorreado. Esta obra pertenece al conjunto de *Serie Federal*, obras que aluden al período de confusión, violencia, pasión y muerte de la época federal en la Argentina. La historia local y los mitos populares serán un eje central en su obra. Las manchas y gestos pretenden expresar el mundo de oposiciones y contrastes de la historia argentina, haciendo de su obra parte de un cierto realismo social que opera desde el experimentalismo de la vanguardia. La vitalidad que expresa tiene su forma en los gestos y manchas que evocan la transformación, la transmutación permanente, lógica del caos.



Fig. 16 "Convocatoria a la barbarie",
1961.

Noé vivirá constantemente en una búsqueda expresiva, es por esto que sus obras serán tan diferentes visualmente al correr el tiempo. Al realizar **Convocatoria a la Barbarie** [Fig. 16], la agresividad y violencia están presentes, sin embargo contenidas en una atmósfera -que él llamará *romántica*-, dentro del concepto unidad. Es por esto que en 1962, en París, Noé comentará: (...) Y me decía: “Yo creo que estoy rompiendo con algo, pero ¿qué carajo estoy rompiendo, si esto se vende como caramelos?” Entonces ahí tuve una sensación, ganas de romper verdaderamente con algo. Yo ya hablaba de caos, pero era un caos que tenía algo de atmosférico, era un caos romántico. Yo sentía que en un mundo de tensiones, de oposiciones, el elemento ruptura era fundamental. Y ahí estaba pensando en comenzar por romper la unidad.”⁸³ Las figuras que remiten a lo humano se concentran principalmente en la representación de rostros, estereotipados, manchados, caricaturescos y deformes.

En aquel mismo viaje, en un noche de insomnio, Noé pinta **Mambo** [Fig. 17], primera obra que aplicaba el recurso de *cuadro dividido*. El plano ha sido dividido en dos partes, la parte superior es un lienzo pintado o más bien “violentado” por la brocha con un predominio de colores grises. Se evidencia cierta direccionalidad de la mancha que transmite movimiento y brusquedad, que con sutileza sugiere el rostro caricaturesco de una mujer. La parte inferior completa la obra con el reverso de un bastidor provocando una oposición entre arriba y abajo, anverso y reverso, entre el trazo de las manchas oscuras con el vacío y monocromía inferior que a la vez es violada por la firma del artista. Al lado derecho de la parte inferior ha incluido una forma de papel con madera de colores vivos que recuerda el cuerpo de una mujer, pero deforme y decapitada, que bien podría ser la continuación del rostro superior. La unidad del cuadro ha sido quebrada como resultado de su desestructuración: el fraccionamiento rompe la unidad con lo cual destruye la noción de representación como imitación verosímil. Noé busca y logra articular las oposiciones: arriba y abajo, reverso y anverso de la tela, mancha y ausencia de ella (vacío). El planteamiento plástico va más allá de un mero recurso formal novedoso. Luis Felipe busca introducir, a través de la estructura formal, las tensiones y oposiciones que componen su concepción de la historia nacional, una historia marcada por fuertes rupturas, tensiones

⁸³ Pérez, Mercedes. Ob. Cit.

y antagonismos. La tesis del *cuadro dividido*, plasmada en esta obra, es constituida a través de una división simple del cuadro, lo cual se complejizará en sus futuras obras. Mientras Noé investigaba esta ruptura, de la Vega, paralelamente experimentaba con sus *formas liberadas*. La compartimentación de la obra se transforma en un planteo dúctil que Noé explotará como veremos más adelante.



Fig. 17 "Mambo",
1962.

Noé reconoce la influencia de Duchamp en su quehacer, sin embargo, la violencia del corte que buscaba evidenciar no era entre objetos, sino entre atmósferas pictóricas.

Esta obra marca un hito en la intención transgresora de Noé, de forma anecdótica cuenta: "Recuerdo que, mientras colgábamos nuestras obras, un artista

próximo al surrealismo se me acercó y me dijo al respecto de Mambo: 'Yo no vengo a hablarte en nombre de los expositores, sino sólo en mío propio, pero creo que por respeto a la seriedad de la muestra no deberías exponer esta obra'. Por supuesto que la expuse."⁸⁴

Noé busca transgredir todos los límites tradicionales del cuadro, pinta los bastidores, desmantela los límites, da vuelta las telas, las colorea, las mancha y chorrea, etc.

