

LUIS FELIPE NOÉ

Mirada prospectiva

Curaduría Cecilia Ivanchevich





Presidente de la Nación Argentina

Mauricio Macri

Secretario de Cultura

Pablo Avelluto

Municipalidad de Neuquén

Intendente

Horacio Quiroga

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén

Directora

Ivana Quiroga

LUIS FELIPE NOÉ

Mirada prospectiva

Curaduría Cecilia Ivanchevich

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

Agosto de 2018

STAFF

Dirección MNBA Neuquén

Ivana Quiroga

Relaciones Institucionales

Arq. Patricia del Rio

Administración de los Recursos Humanos

Dir. María Soledad Ramos

Investigación y Capacitación

Dir. Lic. Fernando Cammarota,
Lic. Gonzalo Pérez, Prof. Lucas Guevara,
Tec. Natalia Michelini

Mantenimiento y Exposiciones

Dir. Ricardo Ruiz Díaz,
Marcos Olivera, Sebastián Domínguez

Nuevas Tecnologías

Lic. Noelia González

Secretaría Privada

Giselle Calamita

Guías y Asistentes de Sala

Sofía Balco, Lic. Emilio Bonaiuto, Lic.
Vanina Bonamino,
Valeria García Cofré,
Maximiliano Da Rosa,
Néstor Fernández,
Fiorella Gargiulo, Natali Minor,
Beatriz Jara Navarrete,
Maricel Riquelme,
Tec. Marianella Rubio, Valeria Sierra,
María Cristina Storoz,
Laura Troncoso, Santiago Vargas

Colaboradores

Carlos Agüería, Jonatan Cardozo,
Eduardo Castillo,
Anibal Dumigual, Alberto Dumigual,
Laura Epullan,
Fabian Exposito, Paula Figueroa,
Emilce Hernández,
Susana Mansilla,
Guillermo Molina Jara,
Fernando Montesino,
Joanna Ruiz Díaz, Nadia Sandoval,
Erica Taylor, Mirian Verón,
María Teresa Vargas, Silvina Vesco

División Técnica

Carlos Britos

División Eventos

Leandro Guareschi

Recepción

Bella Sáez, Guadalupe Testa,
Dg. Milagros San Martin

Prensa y Difusión

Lic. Andrea Scatena

Diseño Gráfico

Laura Sidera

Impresión

Help Group

Curaduría

Cecilia Ivanchevich

Fotografía de obras

Estudio Roth

ÍNDICE

- 09 Institucional**
Ivana Quiroga
- 11 La dinámica del caos**
Cecilia Ivanchevich
- 17 ¿De qué hablamos cuando hablamos de caos?**
Luis Felipe Noé
- 23 Obras**
- 67 Fragmentos del caos**
- 77 Noé: recorrido por sus instalaciones**
- 83 Cronología breve**
- 86 Listado de obras**

El Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén tiene el privilegio de presentar la muestra: *Mirada prospectiva* del artista plástico **Luis Felipe Noé**.

Abatiendo todos los límites, sus creaciones transitan por una insondable línea vital conforme a la estructura de la “estética del caos”, proyectando realidades de naturaleza polimórfica que toman visibilidad con la Serie dibujos en 1957 y se desdoblan hasta Entreveros en 2017.

Buscador incansable del caos como valor alcanza un rompimiento de los límites, cuestiona, pone en tensión, discute, desacraliza. Revalorizando la figura humana en la “visión quebrada” y en la ruptura del viejo concepto de unidad, Yuyo Noé consigue un desgarramiento sin fractura con el pasado; lucha en un campo de batalla que conoce cabalmente, logrando contraponer y haciendo convivir atmosferas enfrentadas en sus obras.

Aventurero, en constante descubrimiento, su afanoso instinto creador y plena conciencia del lenguaje visual, lo caracterizan; su lenguaje pictórico le ha permitido navegar por los océanos de la memoria y amarrar en lejanos puertos a través de formas lingüísticas diversas.

Desde un lugar y un tiempo histórico determinado, Noé comprende acabadamente las complejas realidades humanas, su obra es conciencia en movimiento, atmosfera mental, en constante caos embrionario del relato.

El pasado se hace eco en el presente y se proyecta hacia el futuro, con perspectivas diversas, numerosos prismas que develan el magnífico trabajo del gran maestro de la Otra Figuración.

Estamos convencidos de que *Mirada prospectiva* marcará profundamente los espíritus de todos aquellos que la visiten.

Ivana Quiroga
Directora
MNBA Neuquén

LA DINÁMICA DEL CAOS (*)

Cecilia Ivanchevich

La tendencia natural de las cosas es el desorden.
Erwin Schrödinger, ¿Qué es la vida? (1944)

Caos es ausencia de todo orden conocido como tal.
Luis Felipe Noé, Antiestética (1965)

() Adaptado por el autor del texto "La belleza del caos" de Cecilia Ivanchevich en el catálogo de la exposición "Mirada prospectiva", Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, (2017)*

El caos siempre ocupó el lugar del enigma, desde que los mitos trataban de explicar aquello que era incomprensible para la razón.

En el siglo XX, diferentes estudios de las ciencias llevaron a incluir aquello que no puede comprenderse dentro del pensamiento racional. Este cambio de paradigma formó parte del pasaje de la modernidad a la posmodernidad.

En 1963, el matemático estadounidense Edward Lorenz sentó las bases de lo que se conoció posteriormente como "efecto mariposa", en el cual se basaron numerosas ficciones literarias y cinematográficas. En sus estudios, Lorenz observó que ínfimas diferencias en los datos de partida producían una enorme influencia sobre el resultado final.

En 1967, surgieron las investigaciones del físico ruso Ilya Prigogine a propósito de las "estructuras disipativas", que planteaban la necesidad de una química abierta para explicar el cambio de la materia fuera de condiciones de equilibrio. "La ciencia clásica privilegiaba el orden y la estabilidad, mientras que en todos los niveles de observación reconocemos hoy el papel primordial de las fluctuaciones y la inestabilidad"(1). A partir de estos estudios, se incorporaron la temporalidad y la probabilidad independientemente de la información que se posea, con lo cual el determinismo científico (causa-efecto) se dio por superado. En este sentido, Prigogine sostuvo: "El determinismo no se limita a las ciencias: está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que denominamos racionalidad y que situamos en la época

presocrática"(2). Como consecuencia, ponerle fin a este pensamiento implicaba entrar en la posmodernidad.

En la década de 1960, el cambio de paradigma era percibido por Luis Felipe Noé: "(3) no se utilizaba todavía el término posmodernidad pero los conceptos que se manejaban para cuestionar el sistema social en el que vivimos ponían en tela de juicio a la modernidad. En tal sentido era una consciente pero innominada posmodernidad"(4). Mientras que en Europa crecía la ilusión de una inminente revolución cultural –como proyecto de reconciliación entre arte y vida–, en los Estados Unidos la escena artística se convertía en un fenómeno ajustado a la moda y rentable en términos de mercado.

En la Argentina, la idea de vanguardia sostenida por Noé, entre otros, buscaba socavar y transformar la "institución arte", que políticamente representaba a la burguesía. A partir de 1965, la conciencia sobre el poder de la imagen en la sociedad lo llevó a dar a conocer su visión del "caos como estructura" en su libro Antiestética (5). Definía al caos como "una estructura compleja de unidades diferentes e independientes" y concluía: "Asumir el caos es asumir ese orden al que nos negamos en defensa de uno anterior"(6).

Por aquellos años, tanto artista como científicos proponían que el caos era el resultado de introducir un factor de inestabilidad en un sistema complejo. En esta nueva configuración, la tesis que el artista planteó en Antiestética es la toma de conciencia de un mundo en permanente cambio. Tesis que también trasladó a su práctica artística y puede rastreadse

a través de sucesivas reelaboraciones de toda su obra.

Esta exposición analiza los aspectos centrales de la obra de Noé, a través de los cuales desarrolló su “estética del caos”, donde el pasado hace eco en el presente y se proyecta hacia el futuro. De ahí el título *Mirada prospectiva*, porque su trabajo presenta una continua obsesión por desentrañar el devenir.

El guión curatorial rompe el orden cronológico tradicional –retrospectivo– y plantea tres ejes de lectura que pueden rastrearse en la “estética del caos” de Noé a lo largo de toda su producción artística realizada entre 1957 y 2017: la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital.

Las tres constantes que estructuran la muestra se ven condensadas en la imponente instalación *Entreveros* (2017), que presenta una imagen de quiebre, en momentos en que la espiral del caos vuelve a estallar ante nosotros.

CONCIENCIA HISTÓRICA

Lo que cruje en las obras de arte es la fricción de los momentos antagónicos que intenta reunir.

Theodor Adorno, *Teoría estética* (1970)

Desde sus inicios, Noé aspira a ser como un ciclón que, en sus vórtices, captura la historia del arte para apropiársela. Emplea recursos estéticos que remiten a otros artistas y, a veces, a su propia obra. Este mecanismo discursivo visual se complementa con referencias a la historia argentina. La suma de elementos produce una multiplicidad temporal, ya que permite la coexistencia de la percepción (presente) y la memoria (pasado).

A pesar de su origen familiar antiperonista (7), Noé se sintió seducido por la “otredad”, por aquella clase obrera que había visto manifestarse a favor de Juan Domingo Perón () en los años cuarenta, durante su adolescencia. En los rostros pintados de la obra *¿A dónde vamos?* (1964) podemos encontrar referencias a los aquelarres de Goya -o “Cristo en Bruselas” de Ensor (8)- dejando en evidencia lo dramático de las contradicciones de un país en plena transformación. La movilización trabajadora es apreciada como un ritual espectacular. Esta idea de masa humana en permanente movimiento podrá también observarse en la posterior producción de Noé.

Si para los posestructuralistas franceses el discurso no es

un lugar transparente o neutro, sino donde se ejercen los poderes, para Noé el arte es el discurso donde una sociedad da testimonio de su propia imagen.

Un claro ejemplo es la obra *Esto no tiene nombre III*. En marzo de 1976, en la Argentina se produjo el golpe cívico militar al gobierno democrático. En mayo de ese año, Noé inició su residencia en París y, al poco tiempo de estar allí, recibió la noticia de que los militares arrojaban a las personas secuestradas al Río de la Plata. Por entonces, el artista pintó desde la perspectiva de un contrapicado cinematográfico, un torbellino de color similar a un cielo tormentoso que es quebrado por fragmentos de figuras, para hacer referencia, así, a los terroríficos “vuelos de la muerte”.

En su visión de la historia argentina, Noé acentúa el dramatismo hasta convertirlo incluso en humor, para hacer preguntas que, de otro modo, serían indigeribles. A primera vista, las obras podrían leerse como crípticas y desconcertantes, pero los títulos desempeñan un papel clave en la interpretación: no son neutrales, sino que ordenan la mirada del espectador buscando complicidad. El artista consigue que su obra se vuelva popular a través de la empatía y la provocación, y de este modo, rompe el hermetismo del que se acusa al arte contemporáneo.

LA VISIÓN FRAGMENTADA

La vida es el reino de la autonomía del tiempo, es el reino de la multiplicidad de estructuras.

Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo* (1991)

El poderoso juego visual iniciado en los años 60 es reformulado por Noé a lo largo de su vida. En *Mambo* 1962, divide el plano y da vuelta el bastidor para mostrar el otro lado de las cosas. Esta propuesta dialéctica verse en obras como *Estructura para un paisaje* (1982), aquí el artista divide por un lado la estructura –en el bastidor- (tesis) y por otro, el paisaje –la tela arrugada– (antítesis) y en la unidad de ambos se presenta la síntesis, en un gesto que da lugar a otra forma de autocita y multiplicidad temporal.

Noé es consciente de sus coordenadas geográficas y temporales. Durante el exilio, este ritmo lineal alude a la naturaleza (9) y pasará a ser símbolo de una América Latina

indomable y seductora. La distancia refuerza la mirada estrábica (10), propia de la intelectualidad argentina, que con un ojo mira al país y con el otro, a Europa (o a EE.UU.).

Por eso replica en las formas la fragmentación que observa en la sociedad argentina, también desintegrada, aunque agrupada en un mismo contexto. Su razonamiento hace que piense el caos y la otredad como parte del mismo sistema, ya que no puede entenderse lo uno sin lo otro.

La simultaneidad de imágenes le permite presentar múltiples modos de ver y fragmentar el foco de atención. Esta dinámica toma mayores dimensiones en sus pioneras instalaciones de mediados de los 60, que consistían, fundamentalmente, en una serie de pinturas ensambladas en el espacio. De aquellas instalaciones se conserva solo una, El ser nacional, realizada en Buenos Aires en 1965. La frase refiere a una supuesta característica profunda que englobaría a todos los habitantes del territorio, a lo cual el artista responde con una imagen fragmentada y toques gestuales de rusticidad burlona, dejando en claro que la característica es el ensamblaje y la poca transparencia.

Otros modos de componer lo múltiple se pone en juego. Por un lado, en la yuxtaposición de papeles que compone el conjunto logra estructurar la obra, un ejemplo de ello es la obra El estricto orden de las cosas (2006) donde el espacio es geométrico irregular y la forma destaca la propia fragilidad interna de los papeles sueltos, meticulosamente dibujados y de los que surge el color. En Interferencias (2009) la división de la imagen en piezas da gran importancia a los espacios vacíos, a tal punto que determinan la fuerza total de la imagen. Aquí lo regular e irregular de las formas refuerza el discurso de incongruencia y forzamiento.

LA LÍNEA VITAL

Las obras de arte son escritura porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se codifica en su objetivación.

El carácter procesual de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal.

Theodor Adorno, Teoría estética

Entre 1957 y 1958, el artista realizó una serie de dibujos donde el trazo de tinta se desliza sobre el papel sin levantar la

mano, como marcando la respiración de quien lleva adelante esta acción. En su obra, la línea es una proyección de la pulsión de vida. A esta modalidad, que constituye otra constante en su trabajo, nos referiremos como "línea continua" o "línea vital".

