

PINTURA Y EXPERIMENTACIÓN
RUPTURA DEL ESPACIO UNITARIO: La experiencia neofigurativa.

Dra. Maria Susana Echeveste

Escuela de Bellas Artes-Facultad de Humanidades y Artes- U.N.R. (República Argentina).

RESUMEN

Este texto deriva de la Tesis Doctoral, “Modos del hacer pictórico” publicada como “Procesos Pictóricos” en 2011. Allí se propone estudiar la producción artística según los tres niveles fenomenológicos aportados por Mikel Dufrenne: un primer nivel de lo sensible, un segundo nivel de la imagen o representación y un tercer nivel de la expresión (el artista y las relaciones entre vida y creación artística). En la convicción que la creación artística es ejecución guiada por la voluntad de hacer obra, se estudia a ésta como consolidación de ese proceso. La clave interpretativa estará situada en la propia obra, por lo que se propone desmontar su proceso creativo, entendido como un complejo recorrido ideativo-plástico, que al ser comprendido en su análisis plástico revela el propósito y los necesarios recorridos creativos del autor. Sobre el final del texto se agregan los análisis plásticos de las obras incluidas en el mismo.

ABSTRACT

This paper is derived from a doctoral dissertation "Ways of doing pictorial" published as "Pictorial Processes" in 2011. The study aims the artistic production under the three of phenomenological levels provided by Mikel Dufrenne: a first level of sensitivity, a second level image or representation and a third level of expression (the artist and the relationship between life and artistic creation). In the conviction that artistic creation is guided by the will of making art, it is studied as consolidation of that process. The interpretative key will be located in the work itself, so it is proposed to disassemble his creative process, understood as a complex ideational-artistic route, which to be understood in its artistic analysis that reveals the purpose and the necessary creative path of the author. At the end of the paper an analysis of the works are included.

LA PINTURA EN LAS PROPUESTAS EXPERIMENTALES

Sabemos que las artes plásticas desde los años 1950 se manifiestan en la multiplicidad de variables plásticas. Proponemos en este texto entender las prácticas y búsquedas de estos últimos cincuenta años, como una recurrente *experimentación* de medios materiales, opciones técnicas, formas y pensamiento artístico. Nos permitimos tomar como punto de partida el concepto que E. Gombrich nos ofrece en su “*La imagen y el ojo*”, cuando afirma que “*Por experimentación entiendo el intento de encontrar alternativas más eficaces, mas adecuadas para alcanzar el objeto deseado.*” (GOMBRICH, 2000: 219)

Si bien la preocupación del autor citado es la relación entre el experimento científico y el artístico, la verificación objetiva propia de las ciencias no es necesaria en las prácticas artísticas, ya que el artista pone a prueba sus elecciones pictóricas:

[...] la idea de experimentación, aplicada al artista mismo...él es su propio cobayo, que somete las invenciones de su mente a juicio crítico de sus ojos...esta disciplina de la autocrítica se ha convertido en la herencia más preciosa del arte occidental. (GOMBRICH, 2000: 228)

Al finalizar la segunda Guerra Mundial, surgen expresiones artísticas que podemos encuadrar dentro del *Informalismo*, sobre todo con algunos aportes del Arte Pobre italiano, el Arte Otro en Francia, junto a los artistas exiliados en Estados Unidos; el cambio de París a Nueva York como sede cultural, y el definido apoyo de las autoridades a los artistas americanos impulsaron y diseminaron las propuestas artísticas. La “*abstracción lírica*”¹ es otra denominación paralela y aplicada a una tendencia fundamental dentro de la pintura abstracta, que tiene un marcado carácter gestual e informal. Las obras de Kandinsky y sus seguidores, que operan emocionalmente con los medios pictóricos y, desde otro territorio creativo, las prácticas automatistas del surrealismo son los antecedentes del informalismo, que profundizan la propuesta del automatismo psíquico por el gestualismo de los impulsos instintivos. Este gestualismo es propio de la “*proyección instantánea y miocinética de su más íntima personalidad*” (DORFLES, 1953[1970]: 110), realizado por J. Pollock y M. Tobey, entre otros.

También dentro de la corriente informalista encontramos a los artistas *matéricos*, que exploran las posibilidades expresivas de la pasta gruesa, con aditivos extra pictóricos, como Dubuffet, Fautrier y Wols, surgen formas que asociamos con cabezas o cuerpos informes, inacabados, como si fueran monigotes refinados de adultos intelectualizados. En tanto otra corriente catalogada como *espacialismo* se dedica a buscar un espacio pictórico que supere la noción del plano; como el argentino Lucio Fontana con sus *bucci* y tajos, y el americano Rothko, con sus sutiles transparencias.

Este *experimentalismo* devenido como una “*estética de los materiales*”, al decir de Andrea Giunta² promueve la exploración individual y grupal de nuevos medios expresivos, buscando un más allá de la pintura.