En 1963 realiza una de sus obras más importantes, **Introducción a la esperanza** [Fig. 18], con la cual obtiene el Premio Nacional Di Tella. El cuadro evoca la representación de una manifestación: una multitud oscura, caótica, angustiada y deforme con carteles integradas de forma suplementaria, fuera del cuadro. Representa todo el repertorio y forma visual de una manifestación. Los carteles que "portan" estos manifestantes, crean nuevos centros de interés. Así, leemos "Cristo habla en Luna Park", divisamos una bandera de Boca Juniors que proclama ser campeón, un burócrata de turno sonríe mientras piensa en "mujeres", a la vez que advierte que su "mano está limpia" (a pesar de que está manchada de rojo, quizás en sangre). La situación es absurda y contradictoria, dice "progreso" pero a su lado está la represión ("leña"), mientras que entre los rostros deformes leemos "vote fuerza ciega" y "no nos dejan". El artista busca mostrar un hecho de la tradición local, sin embargo, la representación de Perón en uno de los carteles demuestra que Noé aludía al presente inmediato. El concepto de unidad, tan sobrevalorado, es desmenuzado y el receptor debe tomar una participación activa y reunir todos los estímulos para elaborar una síntesis. La pintura es narrativa en dos sentidos, por referirse a un evento histórico y social y por incluir la palabra cargada de connotaciones a la tela. Esta obra a la vez condensa soluciones y argumentos que Noé planteaba como necesarios en el arte: nuevos lenguajes que reflejaran una vanguardia artística, y el carácter nacional de la obra refiriéndose a lo local. O sea, la realidad nacional llevada a la escena

⁸⁴ Espacio Fundación Telefónica. Luis Felipe Noé. [en línea] <<http://www.boladenieve.org.ar/?q=node/35>> [consulta: septiembre 2008]



Fig. 18 "Introducción a la esperanza", 1963.

internacional. Establece una relación estrecha entre obra y entorno, que para Noé significa trabajar con las contradicciones para así atrapar la realidad. Su novedad consiste, de esta forma, en introducir en la escena de vanguardia la referencia más o menos explícita a un sector político y cultural que hasta el momento no había existido como tema para el arte.⁸⁵

⁸⁵ Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política en el arte argentino de los 60. *Lápiz*. (158-159): 47-55. Pág. 49

En esta búsqueda de estructuración del caos, Noé descubre que debe ir más allá del espacio pictórico. Es por esto que desde 1964 se escapa de este espacio limitante y realiza obras a modo de instalaciones, donde se acumulan telas y bastidores, marcos vacíos, siluetas recortadas fuera del bastidor y elementos repartidos por el piso o el techo.