Cuando Noé dice que "deja de pintar" desde 1966 hasta 1975, tal afirmación es solo cierta de manera literal. Porque si bien dejó de pintar, no dejó de ser artista, ni de dibujar, ni de escribir. Tan es así que, en los múltiples dibujos que hizo durante su terapia psicoanalítica entre 1971 y 1972, reaparece la línea continua, que puede verse como el registro de su vida artística durante aquellos años. En esta larga serie, que llamaremos Dibujos en terapia, se verifica el fluir de su pensamiento a través del dibujo y la palabra como parte de un mismo razonamiento. Para el artista, el dibujo "es un lenguaje cuya unidad no es la palabra sino la línea: por lo tanto, un lenguaje de contenidos más sensibles que precisos".(11)

La producción realizada por Noé de 1966 a 1975 no solo demuestra su continuidad artística, sino que explica su cambio posterior. Desde el punto de vista de la imagen, se observa un desarrollo en el uso de la línea como guía de la obra hacia finales del siglo XX, que será estructural en sus trabajos producidos en este siglo.

En los primeros años 2000, Noé llega a la síntesis de la "línea vital", donde el dibujo y la pintura resultan indistinguibles como es el caso de la obra "El estricto orden de las cosas"(2006). En muchos casos, la línea del pincel de abanico inicia la pieza, luego esta es cubierta por la mancha de color y, posteriormente, es demarcada por una "línea continua". En ese sentido, una de las características de su obra es que la "línea vital" funciona como un flujo envolvente que la estructura y pone en imagen el caos como un devenir permanente.

En el vaivén creativo de Noé, la imagen y la palabra fluyen de una misma pluma (12). Su método discursivo representa el conocimiento del lenguaje de ambas, mediante aproximaciones sucesivas. El núcleo temporal en la producción de este artista está dado por su proceso, como marca Theodor Adorno, y también por su intención de atrapar el tiempo y el movimiento en una obra estática.

Noé fija en la obra la subjetividad del tiempo contemporáneo, donde la inmediatez y la superposición son parte de la dinámica de la percepción (13). Sin diferenciar entre dibujo y

pintura, logra que la imagen vaya perdiendo figuración en la medida en que el espectador se aleja y el concepto que desea expresar es más abstracto.

UN ENTREVERO SINFÓNICO

Las tres constantes que estructuran la exposición y este texto (la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital) se ven condensadas en la imponente instalación *Entreveros* (2017).

La instalación, que abarca casi siete metros de lado por otros siete de profundidad y tres de alto, se inicia con un contundente volumen central de forma orgánica que inunda la sala de color. Cargada de gestos rítmicos, la pieza se multiplica en los bastidores irregulares que parecen atravesarla. Estas formas, aparentemente blandas, son puestas en inestable tensión por el conjunto de bastidores rectilíneos, que acentúan la falta de paralelas y el uso de la falsa escuadra. De tales geometrías agudas, surgen formas angulares y amenazantes, casi vertiginosas.

El reflejo de los espejos articula lo fragmentario con el todo, lo individual con lo colectivo. En esta obra el artista utiliza el espejo para multiplicar la fragmentación, la superposición y sumergir al espectador dentro de la inminencia del caos.

A través de la trama rectilínea, se vislumbra una silueta yacente, que bien podría leerse como el testimonio con que el artista evoca las tragedias contemporáneas, en especial, a los desaparecidos durante la última dictadura cívico militar argentina y las muertes políticas en democracia.

Noé entrevera a los espectadores con la instalación y presenta una imagen de quiebre, en momentos cuando la espiral del caos vuelve a estallar ante nosotros como conciencia histórica, visión fragmentada y línea vital.

NOTAS:

- (1) *Ilya Prigogine, El n de las certidumbres, Madrid, Taurus, 1996.*
- (2) *Ibíd.*
- (3) *Luis Felipe Noé, Noescritos sobre eso que se llama arte, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006*
- (4) *Luis Felipe Noé, Antiestética, Buenos Aires, Van Riel, 1965.*
- (5) *Ibíd.*
- (6) *Amigo, Roberto. Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta, ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, Houston. 2007.*
- (7) *Noé, Luis Felipe. Cuaderno de Bitacora, Buenos Aires, El Ateneo. 2015.*
- (8) *Lucie Smith, Edward (1993) Latin American Art of the 20th century, Nueva York, Thames and Hudson.*
- (9) *Ver Lena Geuer, "Entre paisajes con 'Yuyo' Noé", Noé Mirada Prospectiva, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.*
- (10) *David Viñas reconoce esta mirada estrábica en la novela Amalia (1851) de José Mármol y la proyecta a la política, en la oposición peronismo-antiperonismo. David Viñas; Literatura argentina y realidad política. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.*
- (11) *Luis Felipe Noé, Noescritos, op. cit., p. 141.*
- (12) *Ver Alfonso, Lorena. "El pintor como escritor", Noé Mirada Prospectiva, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.*
- (13) *Esta dinámica se ve desarrollada en las obras La estática velocidad (2009) y Nos estamos entendiendo (2009) . Más información en Lebenglik, Fabián; Las Redes del tiempo en Luis Felipe Noé en la Bienal de Venecia 2009, Buenos Aires, Dirección General de Asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores Comercio Exterior y Culto, 2009.*

Detalle de la obra **Entreveros**, 2017

PH: Matías Roth.



¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CAOS? (*)

Luis Felipe Noé

(*) Fragmento del libro: "El caos que constituimos", 2017, MNBA.

Referirse al caos está de moda. Ya sea algo ominoso que nos amenaza, la calificación de una situación sociopolítica, una clave para nuevos e inesperados descubrimientos en el campo científico, la situación del mundo artístico actual o un tema creador, así como también para hablar de grandes catástrofes humanas y naturales o para aludir a banales acontecimientos como la aglomeración de automóviles. Por lo tanto, corresponde preguntarse: ¿de qué hablamos cuando hablamos de caos?

¿El estado amorfo e indefinido es un pasado anterior al orden del cosmos? Y si es así, ¿por qué a la palabra caos la usamos cotidianamente? ¿Se trata solo de cuestiones científicas? ¿El comportamiento errático e imprevisible está limitado a la física y a la química? ¿No es una contradicción hablar del principio determinista del caos? Pero ¿es que hablando del caos uno puede mencionar contradicciones o ellas mismas lo caracterizan? ¿Caos es sinónimo de desorden? ¿El caos no será aquello que está por encima del orden y el desorden? ¿Estamos tratando de entender qué es el caos porque no podemos definir qué es el orden? ¿El orden no es meramente una suposición ideal?

Las mariposas utilizadas metafóricamente en la teoría del caos de origen científico vuelan también en el tiempo histórico. O mejor dicho, las experiencias realizadas en la física, la química y las matemáticas son aspectos que están involucrados en una teoría general del caos, de la cual estamos tomando conciencia.

Conocemos bien el volar de las mariposas negras que provocan nuestros temores. Comúnmente asociamos caos a nuestros temores por el futuro, sin darnos cuenta de que el

futuro depende de nuestro presente. La lección fundamental de la ciencia respecto al caos ha sido despertar la asunción de su presencia en todos los aspectos de la vida. "Todo es posible a condición que sea lo suficientemente absurdo", afirma Niels Bohr.

El agua en proceso de hervir (supongamos un caldo) con muchos elementos flotando dentro de la olla. ¿Constituye un desorden? No. Es natural que suceda. Sin embargo, en el campo político, ¿cuántas veces hemos oído la expresión "hay que poner orden" cuando la sociedad está en plena ebullición? La olla sociopolítica contiene su propio proceso de calma y ebullición. Por lo tanto, cuando se apela al orden es como tratar de colocarle a esa olla una tapa más pequeña (referida a un supuesto orden anterior), con la consecuencia de que esta se cae y flota con todos los otros elementos, acomplejando la ebullición. En el eterno bullir de la vida de este caldo, esas pretensiones de frenar el proceso con el establecimiento de supuestos órdenes anteriores no solo fracasan, sino que, además, complican el caldo.

Lo que se supone ominoso y terrorífico de aquello que llamamos caos es un carácter constitutivo de la sociedad global e histórica a la que pertenecemos. Debemos asumir que formamos parte de él y que implícitamente está dentro nuestro.

¿El caos es algo que ocurre más allá de nosotros mismos aunque nos involucre? ¿Del caos solo somos pasivos dependientes, como nos sucede con los fenómenos naturales (terremoto, inundación, etcétera)? Es cierto que el caos

acontece sobre nosotros tanto en una tormenta natural o política (una guerra, por ejemplo), pero también siempre – si el ser humano está presente– acontecemos dentro de él como devenir histórico. El caos “es” lo que permanentemente está cambiando, y nosotros “estamos allí”; no nos acontece de modo circunstancial porque somos parte integrante de él. El caos como devenir histórico no sucede solo en ocasiones, sino permanentemente. El pasado es nuestro presente y el presente, nuestro pasado (cada vez más aceleradamente). Como lo integramos ya sea de forma activa o pasiva, como causantes o como víctimas, siempre seremos protagonistas. El llamado caos, al ser en sí mismo el *fluir* de la vida societaria, está constituido por todos los acontecimientos en danza con acercamientos y alejamientos. Tanto la guerra como el amor aparecen, de manera constante, en esta estructura en permanente cambio. Ese es su presente: su insólito devenir. La sociedad organizada es, también, una constante pretensión en el juego caótico en el que estamos inmersos. Un acontecer circunstancial aunque dure siglos. Verbigracia, Roma. Por la misma causa que lo convexo es también cóncavo, todo orden es implícitamente desorden. Y el caos no es ninguno de ellos. En particular, los involucra en estado de permanente alternativa.

Lo que no podemos afirmar es que de un lado está el caos y del otro el orden. La lucha (confundida muchas veces con el caos) se establece entre todos los pretendidos ordenes que quieren imponerse entre sí (en estado de guerra o en aparente paz).

Así, aprovechando la sabia diferencia entre el ser y estar que hace la lengua española, podemos decir que al caos le corresponde el verbo *ser*, en todas sus conjugaciones. El caos va siendo. Al orden y al desorden le corresponde, en cambio, el verbo *estar*. Ambos son conceptos estáticos: algo está en orden o en desorden. El caos, por el contrario, es un no-concepto porque se funde con el tiempo. Es la vida misma más allá de las vidas particulares. El orden y el desorden (el orden fracasado) son anécdotas dentro del caos; al que por su confuso dinamismo se lo suele asociar a máximo desorden.

Confundir caos con desorden es confundir vida con circunstancia. En todo caso, caos es la condición existencial de todo lo que percibimos como orden y desorden. Orden

y desorden son anécdotas del caos. El caos no es un orden haciéndose, como es común concebirlo y yo mismo lo he creído. Llegué a pensar que el caos es un orden que no entendemos, es un orden haciéndose, es un orden abierto. La afirmación según la cual llamamos caos a lo que carecemos de módulos para entender puede ser un punto de partida para concebirlo correctamente porque, la mayoría de las veces, se lo supone como algo que deviene. Pero, en realidad, no es algo que deviene, sino el devenir mismo.

Por todo lo expresado, el caos como existencia cultural es una concepción y no un concepto; si por este último término se concibe un intento de precisar lo pensado. El caos es una concepción vaga pero gestativa de concepciones concretas y, por esto, caracteriza la creación artística. El caos es propio de toda gestación y de toda concepción, sea del mismo caos o del mundo. Esto es lo positivo de un término que, por lo general, se utiliza negativamente; porque lo imprevisible es ominoso, lo que se ignora y que se supone, amenazador: la desaparición de los supuestos de orden sobre los que descansamos. Por ello al caos se lo confunde con lo necrológico. Y en su proceso, por cierto, parece confirmarlo (catástrofes, guerras, etcéteras). Aquí la paradoja: lo contrario a la vida se supone que es la muerte, pero, al mismo tiempo, el caos como fuerza vital arrasa con todo aquello que trata de detenerlo. El caos como concepto no tiene contrario porque no es un concepto.

El caos no es lo contrario a orden ni es sinónimo de desorden. Se aproxima a otra concepción: la vida. Y, como la vida, puede suponer la gestación de lo más sublime y de lo más tremendo.

¿Es el caos lo anterior al sistema de oposiciones o es este en sí mismo? Es el origen de toda dialéctica. “Lo que permanece en lo que desaparece”. El mundo invertido, según Hegel. El mundo real consiste en subsistir siendo constantemente otro. En la medida que nadie ni nada es en sí mismo un todo, el ser humano depende de la relación con su entorno que, a pesar de un orden supuesto, siempre está cambiando de manera imprevisible. Y por ello el caos es indefinible y lo imprevisible siempre será un objeto de estudio. La dialéctica es un camino de interpretación y la razón sería el método más propio del hombre, paradójicamente, para asumir el caos negándolo. Es por ello, y solo por ello, que puede decirse que el caos es un

orden haciéndose, pero también deshaciéndose y volviendo a hacerse.

Aquí comienza no la definición, sino, por el contrario, la indefinición del caos. Este pretendido concepto, su propia presencia entre los humanos, abarca todo lo viviente. Por lo tanto, si asociamos caos a lo imprevisible, este no solo es negativo, sino también positivo. Es lo que, como una hoja al viento, la vida nos depara: lo que se organiza y se desorganiza, dado que ambos fenómenos se llevan implícitamente uno al otro.

¿De qué se trata lo imprevisible? Ante todo es el devenir. Lo que va siendo, formulándose a través de numerosos entrecruzamientos en el transcurso del tiempo que no es cronológico: mucho más rápido y, a su vez, mucho más lento. Los seres humanos, por el contrario, creemos en un ayer, un hoy y un mañana; cada uno, determinado por veinticuatro horas. Lo imprevisible rompe este esquema.

La manifestación de lo incontrolable despierta nuestra conciencia de todo aquello que nos supera y de que el llamado orden establecido no es más que una prótesis que pronto se desgasta o un placebo para el autoengaño, tanto en el campo del conocimiento como en la vida social y política. En tiempos en los cuales los avances tecnológicos cotidianos nos tienen acostumbrados (por la rapidez en que van sucediendo) y no nos sorprenden; existen, sin embargo, cambios sustanciales en lo ecológico, psicológico, social, económico, político y militar que nos cuestionan íntegramente. Tomamos conciencia de que habitamos en el caos.

El tiempo es el escenario del devenir caótico, el espacio donde se desarrolla. El tiempo es mensurable, controlable por un reloj, pero en su transcurso los acontecimientos mezclan pasado, presente y futuro según su gravitación social y subjetiva. Lo impredecible, lo inesperado, puede haber ocurrido, pero no nuestra conciencia de ello. El tiempo es simultáneamente de una velocidad incontrolable y de una lentitud inconmensurable, simula quietud. La memoria lo tergiversa.