Las obras informales desdeñan toda regla fija de composición, con objeto de expresar directamente impulsos mediante signos hallados libremente a través del ritmo espontáneo de manchas de color y líneas. La gestualidad postula un registro del movimiento instintivo del proceso pictórico, donde los impulsos corporales y el movimiento muscular se transforma en línea rugosa en Pollock, en incisión esgrafiada en Dubuffet, o en gruesos empastes en Fautrier. Y la industria provee diferentes productos derivados del petróleo, como el *esmalte sintético*, que por su rápido secado y goteo continuo es chorreado, arrojado, derramado, vertido y caligrafiado; usado por los artistas junto al óleo y otros materiales, según convenga.

En la tendencia *matérica*, del Arte Pobre y el Arte-Otro, los medios pictóricos tradicionales se mezclan con materiales de albañilería, cemento, arena, piedras, así el artista no solo pintará sino que realizará otras acciones como clavar, revocar, atar, anudar, encolar, rasgar, despegar, perforar. La materia aporta efectos de dispersión, refracción y difracción, explotando las propias características de su estructura.

Podemos observar en este período, que se extiende entre el '45 al '60 aproximadamente, que es *la materia* la que engendra la técnica y ambas suscitan una nueva mirada sobre la obra de arte, su proceso formativo y los límites de lo pictórico.

La forma y la realidad surgen del material informe que se muestra en su esencia más profunda. Materia y sujeto operan en el mismo espacio real desechando el carácter ilusorio del espacio pictórico y provocando acontecimientos imprevisibles. Se lo concibe como un campo dinámico de fuerzas, en donde el autor deja impreso su gesto, su impulso instintivo. En efecto “*Sólo es el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta, pero delimitándola como*

¹ Definido por George Mathieu, citado por U. Eco, en “Obra Abierta”, página 177.

² En su “*Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*” Edit. Paidós, 2001:42

campo de posibles sugerencias, es el cuadro el que, más que un campo de “elecciones a realizar” es un campo de “elecciones realizadas”.” (ECO, 1962[1984]: 193)

Estos despliegues de la materia se asocian al collage pos-cubista, de papeles, cartones y sogas, derivando en un collage corpóreo con los ensamblados de maderas, chapas y otros elementos que otorgan mayor relieve físico al cuadro. Quien usó el collage como motivo y modelo de grandes composiciones pictóricas fue el argentino Kenneth Kemble, quien defiende el valor estético de los materiales extrapictóricos, respecto de su obra el crítico norteamericano Harold Rosenberg afirma “[...] para estos pintores la tela comienza a ser una arena en la que obrar-más que un espacio en el cual reproducir, reinventar, analizar o expresar un objeto real o imaginado- la tela sería para un acontecimiento”. (SQUIRRU, 1987:54)

Con otros propósitos bien diferentes surge el Pop-Art simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos, reaccionando contra el expresionismo abstracto; “*elaborando la expansión material del neo-dadá...mediante la integración del collage, técnicas de assemblage y combine-painting*” (THOMAS, 1988: 256)

El Pop pretende la integración del arte y la sociedad, eleva los objetos de la vida diaria a obras de arte, pone su mirada en la seducción estética de los triviales artículos de consumo, que se justifican sólo por su valor utilitario. Todas las manifestaciones populares de la sociedad de consumo son involucradas, los jóvenes son el núcleo generador de una nueva cultura y un nuevo mercado. Surgen Los Beatles, el Flower-power, el amor libre, la minifalda, se amplían los recursos de los mass-media, se expande la televisión, y todas las señales del confort de la sociedad de consumo conviven con la más insensata y horrorosa guerra: Vietnam.

Los temas, materiales y modos productivos son múltiples y diversos: están influidos por las manifestaciones anti-arte de Dadá y por la recuperación estética de materiales de desecho, por la publicidad, la historieta, las revistas del corazón, la industria del espectáculo, por ídolos triviales y objetos de producción seriada.

Asimismo, partiendo de las propuestas del pop los límites entre géneros artísticos se tensan y mezclan, se borran y desbordan provocando desplazamientos y contaminaciones entre pintura y escultura, acciones y acontecimientos. Esta *deslimitación* de la pintura permite que los soportes se diversifiquen: desde el plano y la huella corporal de la modelo al cuerpo físico pintado en el Body-Art, desde la exploración de soportes en grandes dimensiones hasta la naturaleza como soporte en el Land-Art, y las acciones propias del Happening, donde el acontecimiento, lo azaroso y casual es aceptado como arte. En definitiva es la experimentación propuesta por estilos tan diferentes como el surrealismo, el informalismo y el pop la que se instala en la base del proceso creativo de los neofigurativos argentinos.