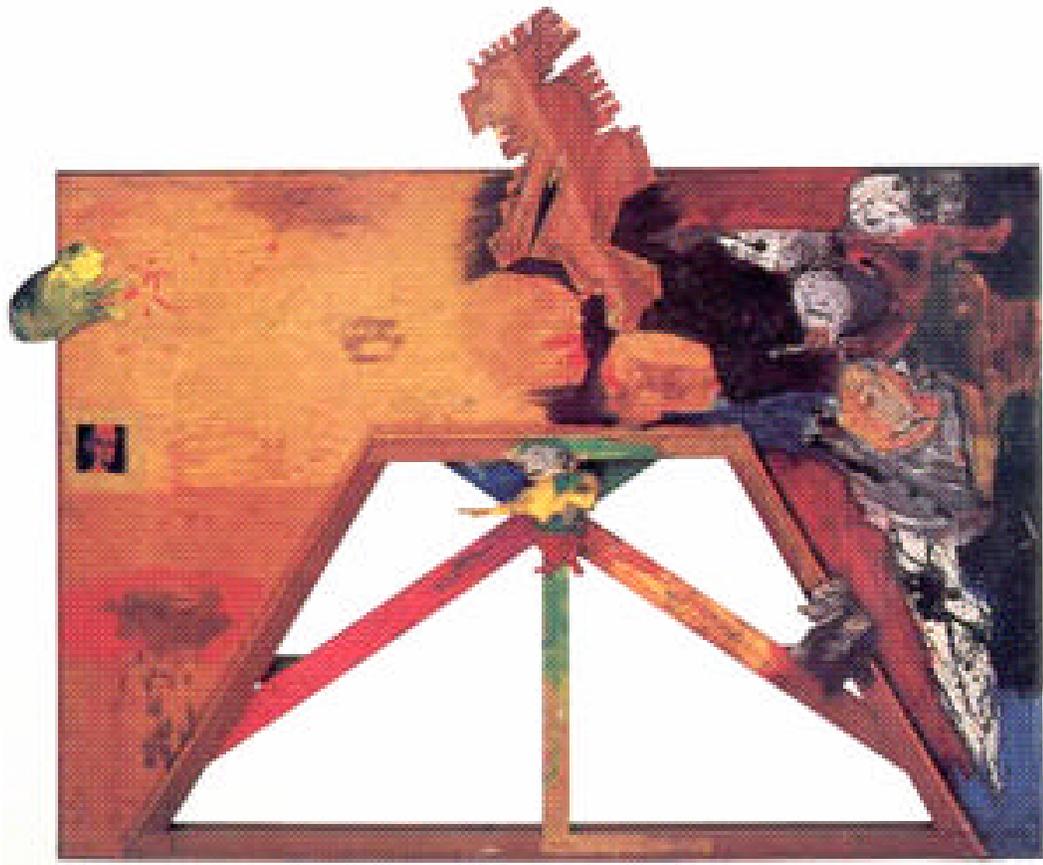


Fig. 19 "Un vacío difícil de llenar", 1964.

En la obra ***Un vacío difícil de llenar*** de 1964 [Fig. 19], Noé ironiza acerca del pintor y su labor "por hacer". Como indica el título, el vacío ha sido integrado en su "forma real", dejando ver el bastidor. La pintura y el collage siguen presentes y las formas que insinúan figuras están concentradas al lado derecho dando un peso que se contrapone al lado opuesto, pintado con sencillez. La ruptura de la unidad se da

radicalmente, llegando al punto de eliminar parte de su existencia física. Como sucesora del concepto *cuadro dividido*, Noé teoriza sobre un tipo de pintura de *visión quebrada*. Ésta reflejaría las oposiciones y contrastes del mundo caótico. En ella hay una lucha y multiplicidad de elementos, al igual que en una sociedad caótica. Múltiples líneas de fuerza en sentidos divergentes y opuestos y múltiples centros ópticos opuestos son las claves para lograr una *visión quebrada*.



Fig. 20 "Introducción al desmadre", 1965.

En ***Introducción al desmadre*** de 1965 [Fig. 20], Luis Felipe ya ha integrado las instalaciones en su repertorio, bastidores cruzados que continúan en el piso, telas recortadas y desmanteladas, choque entre marcos, confusión entre lo que es y no es.

La figura sigue presente, sólo que *esparcida*. La obra ya no está sometida al recinto del marco, ésta ha sido despedazada y volcada hacia fuera. Noé se refiere a esta obra: “[era] un muestrario caótico de alienaciones. A la primera obra grande que hice con ese ánimo la llamé significativamente ‘Introducción al desmadre’. Una característica de los sesenta era que sus artistas no estaban centrados en el problema de durabilidad de una obra, como tampoco de su venta. La aventura creadora era lo que se privilegiaba inicialmente.”⁸⁶

El punto al que llegó Noé durante los últimos años en el grupo, era precisamente la falta de límites, y en consecuencia, la falta de (la) pintura. A principios de 1966 Noé opta por dejar de pintar: “Yo no dejé la pintura, sino que ella me dejó a mí en el momento en que más la quería.”⁸⁷ Se dedica exclusivamente a las instalaciones, y tras nueve años, volverá a pintar.

⁸⁶ Noé, Luis Felipe. *Artes Plásticas Argentinas*. Sociedad Anónima. (1993). Pág. 254

⁸⁷ Glusberg, Jorge. *Del Informalismo a la Figuración Crítica*. (1992) Pág. 46

EPÍLOGO

Al revisar a cada artista de la Nueva Figuración, vamos constatando sus puntos de encuentro y los de divergencia. Al formar parte de un grupo establecido con una dirección en común, podemos afirmar que los elementos similares superan a los disímiles, sin ser estos últimos de menor importancia.