Lo cóncavo es a la vez convexo, pero esta "verdad" nunca puede registrarse al mismo tiempo; como "verdad" está fuera del tiempo. El devenir caótico se explica si, además, añadimos que el tiempo, al igual que el caos, no tiene conceptualmente contrario. La eternidad en el mundo que conocemos no existe.

La eternidad no es lo contrario del tiempo, está fuera de él; pertenece al dominio del caos metafísico o, si se quiere, del caos absoluto, o si se quiere también, al dominio del cosmos. Salvo que por eternidad se interprete el tiempo sin fin.

El caos que constituimos es el caos que está dentro y en torno nuestro. Hay, además, un caos metafísico, del misterio respecto a lo absoluto. No ya del ser humano constituido con todas sus facetas y contradicciones, sino el caos de ¿qué somos y a dónde vamos? El caos al que me referí primero, el que constituimos, está lleno de ruido. El caos metafísico está pleno de silencio, pero un silencio que hace ruido en la conciencia del ser humano.

Asumir el caos es tomar conciencia de que somos más allá de nosotros mismos y antes de nuestros nacimientos individuales. Cada uno de nosotros constituye ese genérico ser humano.

Asumir el caos es amar al ser humano (del que cada uno de nosotros constituye una partícula ínfima) en sus mejores aspectos –hasta tolerando los peores– y a todo lo que rodea e ignora (tal vez ni siquiera con la muerte lo sepa) como si fuera un néctar maravilloso porque, en definitiva, es una manera de asumirnos cada uno de nosotros.

Si decimos la vida es un caos, es confesar estar dominados por él, pero si afirmamos que el caos es la vida misma, conseguimos asumirlo. Esto es, hacernos cargo de él.

II EL CAOS COMO ESTRUCTURA

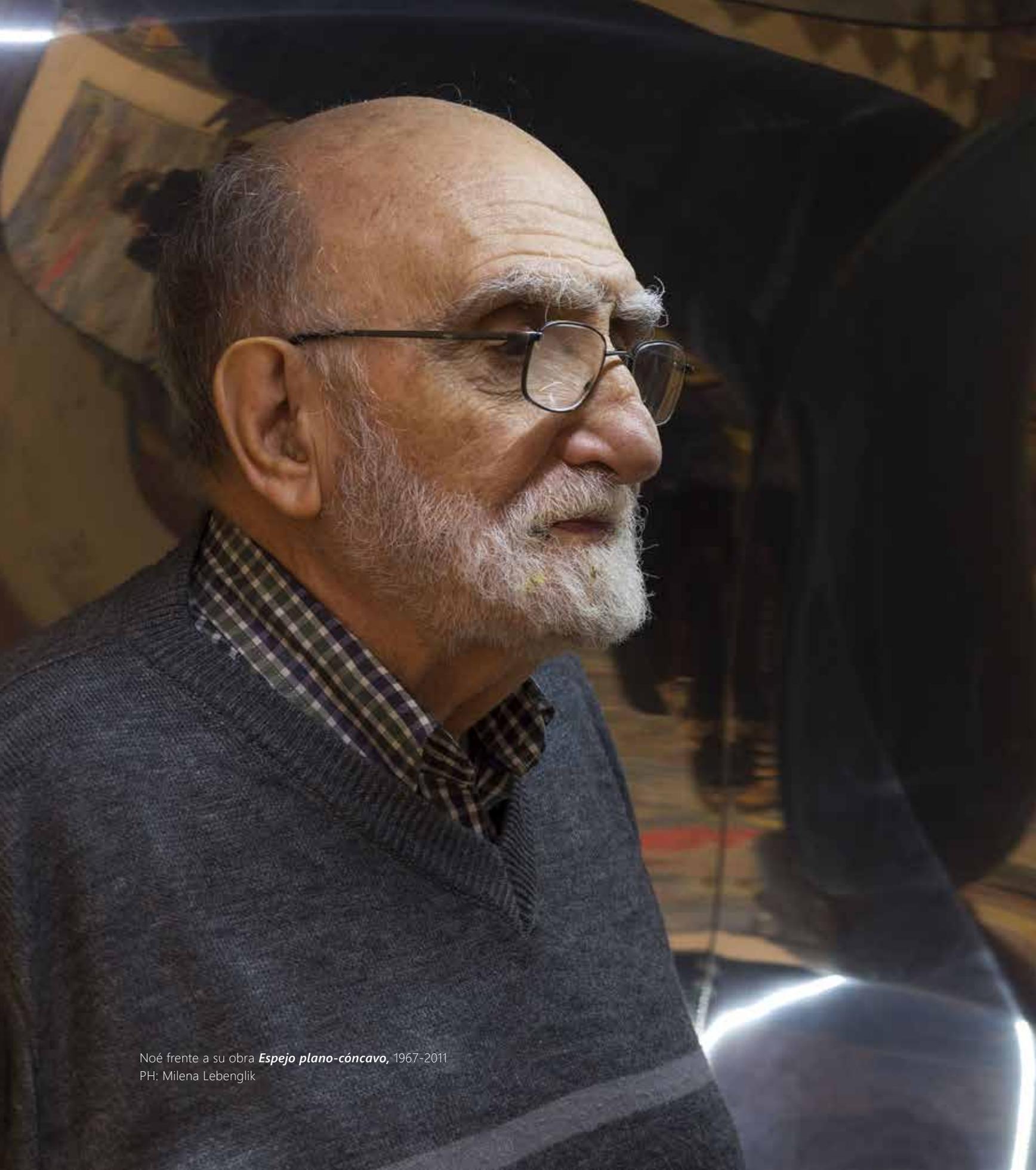
El caos –definido e indefinible– se desarrolla a través del tiempo en su dinámica vital, pero se enuncia cuando el espíritu del ser humano interpreta las luchas internas que lo constituyen. Es el espíritu el único que puede asumirlo en su propia naturaleza. O sea, el caos se enuncia a través de él como si el caos fuese el otro que impulsa al yo individual (partícula del ser humano) a manifestarlo. El caos que constituimos se manifiesta a través de algunos de sus infinitos yo que hablan por los otros. Es el otro del yo. Del yo de uno de los tantos que integramos el caótico ser humano o, si se quiere, el caos humano (sinónimo del caos que constituimos), el que nos "habla" y nos impulsa a expresarlo. Por ello, puede tener eco en todos los otros yo o, mejor, en los espíritus de aquellos que también dialogan con su propia otredad.

La multiplicidad y diversidad de situaciones y acontecimientos que nos desbordan y nos aplastan (si dejamos que nos aplasten) se conjugan en el espíritu del ser humano cuando en su seno los estructura por medio del lenguaje (de cualquier lenguaje, no solo el de las palabras). Y esto no acontece únicamente en el arte, sino en el interior de quien es capaz de hacerlo, tal vez hablándose a sí mismo. Pero si lo hace a través del arte, su exteriorización puede superar el espacio y el tiempo. Y esta exteriorización se realiza en la proyección del espíritu a través de las estructuras lingüísticas que el emisor gesta en ese acto. Esta estructura refleja el espíritu del yo deviniendo otro en el acto de asumir el caos.

El caos como estructura se formula en la enunciación personal de quien acepta su desafío por encima de todo prejuicio de orden establecido.

Captar hasta lo más mínimo como un todo, en el caso de la gestación artística, es asumir el caos, lo que significa el caos como estructura de la obra.

La acción de pretender asumir el caos para estructurarse a sí mismo frente al mundo que lo sobrepasa no está con nada solamente al artista. El así llamado arte es la vía para poder hablar con y por el caos: diálogo entre el yo y el otro yo que se va revelando a través de su práctica. El caos tiene infinitas formas de manifestarse en el devenir temporal. Lo otro, en la medida que se lo va interpretando, paradójicamente, se va agigantando, porque el bullir del mundo cada vez es más intenso y más amplio.



Noé frente a su obra *Espejo plano-cóncavo*, 1967-2011
PH: Milena Lebenglik

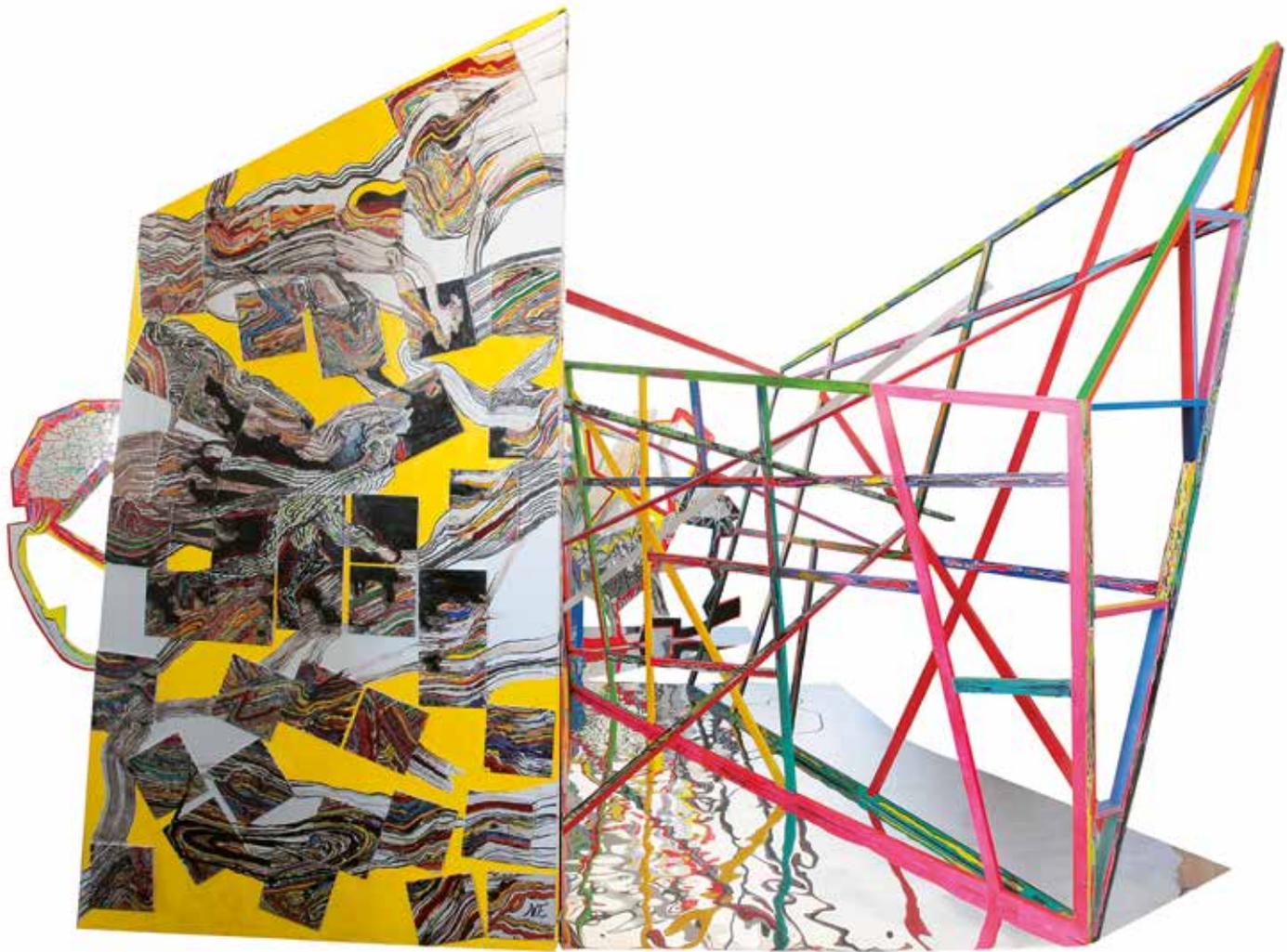




Vista lateral derecha de la obra **Entreveros**, 2017
Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos,
300 x 650 x 650 cm.
Colección Familia Noé



Vista lateral izquierda de la obra **Entreveros**, 2017
Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos,
300 x 650 x 650 cm.
Colección Familia Noé



Vista reversa de la obra **Entreveros**, 2017
Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos,
300 x 650 x 650 cm.
Colección Familia Noé