Rupturas del espacio unitario en JORGE DE LA VEGA y en LUIS FELIPE NOÉ

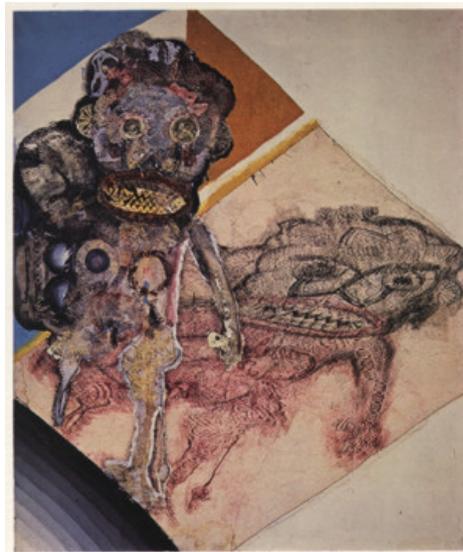
En nuestro país la influencia de críticos y galeristas, a partir de la caída del peronismo, y con Jorge Romero Brest como director del Museo nacional de Bellas Artes, desde 1956, y luego como mentor del Instituto T. Di Tella, desde 1963, producen el cambio hacia el *internacionalismo*, “*entendido como la presentación en el exterior del arte argentino, que se organizaba desde las instituciones...buscaba borrar las fronteras se articulaba sobre la base de formaciones intelectuales y artísticas ‘a distancia’.*” (GIUNTA, 2001: 108)

Se avalan e impulsan las experiencias artísticas novedosas realizada por jóvenes “*Ellos pretendían generar una vanguardia en términos de experimentación y renovación del lenguaje, como un atentado al gusto establecido y, sobre todo, como la búsqueda de la ‘originalidad’, (aunque siempre con referencias al arte internacional)*”. (GIUNTA, 2001: 165)

Tenemos así que entre los múltiples objetos y sucesos impulsados en la época surgen los cuatro neofigurativos argentinos, que producen cuadros de gran originalidad, más allá de la moda internacional, cuyo proceso creativo Ravera señala como “*Técnicas de visión quebrada, mecanismos de descentramiento y desfocalización convierten a la práctica artística en un salto al*

vacío, desafío que precipita el advenimiento del caos” (RAVERA, 1994 -revista de estética- n° 9:76 s). Los dos pintores que presentamos integraron el grupo *Nueva Figuración* desde 1961 a 1965, junto a Ernesto Deira y Rómulo Macció. En la actualidad siguen en actividad Rómulo Macció y Luis F. Noé. El paso del tiempo los ha consolidado como la vanguardia más importante del panorama plástico argentino de los ´60; fueron avalados, premiados y becados largamente. En 1963 el grupo sigue en intensa actividad, J. Romero Brest los invita a exponer al Museo Nacional. La exposición se realiza en junio. Y en 1966 escribe en el boletín “El Mirador” de Nueva York:

El despertar se produjo abruptamente hace apenas cinco años, al aparecer en escena los pintores que se llamaron a sí mismos neofigurativos y que son conocidos en Nueva York : Macció, Noé, de la Vega y Deira, al margen del grupo, pero afín con él Antonio Seguí. Y no sólo porque estos neofigurativos aparecieron al mismo tiempo que los demás en Europa ni porque tuvieran más calidad, sino porque se expresaban con más libertad”. (Ibid, 40)



de la Vega - Conficto anamórfico- n°6
1963 (194 x 164 cm)

Como hemos podido observar, las obras de Noé y de la Vega se realizan a partir del amplio campo de la experimentación, por ello es que los nuevos medios plásticos explorados redoblan una figuración de fuerte corte expresionista. Así fue como utilizaron todo tipo de materiales, desde el óleo al esmalte, desde el acrílico al vinílico, desde el barniz a la brea.

Se valieron de las técnicas más diversas, aprovechando los aportes plásticos de distintos estilos, fue así que usaron el *collage* y el *ensamblado* con ironía y desparpajo. Jorge de la Vega utiliza materiales muy diversos tales como telas, papeles plásticos, cartones, botones, fichas de plástico, medallas, monedas, piezas de rompecabezas y puntillas viejas. En la multiplicidad de materiales y técnicas nuestro artista se comporta como un *bricoleur*. Así lo define Marcelo Pacheco, cuando citando a Lévi-Straus, afirma

[...] es el que opera con materiales prefabricados, el que trabaja con sus manos sin medios profesionales, con medios desviados y que tiene la capacidad de ejecutar un gran número de tareas diversificadas... el pintor colecciona...reúne un repertorio personal de cosas descartables y descartadas...objetos conservados que pertenecen al estudio del artista y a su paisaje cotidiano. (PACHECO, 2003: 34 ss)



de la Vega_ Conflicto anamórfico n°1
(162 x 195 cm)

Asimismo sostiene que esta acción ensambladora se la asocia con el mundo infantil, más precisamente con el mundo escolar, como manualidad constantemente actualizada de pegar, recortar, detallar, repetir, grabar, estirar, chorrear. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que esos juegos materiales en manos de un ex profesor de perspectiva están más cercanos a la búsqueda irónica y bromista del adulto que quiere espantar y también agradar. Los monstruos surgen como juego de espejos deformantes, simultáneamente aparecen como realidad física y como imagen fantasmal, duplicada o triplicada.