El común denominador de estos artistas fue la problemática del hombre desde una perspectiva existencialista: la angustia del hombre alienado en la sociedad contemporánea.

Cada uno trabaja y entiende este hombre desde distintos ángulos: para Macció, éste ser es un ente alienado; para de la Vega, debemos preocuparnos por su ontogénesis; en Deira, es la destrucción del hombre el hilo conductor, y por último, en Noé, es la problemática del hombre-drama, el hombre-caos. En efecto, en la mayoría de las obras vistas, es infaltable la presencia de rostros. Rostros caricaturescos, estereotipados, deformes y terribles son la tónica de la Neofiguración. Este tipo de rostros no sólo evoca directamente al ser humano, sino que lo presenta como generalidad, privada de una identidad individual; los estereotipos y masas se anteponen al ser único e irrepetible.

En Jorge de la Vega y en Luis Felipe Noé la obra presenta un carácter narrativo. En el primero, a través del collage, ya que al integrar elementos cotidianos, reales, encontrados en su medio circundante, hace participar el entorno histórico social en la obra. Por otro lado, Noé forja el carácter narrativo al trabajar temáticamente con la historia local, estableciendo (y quizás restableciendo) un vínculo inmediato entre obra e historia. En ambas opciones hay una directa referencia histórico-social.

Una similitud importante que debemos destacar es la gama cromática utilizada. Especialmente durante el primer año del grupo, la preferencia por los colores primarios

sumados al blanco y negro es evidente. Estos colores son usados de modo de acentuar el carácter e intensidad de la angustia y pasión. Alrededor de 1964 y 1965, esta gama aumenta, pero no en grado extremo.

Otro punto importante a recalcar en estos artistas, fue su tendencia a simplificar sus obras, a medida que transcurría el lustro. Sin embargo, esta simplificación es sólo en un sentido formal, pues en cuanto a contenido ésta se densifica. El número de elementos, figuras, va decreciendo. En Deira y Macció las figuras se hacen más nítidas y los detalles desaparecen. De la Vega ocupará menos materiales para realizar sus collages y Noé menos figuras (aunque claro, más espacio).

En las obras de Deira, Macció y de la Vega, hay un privilegio de la materia. Empastes cargados, principalmente, y telas abultadas en de la Vega, generan un volumen tangible y real en la tela.

Al centrar al hombre como inquietud principal, vemos a un grupo de pintores que en mayor o menor medida adquieran calidad de críticos. A través de su obra reflejan sentimientos, preocupaciones y una búsqueda de “mostrar” lo que ven y observan de su entorno.

Es interesante ver como en Noé y de la Vega existe un tipo de artista *entregado* al fluir de su obra. De esta forma, Noé dirá que “la pintura lo dejó” y Jorge, que “las figuras humanas se integraron naturalmente a su obra y lo utilizaron para inventarse”. Estos comentarios evidencian una relación *con* la obra -en el sentido de pertenencia-, y que se despliega sin control preestablecido.

La ruptura de los límites en un *leit motiv* para estos artistas. Rompen con la distancia espectador y obra, y con la obra misma, tanto en su estructura espacial como su estructura física.

Lo que buscó la Nueva Figuración fue una “otra belleza”, donde cabía lo deforme, lo grotesco, lo incómodo, lo desfigurado y lo “feo”.

También verificamos que en el año 1962, momento en que realizan su viaje a París, hay un corte que marca un antes y después. En este año hay una formulación de conceptos y nuevos instrumentales que se solidifica en 1963, dando paso a obras más densas teóricamente y con fundamentos más nítidos. En ese año, Macció constituye los *shaped canvas* como elemento frecuente, Noé comienza con sus *cuadros divididos*, Deira define un estilo propio de colores primarios y amplios planos de color y de la Vega, tras sus *formas liberadas*, ingresa a su etapa de *Bestiarios*.

La teoría de una estética de la antiestética, a pesar de haber sido ideada por Luis Felipe, es una búsqueda común del grupo. Esta implica que, al ser la estética una disciplina valorativa y por lo tanto, reguladora, el artista debe hacer una estética de lo antiestético. Lo antiestético es lo que no cabe dentro de supuestos de un determinado orden y su objeto principal es la ruptura del concepto de unidad. La antiestética radica en el arte como creación y lucha contra el arte como resultado. La obra de arte se propone como el resultado de una búsqueda constante, y cada obra es una huella en el camino de aquella búsqueda.