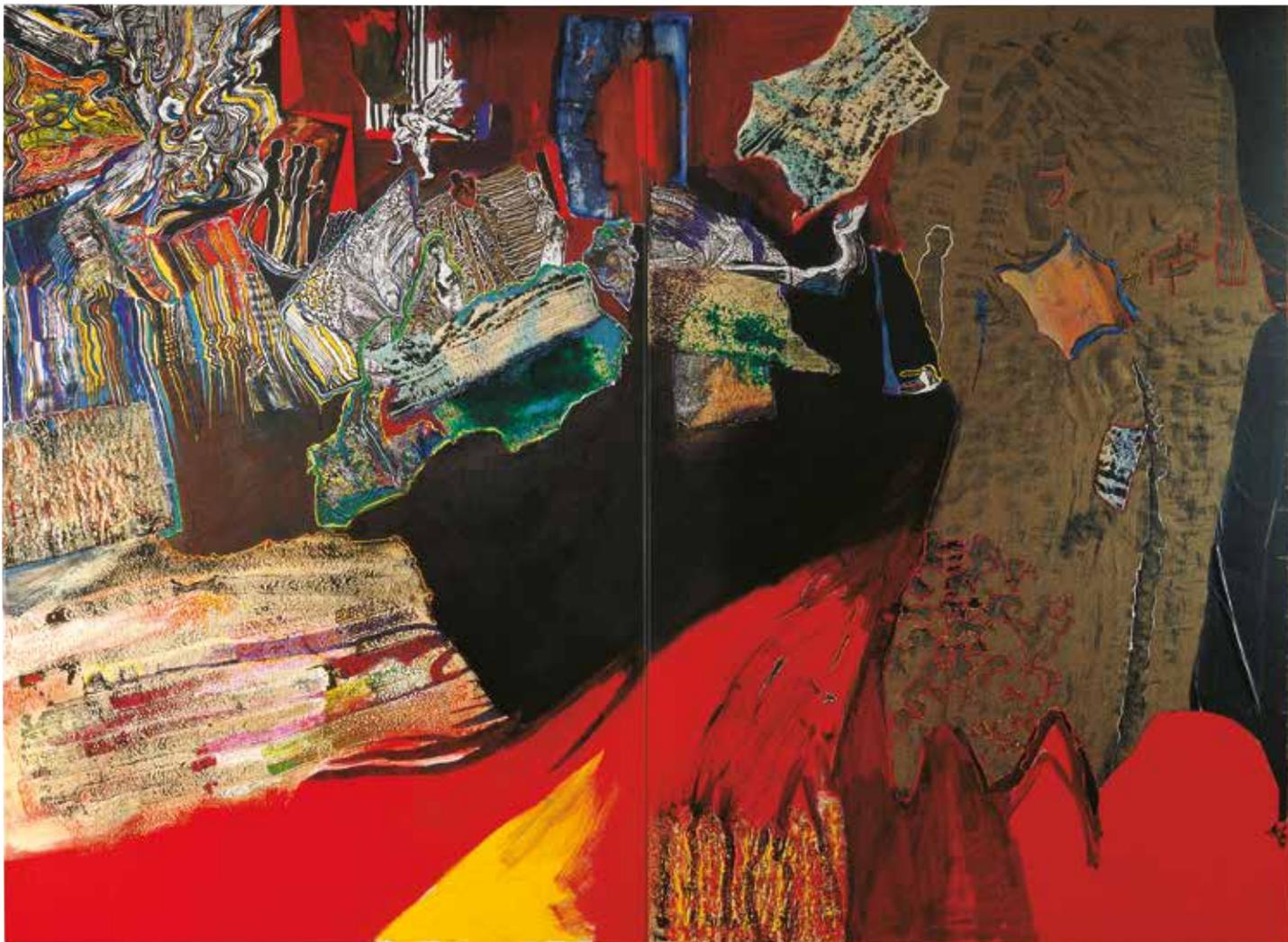
CONCIENCIA HISTÓRICA



Derechos y humanos, 2017
Acrílico, vinílico y tela sobre papel
104 x 180 cm
Colección Familia Noé



Invitación al infierno, 1961
Esmalte, óleo y aceite sellador sobre tela,
170 x 295 cm.
Colección Familia Noé



Caos S.A., 2003
Acrílico y tinta sobre papel y tela (díptico),
200 x 278 cm.
Colección Paula Noé



¿De que se trata?, 2006.

Técnica mixta sobre papel y yeso en caja con espejos,
107 x 93 x 23 cm.

Colección Familia Noé



Esto no tiene nombre III, 1976
Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm.
Buenos Aires. Colección particular



La extraña relación santidad demonio, 1989
Acrílico y tinta sobre papel y tela, 190 x 130 cm.
Colección Familia Noé



HOY, el ser humano, 2016

Acrílico y titna sobre papel, tela, madera,
poliestireno expandido y espejos,
200 x 200 cm.
Colección Familia Noé

VISIÓN FRAGMENTADA



***Interferencias*, 2009**

Acrílico y tinta sobre papel y tela políptico de siete piezas distribuidos en un espacio de 200 x 240 cm.

Colección Familia Noé



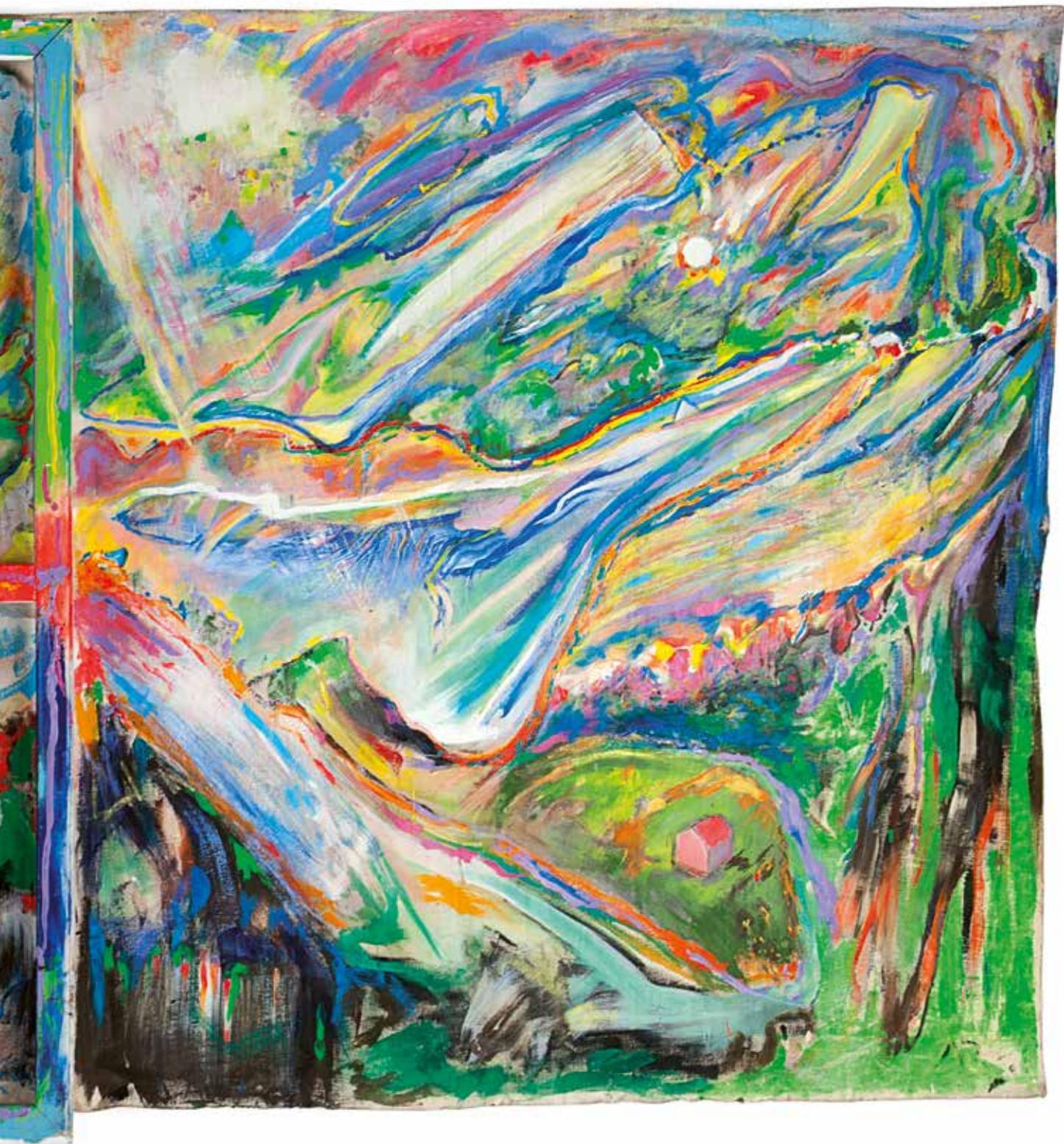
El poder y su base, 1989
Acrílico sobre tela,
250 x 270 cm.
Colección Gaspar Noé



El ser nacional, 1965

Instalación óleo y esmalte brillante - sobre tela, madera y papel,
280 x 280 x 245 cm.
Colección Familia Noé





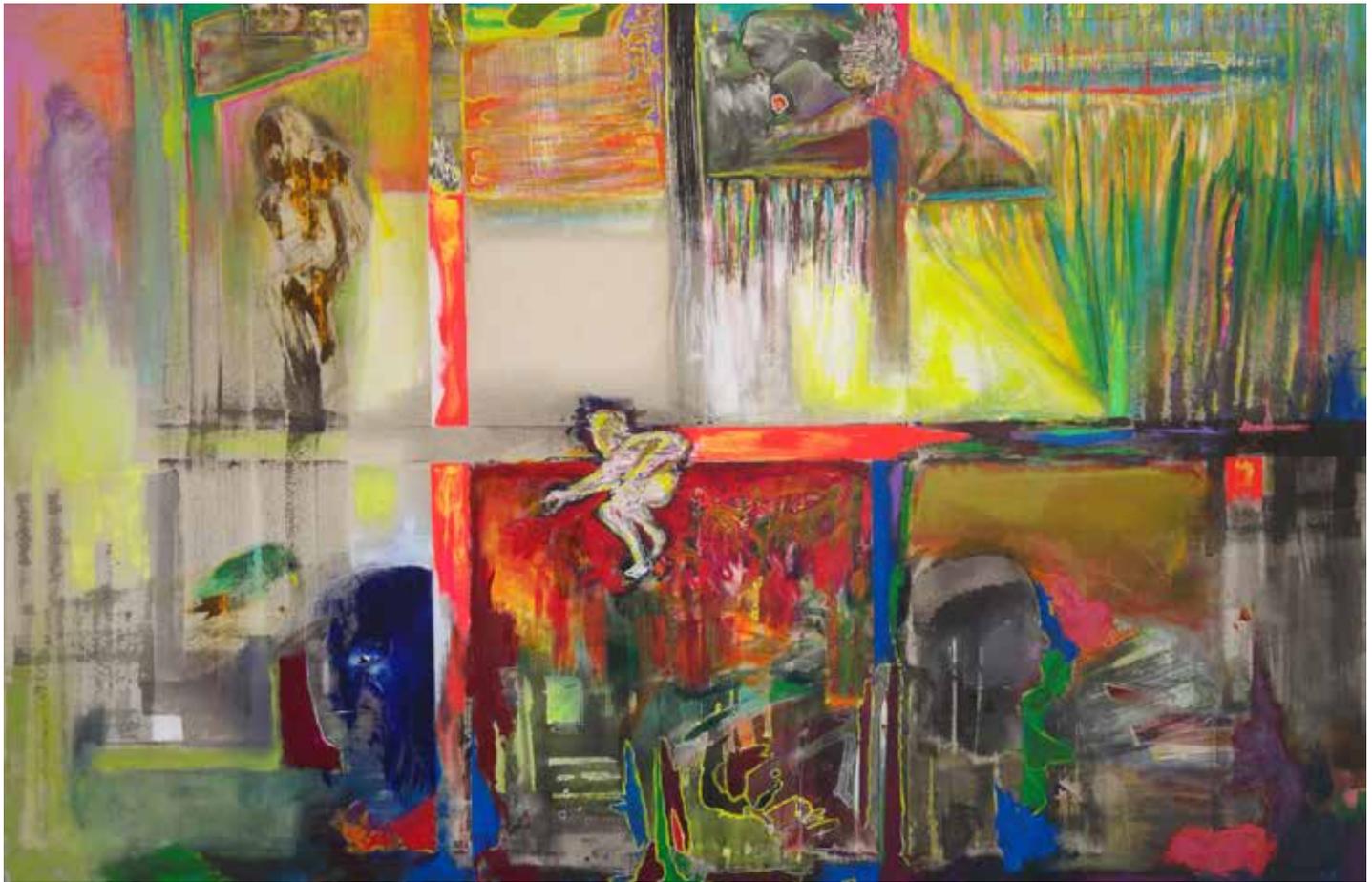
Estructura para un paisaje, 1982
Acrílico sobre tela, 190 x 350 cm.
Colección Familia Noé



"Circunstancialmente otro", 2016

Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido,
200 x 200 cm.

Colección Familia Noé



"La ventana indiscreta", 2008
Técnica mixta sobre tela,
142 x 216 cm.
Patrimonio MNBA Neuquén

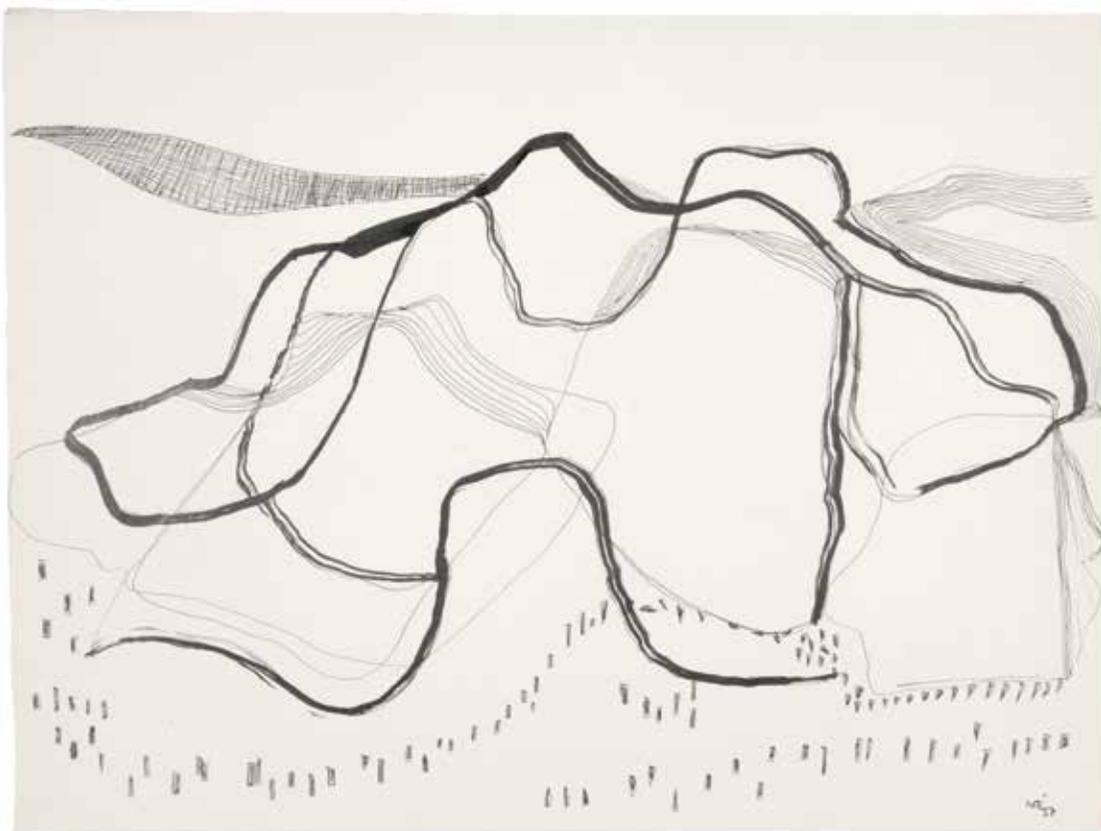


El estricto orden de las cosas, 2006

Acrílico y tinta sobre papel,
184 x 168 cm.