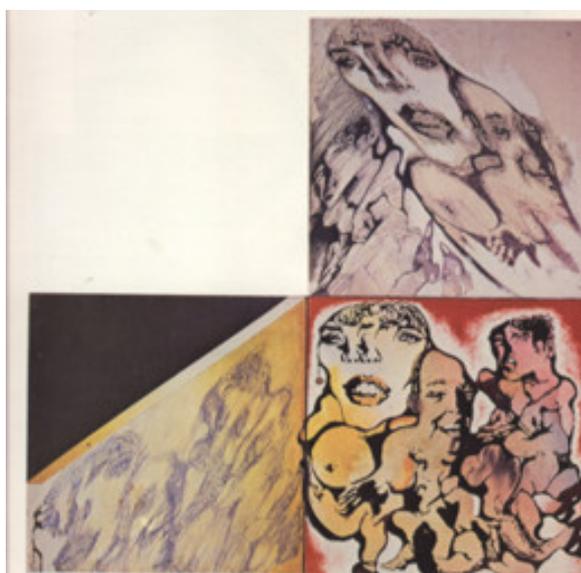
Tanto el bestiario como las anamorfosis son cabal muestra del despliegue expresionista, tensado al extremo con las modificaciones radicales de la escala, la proporción y color local. Sabemos que sus “anamorfosis” estaban muy lejos de las barrocas. Si éstas siempre escondían un sentido moralista, o intentaban dominar lo mágico y sobrenatural, los despliegues anamórficos de nuestro pintor son un ejemplo de irónica ostensividad. El monstruo o las figuras laberínticas se duplican o triplican en una visión extraordinaria e insólita, no hay secreto a develar, sino que se propone un desdoblamiento, una reversibilidad. Mostrando su otredad, el “yo soy” se despliega en “lo que puedo ser”, pero no es un secreto, todo es visible, y el espectador se mueve libremente atraído por el despliegue plástico, los contrastes exaltados y las duplicaciones fantasmales.

En la segunda etapa la palabra anamorfosis, luego de 1965, no participa de los títulos y el monstruo bestial es sustituido por un conglomerado de figuras fluidas, maleables, sonrientes, de gesto banal, con la imagen publicitaria y los recursos de la gráfica como repertorio gráfico, realizadas con la nueva pintura, el acrílico, al que adopta rápidamente por sus colores saturados, planos y de fácil secado. Las técnicas usadas son cada vez más rápidas, impersonales y mecánicas, M. Pacheco (Ibid, 42) nos informa que usaba estenciles de papel o hule para la repetición modular de figuras; o el veloz emborronado que denomina *efasages* – del francés borrar- como producto de barrer con una herramienta plana la pintura fresca, técnica también usada por Noé. Ese gesto destruye y desplaza la figura, haciendo resbalar los trazos en alguna dirección.



de la Vega. El día ilustrísimo-1965
250 x 200 cm

También es oportuno recordar que J. de la Vega insistía en canciones, poesías y pinturas en las relaciones de reversibilidad: “*el derecho y el revés*”, con las relaciones de opuestos que también se reconocen en el título recurrente de “*Conflicto Anamórfico*”. Expresión que alude a un combate, una lucha de principios y propósitos, por lo que puede plantearse que estas anamorfosis se proponen como un redoble y una puja de visiones pervertidas y extraordinarias. A la constante distorsión de las figuras producto del chorreado, la mancha y el gesto se agrega una concepción diferente del espacio pictórico. Tanto De la Vega como Noé en sus obras articulan elementos plásticos opuestos, relacionan en la misma obra el plano y el relieve, o el plano y el volumen.



De la Vega- Vida Cotidiana-
4 paneles de 1 x 1 mt.

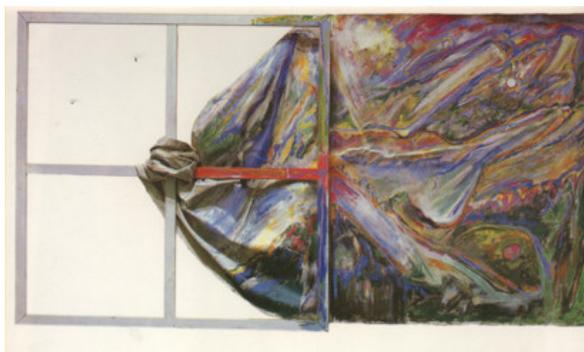
El segundo de ellos utiliza recursos plásticos barrocos, como pintar el reverso del cuadro, exaltar la estructura del soporte o los pliegues de la tela pintada.

Noé realiza una imagen que opera por fragmentos, con fuertes tintes saturados y fluorescentes, tal como lo vemos en sus paisajes selváticos. Allí se nos muestra el paisaje exuberante como visiones episódicas, con distintos acercamientos y puntos de vista. Los

agrupamientos de personajes no guardan relaciones de distancia ni de escala entre ellos. De tal modo que está criticando fuertemente la idea de la unidad del cuadro.