Resumiendo, hemos revisado cómo se manifiesta la ruptura en cada artista de la Nueva Figuración y sus puntos de encuentro y diferencia. El “buen gusto” establecido, el buen acabado de la obra, el concepto de unidad, la dicotomía figuración-abstracción, el mito de la alienación creadora y el mito de la misión sagrada del arte, son ideales destituidos del pedestal estético y repensados por estos artistas.

CONCLUSIONES

La Nueva Figuración argentina se declaró como un arte de ruptura. Esta ruptura implicaba la trasgresión de los elementos compositivos y creativos establecidos que otorgaban validez a la obra de arte. Esta tendencia artística se propuso como meta desde un principio “crear algo nuevo”, incorporando distintos materiales y técnicas recientes o contemporáneas a ella, especialmente del Informalismo. La Nueva Figuración nace en un medio de exigencias y búsquedas; un entorno político y social sustentado por ideas desarrollistas. La política “renovada” posterior a el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, buscaba establecer esta “nueva nación” a nivel internacional, respaldado por la idea de Internacionalismo. Este Internacionalismo también se dirigió al campo de las artes, traducándose en una *política de requerimiento* de vanguardias. Teniendo estas necesidades como “marco”, nacen distintas propuestas de arte apoyadas y fomentadas por las instituciones a través de becas, financiamiento y exposiciones para su exhibición, como el arte cinético del grupo “Recherche d’Art visuel”, el Arte de Acción de Alberto Greco y el Arte Destructivo de Keneth Kemble, por nombrar algunos. Todos ellos proponían algo nuevo, e igualmente a la Nueva Figuración, consistía en renovar el lenguaje artístico. Concluimos por lo tanto, que el origen y desarrollo de una tendencia artística no sólo se basta con la motivación creativa de los artistas, sino que se vincula en mayor o menor medida también a su medio y las exigencias de éste. Es por esto que no puede considerarse coincidencia que la renovación del lenguaje artístico haya sido la tónica de la década de los sesenta en Argentina. A pesar de que la Nueva Figuración no fue la única en utilizar la ruptura como medio de expresión, sí lo realizó de un modo característico propio. La Nueva Figuración asumió el proyecto de vanguardias, lo integró como uno de sus objetivos esenciales y el simple hecho de proponerse como novedad, dentro de este contexto, lo convertía en tendencia de vanguardia. Una constante investigación de nuevas posibilidades estéticas, que se refleja en las variaciones de la obra con el paso del tiempo, y la inclusión, de forma explícita o implícita, de la historia nacional y el entorno social, confirman este hecho, haciendo de

la Nueva Figuración una *vanguardia nacional*. Plantearon como argumento esencial al hombre de la sociedad contemporánea desde una perspectiva existencialista. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé, trabajaron con la alienación, la pérdida de identidad, los “estados psicológicos” que “atrapan” al hombre como la angustia, la tristeza, la soledad y la desesperación. Invocando seres desfigurados y ominosos, rompieron con la idea de lo bello y armonioso en el arte, transgredieron con el concepto de unidad tradicional, reúnen a la abstracción y la figuración en una dialéctica orgánica y rechazan el mito de artista como genio y el de la obra de arte como misión sagrada. Todos estos caracteres propios de su producción artística los situó como una tendencia de ruptura.

Podemos afirmar que la obra de estos cuatro artistas neofigurativos se configura como un testimonio de época y sociedad; en ella permanecen inmanentes las necesidades tanto personales como del medio y reflejan una inquietud artística compartida por renovar el lenguaje del arte.

Desde un principio aclaramos que no pretendíamos emitir juicios de valor al estudiar la obra de los artistas de la Nueva Figuración, concordamos con lo que cree Noé con respecto de la crítica artística, y es exactamente eso lo que intentamos plasmar en esta investigación: la comprensión de la obra. Podemos decir que esto se logró.