Colección Familia Noé

LÍNEA VITAL



Serie estampados del norte, 1957

Tinta sobre papel,
32 x 42 cm.

Colección Familia Noé



Sin título, 1959

Tinta sobre papel,
32 x 42 cm.

Colección Familia Noé



Serie estampados del norte, 1957

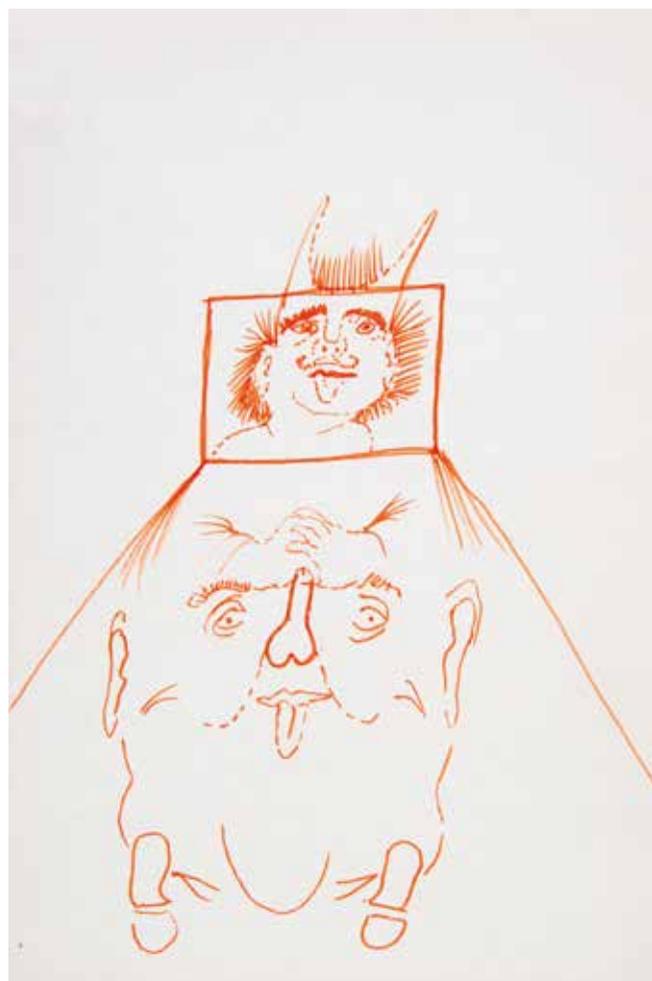
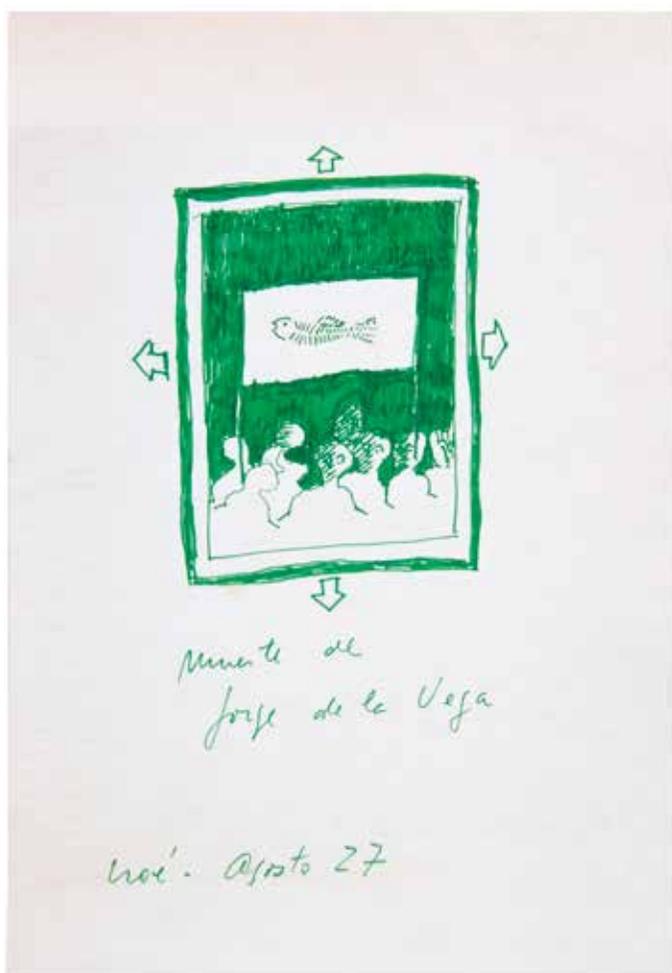
Tinta sobre papel,

42 x 34 cm.

Colección Familia Noé



En terapia 46 (Noé-Yuyo), 1971
Tinta sobre papel, 27,5 x 22 cm.



De izquierda a derecha

En terapia 19 (Muerte de Jorge de la Vega), 1971,
tinta sobre papel, 29,5 x 19,5 cm.

En terapia 1, 1971, tinta sobre papel, 29,5 x 19,5 cm.

En terapia 63, 1971, tinta sobre papel, 20 x 30 cm.



Apr 13-71



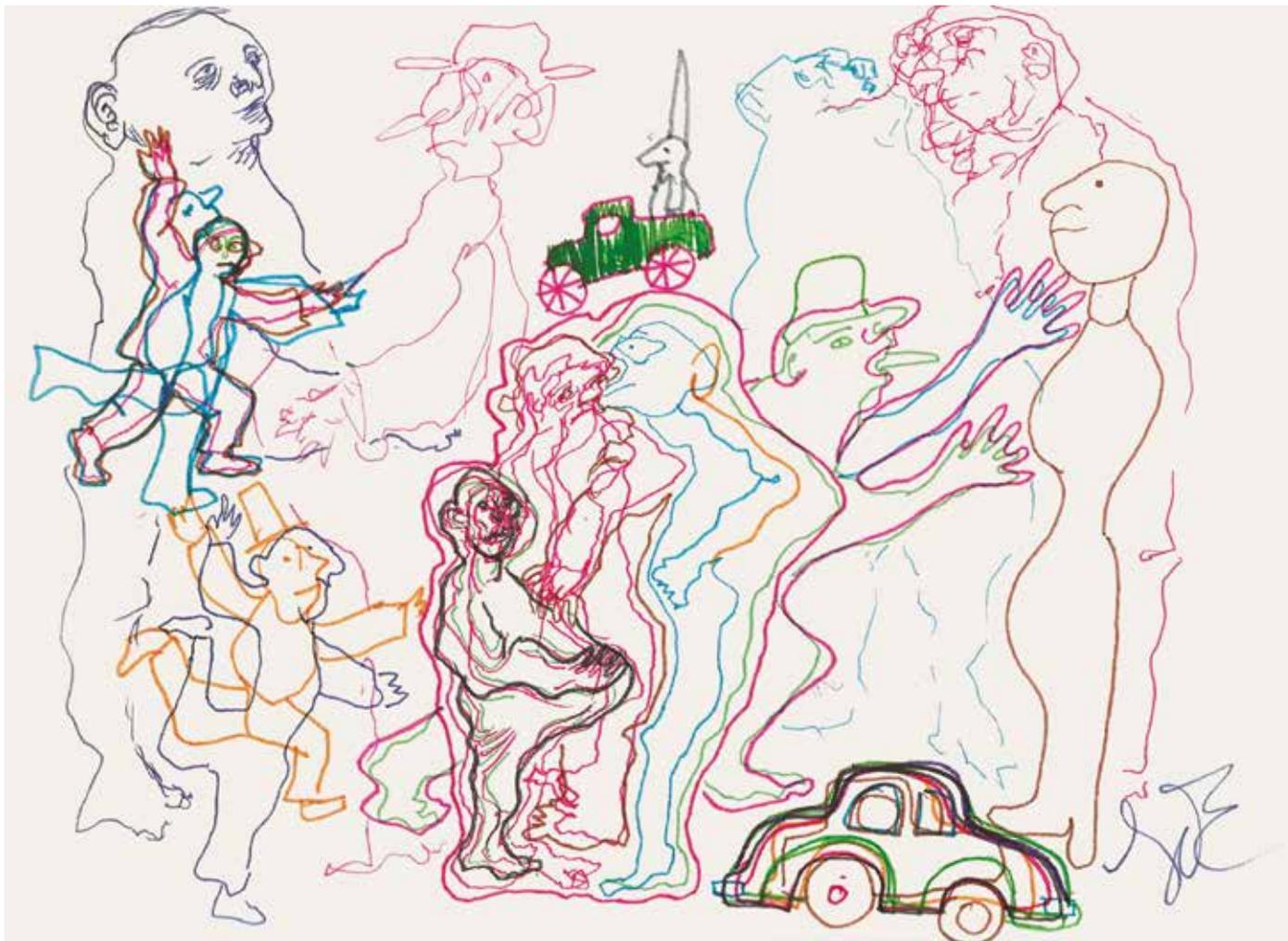
De izquierda a derecha:

En terapia 30 (¿Qué pasa?), 1971, tinta sobre papel, 19,5 x 20 cm.

En terapia 14 (yo), 1971, tinta sobre papel, 18 x 20 cm.

En terapia 29 (Soy ciego, pero toco), 1971, tinta sobre papel, 22 x 28 cm.





En terapia 36, 1971
Tinta sobre papel, 22 x 30 cm.



***Proyecto de monumento
a la ternura, 1977***
Tinta sobre papel,
30 x 40 cm.
Colección Familia Noé



***Proyecto de monumento
al machismo, 1977***
Tinta sobre papel,
30 x 40 cm.
Colección Familia Noé



La naturaleza y los mitos II, 1975
Acrílico, tinta y collage sobre
papel y cartón,
Colección Paula Noé

Página 60 - 61
Naturaleza de la naturaleza, 1985
Acrílico sobre tela,
215 x 369 cm.
Colección Paula Noé

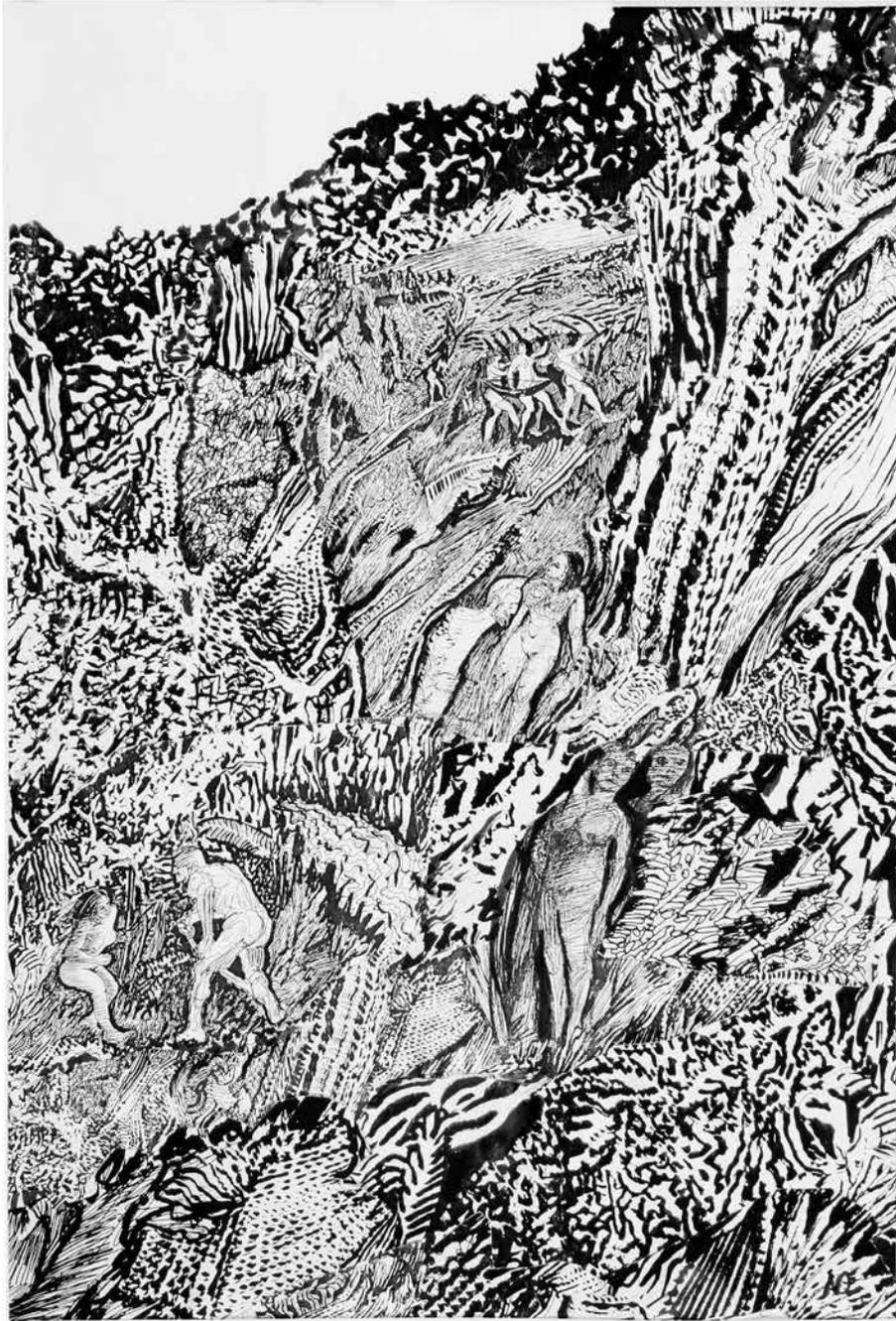








La estática velocidad, 2009
Tinta y acrílico sobre papel y tela,
300 x 1100 cm.
Colección Familia Noé



Noticias de las amazonas I, 1996

Tinta sobre papel,
100 x 70 cm.

Colección Familia Noé

FRAGMENTOS DEL CAOS

Sesenta años de trayectoria de Luis Felipe Noé dieron lugar a numerosos ensayos, críticas y prólogos acerca de sus obras y escritos.

Esta selección de textos explora la estética del caos que el artista puso en práctica a lo largo de décadas de trabajo.