El espacio concebido como unidad espacio-temporal desde el renacimiento hasta el impresionismo se abandona definitivamente. En los inicios de la experiencia neofigurativa, para Noé la solución espacial estaba en la ruptura estructural, la “*visión quebrada*” (CASANEGRA - Noé, 1988:57) con el contraste de oposiciones y tensiones visuales, optando por el “*caos como estructura*” (Ibid, 70) s como un orden haciéndose, un orden abierto, concebido como conjunto de relaciones de elementos distintos. Al respecto, y situando a los artistas en su momento inicial, cuando reaccionan a las normativas del arte concreto, Ravera afirma:

[...] paralelamente al Di Tella, en los ´60, elaboran conceptos que desarrollan anticipadamente el pasaje de lo moderno a lo posmoderno, involucrando una deconstrucción ‘avant la lettre’, elaborada aquí, veinte años antes de la introducción, en la Argentina, de las ideas de Jacques Derrida (RAVERA, 2004, 190).



L.F. Noé - Estructura para un paisaje – 1982 - 100 x 200 cm

Se caracterizan por “*operaciones de desfocalización y descentramiento del cuadro, de ruptura de la unidad lógica y visual de la obra de arte, auspiciando una pintura colectiva de visión quebrada*” (RAVERA, 1987, 64).

Ya hemos comprobado que las obras de nuestros dos pintores se inscriben dentro de las ideas que intentan comprender los caracteres de la *posmodernidad*, el *neobarroco* y la *deconstrucción* acaecida en Occidente desde ´80 en adelante. En lo que sigue hacemos referencia a la propuesta neobarroca, que Ravera cita frecuentemente en referencia a estos artistas.

En efecto, Omar Calabrese nos propone sustituir el concepto de pos-moderno por el de neobarroco, entendiendo que esta época evoca algunos caracteres del barroco histórico, donde las expresiones culturales

[...] excitan fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación... (CALABRESE, 1994, 43)...existe “una fuga total de una centralidad organizadora, para dirigirse, a través de una espesa red de reglas, hacia la gran combinación policéntrica y hacia el sistema de sus mutaciones (Ibid, 57)

En su libro “*La era neobarroca*”, el autor utiliza parejas de ideas para describir e interpretar los fenómenos culturales, “*identificando en ellos las morfologías subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción*”(Ibid, 37)

Los pares de ideas que consideramos apropiadas en esta ocasión son las nociones de límite y exceso, detalle y fragmento, caos e inestabilidad. Ya hemos afirmado que ambos artistas tensan al límite la representación figurativa. En las obras de Noé vemos la tensión al límite del color liberado, las escalas contradictorias, los puntos de vista diferenciados y el conflicto espacial. El exceso en de la Vega, volcado a lo monstruoso traspasa el límite de la representación. El

monstruo no sólo es desmesura, también se muestra duplicado como apelación a lo sobrenatural y misterioso, en una imagen especular que redobla la distorsión y muestra sin dudas un “otro” sobrecogedor.

En ambos pintores no hay evidencias del uso del detalle, pero hacen una apelación constante al fragmento, como episodios disgregados con conexiones débiles entre ellos, o con francas oposiciones (El incendio); monstruos repetidos en ambientes insólitos y geométricos. Vemos que se utiliza el fragmento de figuras, caras, torsos, como dato de lo caótico y casual, para evitar el orden lineal de las conexiones. Sabemos que el fragmento consiste en tomar un trozo de algo como posibilidad para entender el todo, como en los restos arqueológicos, cuando el todo está en ausencia. La fragmentación propone su autonomía, hay un deseo y placer de disfrutar la pérdida de la totalidad y la integridad. “*El fragmento es generalmente una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente*”. (CASANEGRA-NOÉ 1988, 91)



Noé- El incendio del Jockey Club.
1963 (190 x 150 cm)

Estos caracteres que hemos detallado configuran obras que oscilan entre el caos y la inestabilidad, otro par de ideas calabresianas, que coinciden con las reiteradas afirmaciones de Noé:

El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas...las cosas no se consumen en sí, sino que se confunden entre sí. Creo en el caos como valor. Dentro de ese caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial. Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno de la figuración (Ibid,: 34,36)

Las obras de ambos parecen en proceso de cambio constante, son complejas y polidimensionales, nos proponen una mirada cercana y lejana siempre cambiante. Según la Prof. Ravera los neofigurativos elaboraron una concepción del arte afín y paralela a investigaciones posestructuralistas, al proponer:

[...] el arte no como obra conclusa sino como permanente devenir y riesgo...la ruptura de la unidad del cuadro...que al desautorizar la objetividad valiosa da prioridad a la huella, el trazo sobre el producto, el proceso sobre el sistema (RAVERA. Revista de Estética, 1994:76)

Teniendo ahora la perspectiva de la distancia temporal con las primeras y segundas vanguardias del siglo XX podremos plantear algunas diferencias. Tenemos así que en las primeras vanguardias, definidas por la generalizada crítica a la representación académica de corte naturalista, la búsqueda de los artistas se centró en hallar nuevas *formas de figurar*, con mayor o menor acercamiento al referente, con mayor o menor distorsión, mas preocupados por la *forma, por el color o por el espacio*, pero dependiendo siempre de un referente reconocible, buscando concretar una autonomía creativa que los desligara de aquella función primordial de la representación.