Al realizar una investigación en la cual obras de arte son el objeto de estudio, nos ha resultado limitante no poder trabajar directamente con ellas y estudiarlas sólo a través de reproducciones, como fue nuestro caso. Indudablemente hay una “pérdida” en esta situación; aspectos como la materialidad no son percibidas de igual forma que al estar frente al original. Sin embargo, consideramos que fuimos capaces de superar este obstáculo y, ayudados de la bibliografía escogida, logramos construir un discurso verosímil con respecto a lo que cada obra buscaba transmitir.

Haciendo una revisión de la tesis que presentamos, podemos declarar que los objetivos fueron logrados: en cada capítulo se resuelve uno, dos de ellos dedicados a

estudiar la nueva figuración en sí; sus planteamientos, orígenes, búsquedas y la materialización de éstas, dirigidos a responder cómo este colectivo construye el factor de ruptura en sus obras; y un tercer capítulo que enfatiza el punto de contacto con la crítica; las opiniones vertidas hacia la Nueva Figuración. La crítica, tanto de la época como ulterior a ella, nos ayudó a resolver nuestro problema, pues ella efectuó el seguimiento de la Nueva Figuración desde su nacimiento como un arte de ruptura. Cómo planteaba cada artista su obra, aclarando que su búsqueda es la transgresión y la libertad creativa, permite hoy reafirmar las opiniones que la crítica vertió en su momento. En este trabajo hemos reforzado esta idea, confirmando lo declarado y exponiendo los elementos estéticos específicos que se traducen en arte de ruptura.

Pensamos que en esta tesis hemos planteado un estudio que abre nuevos desafíos teóricos de bastante importancia, como por ejemplo, el análisis en profundidad de lo que implica para la crítica el hecho de enfrentarse a propuestas artísticas de ruptura, no sólo del tipo neofigurativo, sino de distintas manifestaciones del campo de las artes. ¿Con qué instrumentos se enfrentaron o enfrenta la crítica “algo” que se plantea como “nuevo”? En esta investigación sólo nos referimos a las opiniones vertidas por la crítica contemporánea a la Nueva Figuración y posterior, pues analizar en profundidad la recepción crítica se consideró como tema de investigación independiente. También sería interesante una investigación dedicada a ahondar en las implicancias del “mítico” viaje a París para los artistas y sus obras. ¿Qué tipo de contactos influyen o afectan la percepción de los artistas sobre el arte?. En la Nueva Figuración vimos que marcó un antes y un después, pero en un sentido más bien reflexivo y de “búsquedas”, no de “influencias”.

Creemos que el aporte principal de esta investigación se da en tres niveles, primero, vincula la producción artística del grupo Neofigurativo a un espacio y tiempo determinado y determinante; segundo, condensa en un único estudio las apreciaciones de diversos críticos y estudiosos y, por último, evidencia cómo una misma problemática fue abordada desde distintos recursos formales sin que ello implicara fracturas poéticas decisivas.

BIBLIOGRAFÍA

Material de trabajo.

ACHA, Juan. Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981. 550p.

BAYÓN, Damián. Aventura plástica de Hispanoamérica. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974. 364p.

BAYÓN, Damián. América Latina en sus artes. 5ª edición, México D. F., Siglo veintiuno editores, 1984. 237p.

BAYÓN, Damián. La transición a la modernidad. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1989. 242p.

BRIANTE, Miguel. Deira, Macció, Noé, de la Vega. En: Catálogo muestra Deira, Macció, Noé, de la Vega. Nueva Figuración 1961-1991. 1 agosto a 30 agosto. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1991

CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano. México D. F., Universidad Iberoamericana, A.C., 1996. 215 p.

CIRLOT, Juan. Informalismo. Barcelona, Ediciones Omega, 1959. 84p.

COMBALÍA, Victoria. El descrédito de las vanguardias artísticas. Barcelona, Ediciones Blume, 1985.

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Luis Felipe Noé. [en línea] <<http://www.boladenieve.org.ar/?q=node/35>> [consulta: septiembre 2008]

FORN, Juan. El hombre que vivió su vida. [en línea] Revista Radar. 17 de septiembre, 2000 <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-17/nota3.htm#111>> [consulta: agosto 2008]

FUNDACIÓN KONEX. 100 obras maestras 100 pintores argentinos 1810-1994. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1994.