Hugo Parpagnoli, "Dos pintores del concurso Di Tella", Sur, núm. 285, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1963.

"Los cuadros de Noé son otra cosa. Resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumento que como pinturas. Para acotar el hecho nuevo que proponen hay que recurrir a términos tales como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural.

No son confortables. Tienen pocas concesiones al hábito visual que aun la pintura más audaz ha creado en la actualidad en los espectadores. Narran, expresan, discuten, simbolizan y representan. No pueden gustar a primera vista y tampoco pueden gustar después del mismo modo que gusta la pintura. La pintura queda, al lado de ellos, como el texto escrito de una obra de teatro. Los cuadros de Noé son la obra en escena".

Hugo Parpagnoli, 1963.

Basilio Uribe, "Noé. Experiencias Colectivas", Criterio, año XXXVIII, núm. 1480, Buenos Aires, 22 de julio de 1965.

"Noé o la agonía; Noé o la lucha contra la esperanza; Noé o el caos cuestionado; Noé o el caníbal de almas: los títulos para una nota sobre Noé podrían ser esos u otros, pero, fueran los que fueren, siempre deberían denotar la lucha contra las fuerzas que acechan al hombre, el combate del artista contra la conformidad, y la devoración del propio ser y del ser de los hombres, en la obra de alguien que parece llegar a la creación por el intento de destrucción de sus reglas".

Basilio Uribe, 1965.

John Gruen, "All is chaos and chaos is all", Herald Tribune, Nueva York, 30 de enero de 1966.

"El caos del que él habla es evidentemente visible en su exposición. A primera vista parece como si sobre el piso y las paredes de la galería se hubiese esparcido el contenido del estudio de un artista que hubiese perdido la razón. Docenas de telas –algunas desgarradas o perforadas– yacen amontonadas en un rincón. Otras parecen pegadas a las paredes, con sus bordes rasgados colgando desolados. Más allá, marcos vacíos se codean con figuras recortadas que, a su vez, se apoyan precariamente sobre otras telas mutiladas. El todo se asemeja a un happening – un happening que parece querer decir que todo arte es parodia–. ¿Pero un happening de un latinoamericano? Por cierto que no. El aspecto es pura coincidencia. Luis Felipe Noé no está interesado en los happenings –sólo en el caos–".

John Gruen, 1966.

“A mi entender es necesario pensar a Noé entre aquellos que en la Argentina defienden a la pintura contra ciertos avatares de la historia del arte. [...] “This is instant art history made so aware of itself that -it leaps to get ahead of art”. No conozco frase más exacta. ¿Pero qué debe hacer un pintor cuando esa conciencia habla, más o menos oscuramente, pero siempre de algún modo, del fin de la pintura? Pues bien, lo que hace Noé. Ser más pintor que nunca, defender el espacio real como inesencial con respecto al espacio imaginario interior al cuadro y a la tela, y sugerir simultáneamente como una invasión masiva y desordenada del mundo por la pintura”.

Oscar Masotta, 1967.

Oscar Masotta, en AA. VV.,
Happenings, Buenos Aires, Jorge
Álvarez, 1967.

“Noé es consciente de que la pintura moderna ha llegado a una mudez quintaesenciada, de la que huye como si se tratara de una peste. Noé sabe por otra parte que la modernidad ha devorado demasiados destinos pictóricos, reduciéndolos a quehaceres técnicos, que quizá lo único que lograron es aportar nuevos matices a la revolución decorativa del arte moderno, y su propósito es convertirse en un mago, porque “el arte siempre se juega –como dijo– entre una constatación y una revelación”.

Enrique Azcoaga, 1978.

Enrique Azcoaga, “Luis Felipe
Noé”, Blanco y Negro, núm. 3451,
Madrid, junio de 1978.

“Nos hallamos ante la visión de un caos preformal y originante, percibido en este caso como una dimensión histórica. No de la historia en cuanto sucedido. Porque no es un pasado, este o aquel, lo que importa en esta representación del mundo. Esos conquistadores vencidos, por ejemplo, no son seres históricos. La victoria fue de ellos. Su derrota a manos de las fuerzas elementales es una imagen mítica, ideal, de tinte mesiánico. La salvación final que aquí se presiente va más allá de las crónicas particulares, y como en un apocalipsis de la tierra, tiene tintes escatológicos. Y desemboca en una verdad de contenido ético: entrega una significación macro histórica, la certeza de una creación continuada en la que todo acontecer debe ser interpretado como elemento de una posibilidad vital siempre presente, siempre activa: un existir demiúrgico que se recrea de continuo. Por eso, en estas obras hay dolores de parto”.

Ricardo Martín-Crosa, 1979.

Ricardo Martín-Crosa,
“Aportes para la interpretación
de la plástica argentina
contemporánea. 1. Tierra sin
ancestros. A. Neofiguración
argentina, crónica del desarraigo”,
en AA. VV., Arte Argentino
Contemporáneo, Madrid, Ameris,
1979.

“Nos ofrece una aproximación al mundo latinoamericano en plena efervescencia fantasmagórica y diurna, con una desconcertante precisión que resulta de la amalgama de lo que podría ser con lo que es. Pintados con vigor, emergen en la mitad del camino como si renaciesen de un caos incontrolado del cual Noé sabe sacar conclusiones positivas”.

Julio Le Parc, 1980.

Julio Le Parc, “Exposition ‘Lo Real-
Imaginario’”, Special Amérique
Latine, núm. 9, París, marzo de
1980.

“La fructífera tarea que Luis Felipe Noé ha desarrollado desde su aparición en la escena plástica argentina lo muestra como un creador que siempre concibió sus obras de espaldas al resultado:

Raúl Santana, "Noé de espaldas al resultado", Artinf, núm. 42, Buenos Aires, julio-agosto de 1983.

sin bocetos previos donde, si alguna idea o esquema pueden estar en el origen de sus cuadros, todo quedará absolutamente rebasado por su profundo y azaroso diálogo con la materia. [...] Lo sorprendente, lo aventurado de esta propuesta, es que se construye incubando un equilibrio peligroso entre caos y orden, lo que pone al espectador frente a una obra que se está haciendo perpetuamente, de lo que se extrae su poder y su belleza: una visión que continúa su gesto soberano en la tela para entregar un universo a veces desgarrado, a veces violento y a veces lírico".

Raúl Santana, 1983.

Miguel Rojas Mix, "Noé y la transvanguardia o tras la vanguardia de Noé", Arte en Colombia Internacional, núm. 38, Bogotá, diciembre de 1988.

"Durante años, Noé encajó mal en las tendencias de moda [...] Desde el comienzo la preocupación de Noé es la de la dialéctica: 'poner la realidad patas arriba' [...] Su obra, desde 1975 hasta la fecha, es en realidad una gran saga. Comienza con la creación. Todo es naturaleza, incluso naturaleza mística y, de pronto, aparece el hombre. Pero es un hombre subordinado a una naturaleza que tiene más identidad que él. Es un hombre borrado, que en un entorno de colores explosivos, no es visto sino como una 'grisaille'. Es la metáfora de la historia que de pronto habita la naturaleza o, si se quiere, el coito cósmico entre la materia y el espíritu, el caos y la razón. Pero, al mismo tiempo: el origen [...] Su pintura está llena de sentido porque es una reflexión sobre el hombre, el mundo y la historia".

Miguel Rojas Mix, 1988.

Miguel Briante, "Todas las tendencias en una explosión de los mayores", Página/12, Buenos Aires, 10 de octubre de 1989.

"Luis Felipe Noé se planta frente a la pintura como en un ring; no sin regocijo –y desesperación– sostiene al adversario con el hombro, lo levanta cuando se está por caer. En ese respiro, vuelve a empezar. [...] Esa aparente circularidad es, en lo cierto, una espiral de fuerza centrífuga en la que paisaje, hombre, permanencia y olvido se están viendo pero miden la violencia de la vida".

Miguel Briante, 1989.

Jorge Glusberg y Luis Felipe Noé, "Lectura conceptual de una trayectoria", Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1993.

"'Mi tema es el caos', aduce Luis Felipe Noé [...] su obra demuestra que asumir el caos no es disolverlo sino acrecentarlo, porque solamente acrecentándolo puede ser asumido. Porque se trata de un proceso cultural de rechazo de un orden y búsqueda de otro, y es por lo tanto continuo, sinuoso y abierto, donde alternan el azar y la necesidad, la duda y la certeza, el ansia y el prejuicio.

Noé preconiza, en el fondo, una suerte de ascesis histórica y antropológica, un desasirnos de las leyendas y falacias con que disimulamos nuestras riquezas, nuestras caídas, nuestras imposibilidades, nuestras carencias, para medirnos y valorarnos tal cual somos y no como fingimos (hasta creerlo absolutamente) ser. Para eso, no hay otro camino que el de indagarnos y conocernos, y Noé empieza consigo mismo esa ardua inquisición socrática. Dice un antiguo proverbio árabe: 'Nadie puede salir fuera de su sombra'. El arte de Noé cabe por entero en esa certidumbre, que él desea ver generalizada.

Asumir el caos, en suma, es estar dentro de nosotros para sentirnos y pensarnos, libres de todo encierro chauvinista y de toda sujeción exterior, e incorporarnos entonces, y sólo entonces y de ese modo, al mundo, ahora en relaciones de intercambio y de enriquecimiento mutuo”.

Jorge Glusberg, 1993.

“La pintura de Noé siempre ha sido una pintura de relación ‘... en la relación se centra mi pintura’, porque no menta al caos de la confusión, sino al orden haciéndose. ¿Y qué tipo de relación es la de la pintura de Noé? Contra toda apariencia no es la relación de lo que se confronta, sino la relación de lo que se asemeja. Consecuentemente, no son los opuestos como tales, sino los opuestos en cuanto convergentes, en cuanto aproximados, en cuanto análogos. Consecuentemente, en la obra de Noé no hay violencia en acción, no puede haberla. La violencia es siempre escena fija, sin antes ni después, que agota todo impulso como quiebra toda ética, no encaja por tanto en un orden haciéndose. Lo que sí existe en la pintura de Noé es el desenmascaramiento de la violencia”.

Horacio Safons, 1995.

“Tiempos remotos y actualidades corren precipitadas carreras en las pinturas e instalaciones de Noé. Testigo de catástrofes sociales en su propio país y en otras latitudes, en vez de entregarse al escepticismo y la perplejidad, convierte sus obras en caóticos escenarios de pasiones humanas y biológicas, donde se confunden símbolos consagrados y relámpagos de la realidad natural de manera heterogénea y disonante”.

Raquel Tibol, 1996.

“Un estado de repulsa acaso desestimando toda forma posible de metáfora y, casi al borde de la paciencia, una suerte de testimonio que se remite al alarido. [...] Temas, por otra parte, que se tornan urticantemente universales, aunque la prioridad amplifique el duelo. [...] Estos errores, omisiones y otras desprolijidades de Noé navegan en la larga incertidumbre de las dispersiones y de las certezas, gravitan como exasperados desórdenes, se interrelacionan largamente con una tentativa al filo de los contrastes”.

Oswaldo Svanascini, 1997.

“Una constante alimenta la pintura del argentino Luis Felipe Noé (1933) desde su primera exposición (Galería Witcomb, Buenos Aires, 1959) hasta sus muestras más recientes (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000): la transgresión. Transgredir es para Noé plantear rupturas de orden estético que susciten una conmoción en el espectador, y para ello no vacila en recurrir a múltiples recursos, entre los cuales el humor se alinea entre los más importantes. La constante transgresiva marca una parábola construida con una rara coherencia: Noé pinta

Horacio Safons, “Noé: La pintura desnuda”, Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, agosto de 1995.

Raquel Tibol, “Luis Felipe Noé en el Palacio de Bellas Artes”, Proceso, México D. F., 18 de marzo de 1996.

Oswaldo Svanascini, “Noé y la osadía de la libertad”, Errores, omisiones y otras desprolijidades, segunda parte [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Rubbers, noviembre de 1997.

Néstor Ponce, "Noé nada, Noé mucho", en Actas del Coloquio ALMOREAL, Fin de siglo: el humor, el amor y la muerte, Ed. Centre de Recherche Université d'Angers, Le Mans y Orléans, 2000.

y libera las fuerzas de la imaginación, pero a la vez reflexiona sobre la pintura y elabora una especie de 'arte pictórica' que le permite explotar al extremo las posibilidades de la creación, como si la pintura fuera un silogismo verbal: 'Cuando pienso la pintura escribo. Cuando pienso la realidad pinto'. La paradoja hace evolucionar el pensamiento y también la obra".

Néstor Ponce, 2000.

Rodrigo Alonso, "Prólogo", en Luis Felipe Noé y Horacio Zabala, El arte en cuestión. Conversaciones, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

"Noé es un artista con profunda práctica pictórica. Sus opiniones insisten en el proceso de creación de la obra y en su 'materialidad'. Aun cuando sostiene que la obra artística es un 'epifenómeno' de la creación, algo que se produce como residuo de la práctica, defiende la existencia de los 'lenguajes' artísticos (definidos en función de la teoría hegeliana) que se manifiestan a través de medios específicos, aunque en la pintura su identificación resulte aún problemática. [...] Sus consideraciones sobre el arte están frecuentemente referidas a la historia del arte; debido a ello su visión suele ser orgánica, llegando incluso a postular una cierta 'organicidad del caos' característica de nuestra época, a la que todo artista contemporáneo debería aspirar a través de su obra".

Rodrigo Alonso, 2000.

Héctor Olea, "El poder de la antiestética", en AA. VV., Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

"Su carácter eruptivo encierra una dinámica que esboza contaminación donde 'existe ya un germen de ruptura'. Si el arte actual es caótico, nada mejor que asumir el caos; tal es la propuesta de Luis Felipe Noé. Doblemente corrosivo es ese su objetivo en abierto; por otro lado, intuye que la mira más objetiva en ese momento se dirige hacia el concepto de unidad. La única verdad concebible es el desequilibrio".

Héctor Olea, 2000.

Marcelo Pacheco, "Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965", en AA. VV., Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

"En París, Noé abandona la pintura neofigurativa. Realiza su cuadro-invertido conceptual y perceptual que proponen estos artistas al cruzar los límites de la pintura-pintura. [...] Su gesto simbólico es el quiebre de 'la idea modernista de que el arte consiste en la fidelidad a las características esenciales a su medio'. En Noé es importante, además, considerar el desarrollo de sus reflexiones teóricas, en este caso concretamente su Antiestética (1965)".