Noé - Cristo del pecado – 1963 - 190 x 115 cm

Aún en el caso de los artistas adheridos a las relaciones alógicas o al mismo surrealismo podemos arriesgar que también centraron su operar en la relación insólita entre las figuras y su entorno, o la aparición de lo extraño “maravilloso”, en pos de una figuración insólita y fantástica. Si bien tenemos a un gran surrealista como Max Ernst, que descubre las extrañas configuraciones que provocan accidentalmente las técnicas del frotage, del grattage, el rayonismo y la monocopia, nunca se apartó de la experiencia figurativa, en el sentido de que podemos asociar sus paisajes a lugares extraños y desconocidos, que nos invitan a experimentar paisajes aún no conocidos, como *paisajes posibles*, a reconocer algún lugar, alguna extensión.

Hasta que finalmente en las variantes de la abstracción los artistas se abocan a trabajar desde la propia interioridad de su disciplina, centrados en los componentes del lenguaje pictórico, momento en que las formas, el color, el espacio, el movimiento surgen con valor propio, desligados de toda figuratividad.

Podemos plantear, entonces que, más allá de las diferencias propositivas de cada estilo, los artistas que integraron los diferentes grupos de las primeras vanguardias fundamentaron su crítica y su autonomía creativa a partir de la búsqueda de nuevas *formas de figurar, de articular espacios y representar la dinámica o el movimiento aparente junto al reconocimiento de la pintura como lenguaje específico*.

Por lo contrario, las segundas vanguardias europeas y americanas desarrolladas entre 1945 y 1970 se inclinaron mayormente a la exploración de *nuevas materialidades*, con la inevitable apertura a procedimientos técnicos diversificados y la incorporación de una visión expandida de las

posibilidades del campo expresivo, asociando objetos, desechos, materiales extrapictóricos y nuevos soportes físicos que determinaron una diseminación de objetos y acontecimientos cuya influencia continúa mas allá del final del Siglo XX. Tenemos, entonces, un recorrido que va desde la búsqueda de nuevas formas y espacios dentro de cada género plástico hasta la contaminación de esos géneros diferentes con el surgimiento de una exploración expansiva de nuevas materialidades, sin contar con las tecnologías digitales que implican un campo muy vasto que no abordaremos aquí.

Estas segundas vanguardias del siglo XX nos hacen pensar en que la apertura a nuevos materiales hace girar el proceso formativo tradicional: la materia requiere un ojo escrutador, un tacto sensibilizado por rugosidades y relieves; la materia desprecia todo boceto previo, las imágenes del autor aparecen por proyección interna del sujeto sobre el objeto, en un vaivén impredecible de asociaciones difícilmente separables durante el proceso creativo. La obra nace del encuentro feliz y eficaz entre la materia y el artista, que con mente abierta a sus propias sensaciones y asociaciones transforma la materia diversamente transfiriendo una configuración posible como manera de expresar un uso no tradicional del material o del objeto, a veces como desplazamiento de la función primera, (como ese gesto sustitutivo tan cercano al surrealismo), y otras veces como un rico despliegue de asociaciones visuales y táctiles con el contacto directo de las manos sobre la superficie de los distintos materiales. Tal vez los pintores se sintieran como niños volviendo a un juego ritual de amasar, palpar, rozar, acariciar...es la apertura hacia otros sentidos, como un más allá de lo visual, donde el tacto y los movimientos internos del cuerpo se ponen en contacto directo con la materia elegida. Es la apertura a una aventura creativa de innegable valor artístico

ANALISIS DE OBRAS:

JORGE DE LA VEGA
CONFLICTO ANAMÓRFICO N° 1 - La Medida.
1964 - 1,62 x 1,95 mt.

En esta obra se despliegan todas las características liberadoras de la propuesta del grupo: telas rugosas de relieve irregular, collage de figuras geométricas y un frotado como base de la cabeza alargada, que funciona como la imagen distorsionada, anamórfica del collage. El fondo violeta reafirma la dirección a 45°, son sorprendentes las marcas oblicuas dejadas por el diseño en la cabeza alargada y, nuevamente podemos ver las gradaciones reguladas del rojo lateral, que nos remiten a su pasado geométrico.

CONFLICTO ANAMORFICO N° 6 - La Tierra.
1965 - 1,95 x 1,65 mt.

La figura monstruosa del sector izquierdo se destaca por su propia distorsión, por el color saturado y texturado, realizado con pequeños trozos de madera labrada, y carpetas plásticas que muestran rastros de color. La cabeza exalta su irregularidad por el contraste con un fondo homogéneo y geométrico en color naranja; en la tela pegada oblicuamente a su derecha vemos los rastros de una sombra fantasmal con la cabeza ampliada que parece avanzar y desprenderse del cuerpo también aplanado y dilatado. Consideramos que nuevamente el pintor apela al estiramiento de la tela frotada. En el ángulo inferior izquierdo unas bandas grises nos recuerdan la abstracción. La relación entre figuración y abstracción se intensifica por la ubicación del monstruo en relieve. A lo irregular y orgánico de la forma monstruosa y su sombra fantasmal se le opone la forma geométrica.