GAINZA, María. Pánico y locura en de la Vega. [en línea] Revista Radar. 16 de noviembre, 2003 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1053-2003-11-16.html>> [consulta: agosto 2008]

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. 5ª edición, México D. F., Siglo veintiuno editores, 1993. 162p.

GIUNTA, Andrea. Luis Felipe Noé, caos creativo. [en línea] Revista Todavía (2). Septiembre 2002. <http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Giunta/frame_giunta1.htm> [consulta: julio 2008]

GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política en el arte argentino de los 60. Lápiz. (158-159): 47-55. 1999.

GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2004. 412p.

GLUSBERG, Jorge. Retórica del arte latinoamericano. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1978. 199p.

GLUSBERG, Jorge. Del Pop Art a la Nueva Imagen. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1985. 528p.

GLUSBERG, Jorge. Del Informalismo a la Figuración Crítica. Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación , 1992. 60p.

GLUSBERG, Jorge. Luis Felipe Noé: La asunción del caos. En: Catálogo de la muestra "Luis Felipe Noé, pinturas 60-95". Julio-agosto 1995. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

HABER, Alicia. Aullido, caos y alienación. Rómulo Macció, maestro de la figuración. [en línea] Diario El País. 24 de mayo, 2006. <<http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/02/10/04/notas/cultural3.shtml>> [consulta: agosto 2008]

LAURENZI, Adriana. La Otra Figuración. [en línea] <<http://www.generacionabierta.com.ar/notas/42/figuracion.htm>> [consulta: agosto 2008]

LUCIE-SMITH, Edward. Arte Latinoamericano del siglo XX. Barcelona, Ediciones Destino, 1994. 216p.

MARCHÁN-FIZ, Simón. Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974). 7ª edición, Madrid, Ediciones Akal, 1997. 483 p.

MÉNDEZ, Vicente. La Nueva Figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación. En: CEHA-XVII. Congreso Nacional de Historia del Arte. 22

al 26 de septiembre, 2008. Barcelona, España. [en línea] <http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m02-s01-com_20-vmh.pdf> [consulta: octubre 2008]

NOÉ, Luis Felipe. Antiestética. 2ª edición, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988. 215p.

NOÉ, Luis Felipe. Artes Plásticas Argentinas. Sociedad Anónima. Cuadernos Hispanoamericanos (517-519) julio-septiembre 1993.

NOÉ, Luis Felipe. Noé en algunas líneas. [en línea] <<http://arsomnibus.blogspot.com/2007/10/perfil-luis-felipe-no.html>> [consulta: junio 2008]

PACHECO, Marcelo. Jorge de la Vega, desde los espejos. [en línea] <<http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/delavega/elartista4.htm>> [consulta: julio 2008]

PACHECO, Marcelo. Jorge de la Vega. [en línea] <http://www.jorgedelavega.com/delavega_txt.htm> [consulta: agosto 2008]

PELLEGRINI, Aldo. Panorama de la pintura argentina contemporánea. Buenos Aires, Paidós, 1967. 214p.

PÉREZ, Mercedes. Vivimos en una selva cultural. [en línea] Revista de cultura Ñ, Diario El Clarín. 18 de enero, 2008. <<http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/18/01587631.html>> [consulta: septiembre 2008]

PONCE, Néstor. Noé nada, Noé mucho. [en línea] <<http://ciremia.univ-tours.fr/NPonce16-06-2001.pdf>> [consulta: junio 2008]

ROMERO BREST, Jorge. Arte en la Argentina. Últimas décadas. Buenos Aires, Paidós, 1969. 110p.

TRABA, Marta. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005. 248p.

Material de apoyo.

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. 2ª edición, Barcelona, Ediciones Península, 1997. 189p.

CIRLOT, Juan. Diccionario de los ismos. Barcelona, Argos, 1949. 415p.

FERNÁNDEZ, Jorge. Diccionario de estética de las artes plásticas. Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 2003. 525p.

INSTITUTO TORCUATO DI TELLA. 4 evidencias de un mundo joven en el arte actual. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1961. 8p.

LUCIE-SMITH, Edward. Diccionario de términos artísticos. Barcelona, Ediciones Destino, 1997. 210p.

PIZARRO, Ana. Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta. Santiago, LOM ediciones, 2002. 127p.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. Latin American Paintings. Nueva York, Center for Inter-American Relations, 1969. 36p.