Marcelo Pacheco, 2000.

Andrea Giunta, Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2001.

"La obra de Noé era audaz, sin concesiones y trasgredía el gusto establecido; él era, además, un artista cuya rebeldía actualizaba todos los actos de iconoclasia explicados hasta el cansancio por la historiografía del arte moderno. [...] Pero al mismo tiempo, había una serie de elementos que Noé reivindicaba con fuerza en sus obras, que escapaban al discurso del modernismo sostenido hasta los años cincuenta. [...] Eran pinturas que respondían con fuerza a su propósito de atrapar las contradicciones de la historia inmediata

dentro de un espacio que trabaja como un campo de tensiones”.

Andrea Giunta, 2001.

“Contemplemos la ambigüedad del singular y el plural: cada obra es múltiples obras. En cada obra hay detalles contruidos entre manchas daltónicas e intersticios imperceptibles que dejan ver gestos pausados y palabras sumergidas. Hay cambios de escala e inversiones de sentido, discontinuidades accidentales o intencionales. [...] Los detalles y los intersticios (insolentes, excesivos, próximos) son vestigios de figuraciones y fulguraciones. Prevalece la inestabilidad: todo es inquietud, nada tiene orillas ni fondo”.

Horacio Zabala, 2001.

“Asumir el caos’ es algo que se le ha escuchado siempre. Es su divisa de artista. Asumirlo es ser parte de él pero también verlo, sentirlo, palparlo desde una determinada distancia. Y esa distancia, que es la del creador como médium, nunca ha sido tan evidente como en esta magnífica muestra que Yuyo Noé ha titulado Dispersiones entrecruzadas. Dispersiones se titula precisamente una de sus obras más insólitas: un papel de 2,50 por 4 metros pintado al acrílico que el artista fragmentó en diez piezas de formas irregulares al modo de las obras de marco recortado del arte concreto. ¿Una humorada de Noé, re-presentando su caos al modo Madí?”.

Alberto Giudici, 2004.

“Su arte, de una narrativa de apariencia inconexa, cuya única conectividad está inscripta en la plenitud de la escena presentada, constituye una representación hipersensible de detalles y eclécticas imágenes que le imprimen un sentido de irrealidad. [...] El mundo contado por Noé, sus personajes y la forma de nominar sus obras son tan multisémicos, que la única forma de describirlos es con un método equivalente al del hacer creativo, y es derramando una verbosidad infinita de adjetivos, que se presumen en el fluir de su continuum pensar-dibujado para describir la dificultosa tarea cognitiva inmediata”.

Laura Buccellato, 2007.

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

Horacio Zabala, “Figuraciones y fulguraciones”, Ramona semanal, sin fecha. Publicado luego, con algunos cambios, en Luis Felipe Noé, Crujidos [cat. exp.], Buenos Aires, Galería Rubbers, 2003.

Alberto Giudici, “Desde el centro del caos”, Revista Ñ, Buenos Aires, 6 de noviembre de 2004.

Laura Buccellato, “Presentación”, Noé en Línea [cat. exp.], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, abril de 2007.

Roberto Amigo, “Un chico correcto. Luis Felipe Noé: crítico de arte en los años cincuenta”, ICAA Documents Project Working Papers. Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, Department of Latin American Art at the Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

formal, de los valores técnicos. Sin embargo, en ellas comienzan preocupaciones que al ser profundizadas por Noé (por ejemplo, la cultura de masas) formarán parte de su programa artístico expresado en la Antiestética, cuyo punto principal es considerar al caos como estructura. [...] Desde una mirada aguda, en algunos casos, y en otros, meramente descriptiva, Luis Felipe Noé fue construyendo su forma de comprender el arte, el papel del artista y la sociedad argentina en momentos de cambios profundos, de los cuales rápidamente se erigió como uno de sus protagonistas”.

Roberto Amigo, 2007.

Fabián Lebenglik, Luis Felipe Noé en la Bienal de Venecia 2009, Representación argentina en la 53 Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia [cat. exp.], Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Internacionales y Culto de la República Argentina, 4 de junio al 22 de noviembre 2009.

“La pintura de Noé está notoriamente generada desde un lugar y un tiempo, que a su vez están inscriptos en su producción y producen una suerte de interdependencia espacio-tiempo-obra. Noé constituye a esta altura algo así como una causa nacional en el debate internacional. Su historia y su presente, resultan fundamentales. Puede decirse que su obra, desde hace cincuenta años, es un puro presente, con continuidades, interrupciones, replanteos e irrupciones. [...] El actual tembladeral del mundo y la historia argentina son tema permanente y constitutivo en la obra de Noé. La materialidad de su obra tematiza estas tensiones. Es decir: la obra de Noé es una pura tensión de sentidos en sí misma y una forma de pensamiento llevado al campo de la pintura, un modo de conocimiento del mundo que lo rodea y una superación, por la vía artística, de estas cuestiones”.

Fabián Lebenglik, 2009.

Agnés de Maistre, “Deira, Macció, Noé, de la Vega”, en Mercedes Casanegra (Cur.), Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, de la Vega. El estallido de la pintura [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2010 a enero de 2011.

“Al querer dar una imagen de su realidad, nuestros pintores encontraron un lenguaje capaz de expresar la estructura del caos. Su eclecticismo, mezclando lenguajes estilísticos que aparecían en una secuencia cronológica y valiéndose de su oposición, refuta la lógica científica de la innovación y la secuenciación del tiempo que fundan el mito del progreso. Haciendo esto, dieron una imagen de su realidad de argentinos de los años sesenta, pero también de nuestra realidad actual. La ‘belleza bárbara irracional’ de su eclecticismo no puede sino conmovernos profundamente. Son los únicos, hasta donde sé, que dieron ese paso tan decisivo, la ruptura voluntaria con la lógica histórica del modernismo. La figuración libre, ‘posmoderna’, de los años ochenta y noventa se acerca a su voluntad inicial, neofigurativa, de mezclar todo con la mayor libertad posible sin preocuparse por la concordancia de los tiempos. Pero ningún artista, que yo sepa, llevó tan lejos como ellos la contradicción dinámica de los lenguajes para dar una imagen del caos. [...] Su representación tan convincente del caos nos recuerda que mientras en Europa y Estados Unidos los artistas, salvo pocas excepciones, ya no saben muy bien qué esperan, incapaces de no entender nada del mundo que los rodea, en otras partes, en la confusión de los principios, nacen nuevas culturas”.

Agnés de Maistre, 2010.

“Espero que este ensayo promueva una perspectiva más cosmopolita, que permita una nueva apreciación de la Nueva Figuración. Uso el término cosmopolita en el sentido propuesto por Kobena Mercer en su reciente antología: un abordaje cosmopolita de la historia del arte da valor a la experiencia de aquellos artistas que produjeron en sociedades donde las corrientes del modernismo se desarrollaron de formas distintas de las prevaecientes en los centros de poder”.

Patrick Frank, 2010.

“Se diría, por lo tanto, que no hay un ‘decir’ de las obras, en otras palabras que no hay una intención que se regiría por lo que se conoce como una ‘estética’ aunque haya, y fuertemente marcada, una poética. Es más, esa poética es posible que haga escuela y que enseñe la libertad del trazo, la arbitrariedad de la forma, el abigarramiento del color y un efecto en la mirada que vea en ese desorden una armonía de otra índole, separada de la naturaleza y antagónica de la cultura”.

Noé Jitrik, 2011.

“De visita en este mundo (2005) es tácitamente un autorretrato. [...] Es posible afirmar con Roland Barthes que ‘el texto (aquí la pintura, el dibujo) no puede contar nada’ sino que más bien conduce a una deriva ‘de comillas inciertas’, ‘de paréntesis flotantes’. Llegados a este punto, la visita (suya, nuestra) se convierte en deriva y el mundo –precario, dudoso–, en algo siempre por revelar, partiendo de la necesidad de asumir el caos como un rasgo de su condición”.

Diana Weschler, 2012.

“La topología del País Noé es, como en las ruinas circulares de Borges, al mismo tiempo el mundo y el mapa del mundo; cada cuadro es el accidente geográfico –rico en estratos geológicos, en cimas y abismos, en remansos y catástrofes– de una tierra apenas explorada, y simultáneamente su cartografía y su representación. [...] Apoyado en las leyes de una pintura reinventada por él, un Noé extraviado y lúcido a la vez se abre paso a través de la compleja madeja pictórica que él mismo ha urdido, construyendo una maquinaria donde la suma de las partes nunca dará por resultado la totalidad, por la sencilla razón de que en Noé el Todo es una metáfora, o bien una figura retórica, nunca el gran final sinfónico de un cuadro, de una serie, y menos de una trayectoria”.

Eduardo Stupía, 2012.

“El artista argentino Luis Felipe Noé es invitado de honor en esta Bienal, en consideración a su fundamental presencia en el desarrollo del arte latinoamericano. Noé hace de la pintura una crispada área de mediación entre lo público y lo privado, entre la política, la historia, la subjetividad y el paisaje. Torrencial, impulsada por colores enérgicos, su obra apela tanto a la

Patrick Frank, “Caos y cosmopolitismo”, en Mercedes Casanegra (Cur.), Nueva Figuración 1961-1965. Deira, Macció, Noé, de la Vega. El estallido de la pintura [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2010 a enero de 2011.

Noé Jitrik, “Pintura de Luis Felipe Noé”, Archivo Luis Felipe Noé, 2011.

Diana Weschler, “Autorretrato”, en AA. VV., Noé. Visiones / re-visiones, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 21 de junio al 24 de septiembre de 2012.

Eduardo Stupía, “La esfera de Noé”, en AA. VV., Noé. Visiones / re-visiones, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 21 de junio al 24 de septiembre de 2012.

Ticio Escobar, Presentación de Luis Felipe Noé como invitado de honor, 7ª Bienal Internacional de Arte de Curitiba [cat. exp.], Curitiba, 31/8 al 1/12 de 2013.

figura como a los puros valores pictóricos para hacer un pronunciamiento provocativo acerca de lo humano en tensión con su tiempo y sus lugares”.

Ticio Escobar, 2013.

Aracy Amaral, “Gestualidad poderosa y errante”, ARTE! Brasileiros, San Pablo, mayo-junio de 2014.

“Sus pinturas amplias parecen visiones de la Tierra captadas desde lo alto, en su gestualidad poderosa, errante como las olas, tal como fotos de un satélite. Y en cuyas curvas, de repente, percibimos rostros humanos contraídos, en diminutos dibujos sarcásticos, presencia humana liliputiense en medio de las gigantescas ondas cromáticas. El dibujo nutriendo a la pintura, dialogando con el observador/lector de la obra, nos parece una constante, al hablarnos del miedo, presente desde hace décadas en su trabajo. El miedo del hombre, el temor por nuestro tiempo”.

Aracy Amaral, 2014.

Lorena Alfonso, “El pintor como escritor”, Noé Mirada prospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, del 11 de julio al 20 de septiembre de 2017.

Noé es un pintor que piensa y se piensa en un presente continuo. Su discurso crítico, marcado de modo constante por paradojas y por simulacros de discusión del pintor consigo mismo, parece dejar en suspenso todo aquello que obligue a una definición categórica del mundo y de las cosas, para confirmar que “un artista es un discurso móvil en la historia, nunca petrificado”.

Lorena Alfonso, 2017.

Lena Geuer, “Entre paisajes”, Noé Mirada prospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, del 11 de julio al 20 de septiembre de 2017.

Noé introduce una perspectiva completamente diferente: la imagen interior, caótica, desestructurada y natural de la selva. Schmidl y de Azara están integrados en esa “introducción histórica”, por lo cual todo el discurso colonial se ve desde otra perspectiva. Se introduce otro actor: la selva. [...] El caos de Noé podría entenderse como el devenir de una forma, no como la forma misma.

Lena Geuer, 2017.

Andrés Duprat, Prólogo del libro teórico de Noé “El caos que constituimos”, publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes, en contexto de la exposición Noé Mirada prospectiva. Buenos Aires, del 11 de julio al 20 de septiembre de 2017.

Obra teórica y obra visual son, en Luis Felipe Noé, indivisibles y complementarias, ya que Noé pertenece a la rara especie de artistas que integran su obra plástica con una profunda reflexión no solo sobre su oficio, sino también sobre la trama cultural y política en la que se despliega.

Andrés Duprat, 2017.

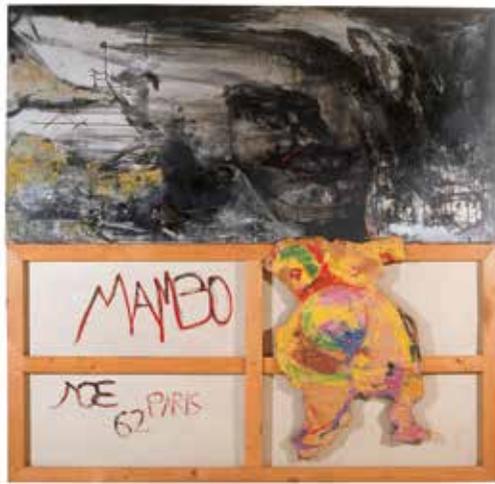
NOÉ: RECORRIDO POR SUS INSTALACIONES

Como parte de sus indagaciones estéticas, Noé ha trabajado su pintura en relación con el espacio circundante. En 1962, realizó Mambo, con la que comenzó a explorar la vinculación con el espacio al dividir el plano en dos y dar vuelta el bastidor. Luego agregó marcos sobre las obras, las recortó, las rearmó para generar otras. A partir de este proceso de construcción y deconstrucción de cada pieza, nacieron sus instalaciones.

Cuando vivía en Nueva York, produjo una serie de instalaciones, en su mayoría, destruidas. En Buenos Aires, realizó otras obras complejas, de las cuales la única que se conserva es El ser nacional (1965).

En 1967, incursionó en sus ambientaciones con espejos planos cóncavos, que reconstruyó en 2011.

Noé retomó las ideas de la década del 60, años más tarde: creó dos instalaciones, Instauración nacional (1994) y Reflexiones con y fuera de contexto (2000), donde también incorporó espejos. En 2014, volvió a plantear obras tridimensionales e instalativas. Esta vez, introdujo el volumen irregular, lo que le permitió sumar formas más orgánicas y de tres dimensiones.