EL DIA ILUSTRISIMO

1965 - 2,50 x 2 mt.

Técnica mixta.

El cuarto inferior derecho del cuadro se despliega en un muy variado collage-ensamblado. Al extremo derecho vemos un personaje con vestidura de tela negra y rugosa, luego se repiten seis caras como máscaras, blancas, en yeso rugoso, con un emborronamiento, con cuentas y botones translúcidos; configuran un grupo difícil de mirar y de olvidar en esa combinación de grandes contrastes y caras monstruosas. Como un muestrario de técnicas y manipulación de materiales, el relieve, el molde y su huella configuran el conjunto. En contraste, en el sector superior un gran círculo con borde chorreado negro, que simultáneamente contiene una cuidada gradación de tonos grises en virtual volumen abstracto. Hacia la izquierda el círculo amarillo contiene un dibujo como posible boceto de las caras. Los chorreados acompañan las formas, dejan la huella del proceso pictórico y el autor se complace en mostrar las posibilidades de la variedad repetida y el libre uso de los tratamientos pictóricos.

VIDA COTIDIANA.

1965 - Tres paneles de 1 x 1 mt.

En el panel inferior derecho vemos figuras entrelazadas y anudadas, estiradas y flexibles como goma de mascar, con reminiscencias de las formas psicodélicas que se sucedían en la película "Submarino Amarillo"³. Parecieran ser el producto de un recurso creativo-lúdico que consiste en dibujar con un trazo modulado y continuo, sin interrupciones, cubriendo todo el soporte: las distorsiones, enlaces y desplazamientos se provocan por la propia consigna de no levantar el lápiz, sin superposiciones las figuras se fusionan en algún punto, desarticulando escalas y proporciones.

El panel superior se presenta como una doble proyección del panel inferior, donde la mujer y el hombre calvo ahora ocupan un sector diagonal y el hombre de la derecha ha pasado a la izquierda en posición más oblicua y trazo emborronado, por lo que se intensifica la distancia generando mayor profundidad. El desplazamiento oblicuo de las dos figuras coincide con una proyección perspectiva que fuga por debajo del borde inferior del panel.

Esa misma línea de horizonte pareciera haberse tomado como una visión cenital para la pareja del panel inferior izquierdo. En este panel reaparecen los amarillos cálidos y su complementario en los emborronamientos de trazos gestuales y oblicuos. Este panel crea la ficción de una supuesta oblicuidad del panel contiguo, en su borde izquierdo muestra el canto del bastidor inclinado, con partes del dibujo frontal, repitiendo el contorno del pómulo femenino y el aro correspondiente. Puede verse también una continuidad del cuerpo femenino en la yuxtaposición de los dos paneles. Toda la obra se articula en un territorio de ficción y simulacro: ficción de un conglomerado de figuras laberínticas y metamorfoseadas, y simulacro de visiones fantasmales disolviéndose en un juego de espejos enfrentados. Es llamativo el vacío dejado por el panel ausente, una búsqueda que tanto interesaba al artista: que lo tomaba como "el lugar simbólico donde el ser humano mide su dimensión existencial" (Casanegra, 2000:48), pero también puede conjeturarse que es un guiño irónico a los dictados de la "buena pintura", aquella que señala que un buen cuadro debe dejar un lugar de descanso a la mirada.

LUIS FELIPE NOÉ

CRISTO DEL PECADO

1963 - 1,90 x 1,15 mt.

³ Dirigida por George Dunning, dibujos animados con música de Los Beatles.

Es notable el agujero quemado de la tela que deja visible el cruce de los travesaños del bastidor, exaltados por el fondo más claro cubiertos por una tela. En los travesaños existen pastas rugosas de gran contraste. Todo el sector derecho es naranja-rojo en una dinámica mancha veteada; más abajo aparecen las mezclas del derrame de pintura, que cubre y descubre cabezas gestuales y monstruosas. Surgen mezclas en fresco y en seco desde el brochazo amarillo. Hacia su izquierda y en una pastosa superficie verde quebrado se ven otras cabezas fantasmales más cercanas al color local.

Es evidente el uso de las tensiones plásticas extremas, se oponen la ortogonalidad del soporte y de la cruz con la forma orgánica quemada y la pintura gestual. El fondo vacío se exalta con el relieve pastoso de la cruz. También podemos relacionar la tensión entre los sectores blancuzcos con el color saturado. Aparece el claro contraste entre lo pintado y la cruz descubierta por la quemazón. El simbolismo religioso no es devoto, se desplaza rápida y fatalmente a un sentido más trágico; el relieve pastoso, informe y negruzco alude a un cuerpo quemado. El título del cuadro no deja dudas, el pecado es redimido por el fuego purificador.

EL INCENDIO DEL JOCKEY CLUB

1963 - 1,99 x 1,50 mt.

Esta obra alude a un hecho real ocurrido durante el gobierno peronista, cuando se incendiaron las instalaciones de la Sede Social del Jockey Club de Buenos Aires.