Mambo, 1962

Díptico. Óleo y esmalte mate sobre tela, témpera sobre papel adherido a madera recortada y pegada, 189,5 x 192,5 cm
 Museum of Fine Arts, Houston
 Obra adquirida con fondos provistos por The Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund y 2011 Latin American Experience Gale and Auction.



Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana, 1962-1965

Óleo y esmalte sobre tela y madera, 130 x 190 cm
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile



Esperanza de un pintor, 1964

Óleo y collage sobre madera, tela y metal
 Obra destruida



Retrato de un hombre apasionado, 1964

Óleo sobre tela, madera y cartón, 132 x 205 cm
 Obra de paradero desconocido



Luis Felipe Noé con la obra Etapas de la memoria, 1964
 Óleo sobre tela y madera, 1964 (fragmento)
 Obra destruida



Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre, 1964
 Técnica mixta, 189 x 200 cm
 Obra destruida



Lucifer and His Pals Visit the Greenwich Village, 1964
 Óleo sobre tela y madera y collage,
 214 x 148 cm
 Obra parcialmente destruida por terceros. La mitad de esta
 pieza integra una colección particular en los Estados Unidos.



Introducción al desmadre, 1964
 Instalación. Esmalte, óleo, bastidores sin entelar y objetos de madera
 sobre tela y madera Obra destruida
 Fotografía de la exposición realizada en Galería Bonino, Nueva York,
 enero de 1966.



***Así es la vida señorita*, 1965**

Instalación. Esmalte, óleo, bastidores sin entelar y objetos de madera sobre tela y madera. Obra destruida
Fotografía de la exposición Noé + experiencias colectivas, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.



***Así es la vida señorita*, 1965 (detalle)**

Luis Felipe Noé, con su instalación Balance (1964-1965), en su taller de Nueva York, 1965. Obra destruida



***Espejos plano cóncavos*, 1967**

La imagen reflejada es la de Ezequiel de Olazo.
Fotografía: LisI Steiner.



***Instauración institucional*, 1994**

Instalación. Acrílico, esmalte, óleo, collage de papel, bastidores sin entelar y objetos sobre tela y madera
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



Reflexiones con y fuera de contexto, 2000

Instalación. Acrílico, esmalte, óleo, espejos, collage de papel, bastidores sin entelar y objetos sobre tela y madera

Colección Paula y Gaspar Noé



Oxímoron, 2014

Acrílico y tinta sobre madera, 145 x 125 x 160 cm

Colección Paula y Gaspar Noé



Coherente oxímoron, 2014

Acrílico y tinta sobre papel, tela, poliestireno expandido y madera, 340 x 600 x 300 cm

Colección Paula y Gaspar Noé



Luis Felipe Noé, en su instalación
Etapas de la memoria, 1964
Obra destruída

CRONOLOGÍA BREVE

1933 – Nace Luis Felipe Noé en Buenos Aires.

1959 – Realizó su primera exposición individual en la Galería Witcomb.

1960 – Pinta la Serie Federal.

1961 – Crean el grupo Otra Figuración –conocido como Nueva Figuración– conformado junto con Deira, Macció, Noé y de la Vega. Noé viaja a Europa con una beca del gobierno francés.

1962 – En París crea la obra Mambo y el concepto de cuadro dividido.

1963 – Noé gana el Premio Nacional Premio Di Tella. Jorge Romero Brest invita al grupo a exponer en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1964 – Viaja a Nueva York y realiza sus grandes instalaciones.

1965 – Exposición Noé + Experiencias colectivas en el MAMBA. Publica su primer libro: Antiestética. Recibe la Beca Guggenheim y se traslada a Nueva York nuevamente.

1966 – Expone en la Galería Bonino de Nueva York tres grandes instalaciones, que luego fueron destruidas. A fin de ese año, ganó nuevamente la Beca Guggenheim. Abandona la pintura como acción artística-política, hasta 1975.

1967 – Realiza ambientaciones con espejos plano-cóncavos en Nueva York. Escribe durante cuatro años el libro "El arte entre la tecnología y la rebelión" que aún permanece inédito.

1968 – Retorna a Buenos Aires, pero antes se deshace de sus instalaciones, a excepción de El ser nacional (1965), que permanecía en la Argentina.

1969 – Abrió el bar Bárbaro.



Luis Felipe Noé y Nora Murphy, en el Parque Rivadavia, 1958
Foto: Martínez Córdoba



Deira, Macció, De la Vega y Noé, 1963
Foto: Sameer Makarius

1971 – Produce la serie Dibujos en terapia (1971- Cronología breve 1972) y La editorial De la flor publica su libro: Una sociedad colonial avanzada (1971). Fallece Jorge de la Vega.

1974 – La editorial De la flor publica su libro Códice sobre recontrapoder en cajón desastre.

1976 – Noé partió hacia París luego del golpe de estado.

1980 – Viaja por tres semana al Amazonas e inicia una serie de pinturas dedicadas al paisaje que pinta hasta 1985. La obra de mayor ruptura en la serie es: Estructura para un paisaje (1982).

1986 – Ganó el premio de la Fundación Fortabat. Fallece Ernesto Deira.

1987 – Regresó a Buenos Aires definitivamente.

1988 – La historiadora Mercedes Casanegra publica un libro sobre su obra.

1989-1990 – Expuso alternadamente entre Buenos Aires, Bogotá y Lima.

1991 – Se realiza la exposición Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961. Nueva Figuración 1991 en el Centro Cultural Recoleta.

1992 – Publica el libro A oriente por occidente, Ediciones Dos, Bogotá, Colombia.

1993 – El CAyC edita el libro Lectura conceptual de una trayectoria, escrito por Jorge Glusberg y Noé.

1995 – En el Museo Nacional de Bellas Artes se organiza la exposición retrospectiva Luis Felipe Noé.

1960-1995 – La muestra itineraria al Palacio Nacional de Bellas Artes de México D. F., en 1996.

1999 – Organizó el espacio Ojo al País con el apoyo del Fondo



El artista con la instalación Balance 1964-65 en el taller de Nueva York, Noviembre de 1965. Foto: Lisl Steiner.



En la puerta del Bárbaro, a días de su inauguración con "Poni" Micharvegas y con Martha Peluffo y Esperillo Bute. Vidrios pintados por Ernesto Deira y Jorge de la Vega. Foto: Federico Frontini,



Artistas solidarios: Juan Carlos Romero, Ricardo Longhini, Noé Adolfo Nigro, Diana Dowek, Ana Maldonado y León Ferrari.

Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas.
2000 – La editorial Adriana Hidalgo publica el libro El arte en cuestión, en conversación de Noé con Horacio Zabala.

2005 – Fue curador de la exposición Pintura sin pintura, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

2006 - Entre 2006 y 2014, junto con Eduardo Stupía, dirigió La línea piensa en el Centro Cultural Borges.

2007 – La editorial Adriana Hidalgo publicó su libro Noescritos sobre eso que se llama arte.

2009 – Representó a la Argentina en la 53 Bienal de Venecia.

2010 – Se realiza un gran retrospectiva en Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y una exposición homenaje al grupo de la Nueva Figuración en el Museo Nacional de Bellas Artes.

2011 – Exposición Me arruinaste el dibujo, obras realizadas a medias con Eduardo Stupia.

2012 – El Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero organizó la exposición Noé: visiones y re-visiones. Falleció su compañera, Nora Murphy.

2013 – Fue invitado de honor de la XX Bienal Internacional de Curitiba.

Realizó la exposición NOE 3D junto a sus hijos.

2014 – Se realizaron una serie de exposiciones tituladas Noé Siglo XXI, en San Pablo, Brasilia, Buenos Aires y Montevideo.

2015 – Se llevó a cabo la exposición, Olfato en tiempo y lugar, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Publicó su libro Mi viaje-Cuaderno de Bitácora.

2017 – Se realiza la exposición Noé: Mirada prospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes.

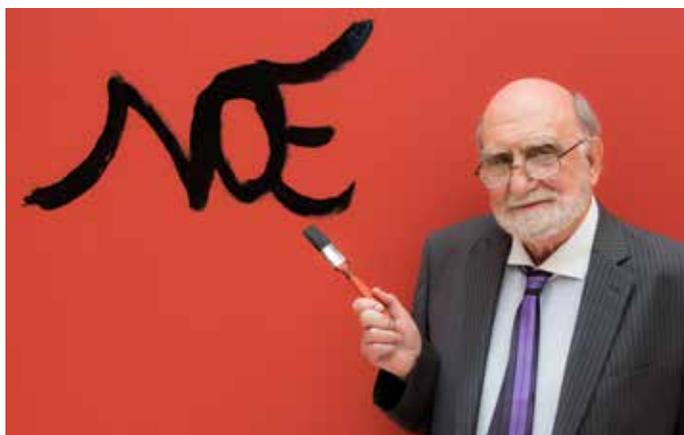
Y sigue trabajando.



Noé y Nora Murphy, en el taller del central Park Barracas, mientras realizaba la obra La Estética velocidad. Foto: Danielle Voirín.



Exposición Noé Mirada prospectiva en el MNBA Ciudad de Buenos Aires. 2017.. De izquierda a derecha: Andrés Duprat, LFN, Cecilia Ivanchevich y Mariana Marchesi.



Luis Felipe Noé

LISTADO DE OBRAS

Serie Estampas del norte, 1957. Tinta sobre papel.
34 x 42 cm. Colección Familia Noé. Pág. 49

Serie Estampas del norte, 1957. Tinta sobre papel.
42 x 34 cm. Colección Familia Noé. Pág. 50

Sin título, 1959. Tinta sobre papel. 34 x 42 cm.
Colección Familia Noé. Pág.49

Invitación al infierno, 1961. Óleo y esmalte sobre tela.
170 x 295 cm. Colección Familia Noé. Pág.30

¿A donde vamos? o presente, 1964. Óleo y esmalte sobre
9 bastidores entelados. 201 x 214 cm.
Colección Familia Noé. Pág. 34

El ser nacional, 1965. Instalación desarrollada en 10 piezas
-óleo y esmalte brillante - sobre tela, madera y papel.
280 x 280 x 245 cm. Colección Familia Noé. Pág. 41

Serie dibujos en terapia (Colección Familia Noé)

En terapia 1, 1971, tinta sobre papel, 29,5 x 19,5 cm. Pág. 52

En terapia 14 (yo), 1971, tinta sobre papel, 18 x 20 cm. Pág. 55

En terapia 19 (Muerte de Jorge de la Vega) , 1971,
tinta sobre papel, 29,5 x 19,5 cm. Pág. 52

En terapia 29 (Soy ciego, pero toco), 1971, tinta sobre papel,
22 x 28 cm. Pág. 55

En terapia 30 (¿Qué pasa?), 1971, tinta sobre papel,
19,5 x 20 cm. Pág. 54

En terapia 36, 1971, tinta sobre papel, 22 x 30 cm. Pág. 56

En terapia 46 (Noé-Yuyo), 1971, tinta sobre papel, 27,5 x 22 cm. Pág. 51
En terapia 63, 1971, tinta sobre papel, 20 x 30 cm. Pág. 53

Reflexiones sobre el amor, 1972. Tinta sobre papel 55 x 76 cm. Gaspar Noé. Pág. 57

La naturaleza y los mitos N° VII, 1975. Técnica mixta sobre papel y cartón 67,5 x 97,5 cm. Paula Noé. Pág. 59

Esto no tiene nombre III, 1976. Técnica mixta sobre tela 200 x 200 cm. Colección Particular Buenos Aires. Pág. 33

Proyecto de monumento a la ternura, 1977. Tinta sobre papel 30 x 40 cm. Colección Familia Noé. Pág. 58

Proyecto de monumento al machismo, 1977. Tinta sobre papel 30 x 40 cm. Colección Familia Noé. Pág. 58

Estructura para un paisaje, 1982. Técnica mixta sobre tela 190 x 350 cm. Colección Familia Noé. Pág. 42 - 43

Naturaleza de la naturaleza, 1985. Acrílico sobre tela 215 x 369 cm. Colección Familia Noé. Pág. 60 - 61

El poder y su base, 1989. Técnica mixta sobre tela 250 x 270 cm. Colección Familia Noé. Pág. 80

La extraña relación santidad demonio, 1989. Acrílico sobre tela 190 x 130 cm. Colección Familia Noé. Pág. 35

Noticias del amazonas, 1996. Tinta y acrílico sobre papel 80 x 90 cm. Colección Familia Noé. Pág. 64

CAOS S.A, 2003. Acrílico y tinta sobre papel y tela (díptico) 200 x 278 cm. Colección Familia Noé.. Pág. 30

El estricto orden de las cosas, 2006. Técnica mixta sobre papel 184 x 168 cm. Colección Familia Noé. Pág. 46

“La ventana indiscreta” 2008. Técnica mixta sobre tela 142 x 216 cm. Patrimonio MNBA Neuquén. Pág. 45

La estática velocidad, 2009. Tinta y acrílico sobre papel y tela. 300 x 1100 cm. Colección Familia Noé. Pág. 62-63

¿De que se trata?, 2006. Técnica mixta sobre papel y yeso en caja con espejos. 107 x 93 x 23 cm. Colección Familia Noé. Pág. 32

Interferencias, 2009. Acrílico y tinta sobre papel y tela (polípti- co) 200 x 240. Colección Familia Noé. Pág. 39

HOY, el ser humano, 2016. Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos 200 x 200 cm. Colección Familia Noé. Pág. 36

Circunstancialmente otro, 2016. Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido. 200 x 200. Colección Familia Noé. Pág. 44

Derechos y humanos, 2017. Acrílico, vinílico y tinta sobre papel 104 x 150 cm. Colección familia Noé. Pág. 39

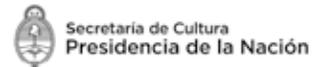
Entreveros, 2017 Acrílico y tinta sobre papel, tela, madera y poliestireno expandido + espejos 600 x 600 x 300 cm. Colección Familia Noé. Págs. 24 a 26



LU5AM600

axis
austral

FAMILIA
SCHROEDER
WINES FROM PATAGONIA



MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

NQN



Horacio Quiroga
Intendente