El cuadro más alto que ancho se divide en dos campos que se tensionan mutuamente. Abajo, entre chorreados y espatulazos muy saturados aparecen figuras acromáticas distorsionadas y monstruosas. En el sector superior la división ortogonal se reafirma con varillas de madera labradas. En el interior de cada uno de los “cuadros” aparecen tanto figuras naturalistas como expresionistas, algunas como retratos clasicistas y otras con chorreados desfigurantes.

Es interesante destacar que cada uno de estos sectores opuestos se relacionan por la contaminación de pequeños sectores, de uno en otro. Las molduras se quiebran oblicuamente a la izquierda, coincidiendo con las llamas que penetran en el sector más regulado del soporte. El retrato femenino se destaca por ser el único de neta forma ovoidal, en tanto los restos de la pinacoteca están emborronados por constantes chorreados. Es notable la riesgosa oposición entre elementos plásticos tan diferentes, que exaltan la tensión social, evidente en la representación clasicista del arriba, la “gente bien”, la “oligarquía” elegante y de serena mirada, con el fuerte expresionismo del abajo, el “populacho”, los “cabecita negra”, gesticulantes, desdentados y desaforados. Es evidente que no se quieren describir los hechos, sino que se desea tensar los extremos de dos tipos de representación, exaltadas y llevadas al límite por esa misma relación.

ESTRUCTURA PARA UN PAISAJE

1982- 1 x 2 mt.

Técnica mixta.

En esta obra vemos la oposición entre el sector pintado y el vacío del bastidor desnudo. Lo pintado con fragmentos de paisajes en una visión panorámica se anuda en el cruce de los travesaños y el color tiñe los laterales como continuidad del paisaje. La cromaticidad, la saturación, la tela que se flexiona, pliega y anuda parecen dominar el cuadro. Sin embargo, el vacío se torna pesado, lleno de significación plástica. Acercarnos a la tela es reconocer fragmentos de pequeños paisajes expresionistas, con distintos puntos de vista, el autor afirma que recorrer un paisaje implica que éste nos rodea siempre, que no existe un solo punto de vista.

BIBLIOGRAFIA

- CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid:Cátedra: 2ª edición: 1994.
- CASANEGRA, Mercedes. **Noé. el color y las artes plásticas**. Buenos Aires: S.A. Alba, 1988)
- _____. **Jorge Luis de la Vega**. Historia crítica del arte argentino. Buenos Aires: Telecom, 1995.
- DORFLES, Gillo. **Constantes técnicas de las artes**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1ª ed., 1958.
- ECO, Umberto. **Obra Abierta**. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, Internacionalismo y Política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GOMBRICH, Ernst. **La imagen y el ojo**. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: edit. Debate, 2000.
- PACHECO, Marcelo. **Jorge de la Vega, un artista contemporáneo**. Buenos Aires: El Ateneo, 2003.
- RAVERA, Rosa María. **Apertura Barroca a la posmodernidad: el deconstruccionismo neofigurativo**. Revista de Estética n° 9. Buenos Aires: C.A.Y.C., 1994.
- _____. **Pintura e Interpretación**. Revista de Estética. N° 5-6. Buenos Aires: C.A.Y.C, 1987.
- _____. **Las transformaciones del arte**. Temas de la Academia. Siglo XXI. Argentina: A.N.B.A., 2004.
- SQUIRRU, Rafael. **Kenneth Kemble. Ensayo crítico biográfico**. Buenos Aires: Edit. Gaglianone, 1987.
- THOMAS, Karin. **Hasta Hoy. Estilos de las Artes plásticas en el Siglo XX**. Barcelona: del Serbal, 1988.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora**. Buenos Aires: Eudeba, 6a. Edición, 1973.
- AUMONT, Jacques. **La imagen**. Barcelona: Paidós, 1ª edición, 1992.
- BERGER, René. **El Conocimiento de la Pintura**. Barcelona: Noguer: 2º edición, 1976.
- DONDIS, Donis. **La Sintaxis de la imagen**. Introducción al alfabeto visual. Barcelona: Ed. Gilli, 3ª edic., 1980.
- DUFRENNE, Mikel. **Fenomenología de la experiencia Estética**. Tomo I. **El objeto estético**. Valencia: F. Torres Edit., 1982.
- _____. **Arte y lenguaje**. Colección Teorema. Univ. Valencia: 1979.
- ECO, Umberto. **La definición del Arte**. Barcelona: Martinez Roca, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. **Sociología del arte**. Buenos Aires: Emecé ed., 1972.
- _____. **La realidad figurativa**. s/l, s/ed, 1965.
- GUERRERO, Juan Luis. **Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas. T.II**. Buenos Aires: Losada, 1956.

KANDINSKY, Wassily. **Punto y línea sobre el plano**. Argentina: ed. Andrómeda, 1998.

_____. **Mirada retrospectiva**. Buenos Aires: Emecé. 1º ed., 2002.

NOE, Luis Felipe. **Noescritos, sobre eso que se llama arte. 1966-2006**. Buenos Aires: A. Hidalgo editora, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Conversaciones de estética**. Madrid: Visor, 1987.