

Luis Felipe Noé  
Mirada prospectiva

Ministro de Cultura  
de la Nación  
Pablo Avelluto

Secretario  
de Patrimonio Cultural  
Marcelo Panozzo

Director del Museo Nacional  
de Bellas Artes  
Andrés Duprat

Exposición  
Luis Felipe Noé  
Mirada prospectiva

11 de julio al 20 de septiembre de  
2017

Curadora  
Cecilia Ivanchevich

Directora Artística  
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa  
y Jurídica  
Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición  
Silvina Echave

Montaje  
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,  
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,  
Gastón Arismendi, Cristina Mazza,  
Lucio O'Donnell, Pedro Osorio

Iluminación  
Fabián Belmonte  
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro  
Paula Casajús  
Victoria Gaeta

Gestión de Colecciones  
Mercedes de las Carreras  
Antonio Facchini, Jimena Velasco,  
Natalia Novaro, Fernando Franco,  
Bibiana D'Osvaldo

Equipo del artista  
Andrea Allen, Ariel De la Vega,  
Fabián Lopardo, Fernanda Miranda,  
Alejandro Obuljen, Federico Pontura,  
Guillermo Ramis, Natalia Revale,  
Florencia Wagner

Catálogo

Curaduría editorial  
Cecilia Ivanchevich

Textos  
Andrés Duprat  
Cecilia Ivanchevich  
Lorena Alfonso  
Lena Geuer

Coordinación editorial  
Ezequiel Grimson

Diseño gráfico  
Susana Prieto

Fotografías de obra  
Matías Iesari  
Gustavo Cantoni  
Estudio Roth

Posproducción fotográfica  
Guillermo Frontalini  
Francisco Frontalini  
Carlos Asset

Corrección  
María Verna

Corrección de estilo del  
texto de Lena Geuer  
Lorena Alfonso

Traducción al inglés  
Guillermina Rosenkrantz

Agradecimientos del artista  
y la curadora

Fabián Lebenglik  
Fernando Farina  
Ana Ruvira  
Mariana y Elena Povarché  
María Basile  
Gonzalo González  
Pájaro Gómez  
Andrés Gribnicow

5	Presentación Andrés Duprat
7	La belleza del caos Cecilia Ivanchevich
17	El pintor como escritor Lorena Alfonso
27	Entre paisajes con "Yuyo" Noé Lena Geuer
35	Obras
133	Fragmentos del caos Selección de textos críticos
143	Noé: recorrido por sus instalaciones
149	Cronología
157	Listado de obras en orden cronológico
161	Traducción al inglés/English Translation

Hace poco más de dos décadas, el Museo Nacional de Bellas Artes dedicó a Luis Felipe Noé una gran exposición. Hoy, dando cuenta del carácter programático de su obra, siempre de cara al futuro, tenemos el orgullo de acoger su muestra *Mirada prospectiva*, en la que pueden vislumbrarse las opciones transformadoras por las que abogó durante más de medio siglo.

Invertimos así la lógica con que se piensa habitualmente la trayectoria de un artista –hacia atrás en el tiempo–, porque su obra contiene en ciernes algunas tendencias subyacentes de cada época sobre las cuales Noé supo proponer ciertas derivas posibles.

Dotada con la madurez que confiere la experiencia, su mirada sobre el pasado y el presente se ha resuelto, tanto en su producción plástica como en sus textos, no bajo la forma de una visión profética, sino más bien, de la captura de las vertientes invisibles de la historia, a las que saca a la luz no sin ironía y sensible agudeza visual.

Una anécdota que suele referir Noé alumbrar la autonomía de su arte a propósito de una tradición en la que inscribirse. Su maestro, Horacio Butler, autor de una variante del paisajismo naturalista traída de París, habría asistido a la primera exposición individual del discípulo díscolo con la sospecha de que el disgusto ante las obras lo haría irse por anticipado. Sin embargo, lo esperó a la salida. "Haciendo lo contrario de lo que le enseñé, usted ha hecho una pintura que le dio gran resultado. Me ha dado una lección", le habría dicho Butler. Y es que Noé hizo de la búsqueda de su propia estética un derrotero singular, que si bien permite anclar su evolución artística en diversas corrientes del último medio siglo, define su inserción a partir de diferencias inasimilables.

Rápidamente se lo circunscribe y acota a la Nueva Figuración, que desde 1961 animó junto con Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, pero también es claro que en su obra hay un exceso que trasciende aquel marco de referencia, aunque nunca dejó de tenerlo como base. Allí el lenguaje de las experiencias críticas de las vanguardias fue probado en la interrogación por las vicisitudes históricas del momento. En ese sentido, *Introducción a la esperanza*, de 1963 –perteneciente al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes–, resulta paradigmática: *Mano limpia / Vote fuerza ciega / Cristo habla en el Luna Park / Mujeres son las consignas* de esa pieza fundacional que, a la vez, es cuadro, collage, pintura, instalación compuesta por nueve telas enmarcadas, en la que emula una manifestación como las que anunciaban la turbulencia de los años 60.

Desde esa encrucijada cultural, ha incursionado en otro registro de la vida artística: la escritura. Pues Noé pertenece a la rara clase de artistas que posee una profunda reflexión teórica sobre el oficio, que prolonga en sus ficciones. No solo en sus ideas sobre la praxis artística de las que procede *Antiéstética* (1965); también, en la experimentación literaria y política de *Una sociedad colonial avanzada* (1971) y *Recontrapoder* (1974) o, más recientemente, en *Noescritos sobre eso que se llama arte* (2007).

De esos agudos momentos, atravesados por la sombría coyuntura del país, no salió indemne: promediando los años 60, dieron paso a un fuerte período de cuestionamiento y abandono de la plástica, a la que retornó una década más tarde. Noé vivió en Nueva York entre 1961 y 1962; en 1976, durante los primeros meses que siguieron al inicio de la última dictadura militar, se trasladó a París, y regresó a la Argentina en 1987, donde vive y trabaja actualmente.

Los convulsionados años 70 signaron su obra con el ensamblado de texturas, telas y objetos en el relato del destierro, desde donde, desplegando su desaforado expresionismo pop, ejerció la crítica de los poderes. Aunque Noé interpela tanto la trama política como, sobre todo, los momentos que la constituyen en el seno de la sociedad civil.

Así, la idea de fragmentación del sujeto posmoderno y su articulación con los *mass media* convive en sus trabajos con la ampliación del espacio a otra dimensión: sus instalaciones pictóricas reclaman –construyen– una ácida percepción del presente, obligando a quien las interroga a ejercitar otra mirada, descolocada, lateral, incómoda, fuera de escala y razón.

En 2009, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó en sus salas las dos enormes pinturas de Noé que constituyeron el envío argentino a la Bienal de Venecia: *La estática velocidad* y *Nos estamos entendiendo*. Su riquísima y vasta trayectoria suma ahora esta nueva exposición en el Museo, con curaduría de Cecilia Ivanchevich, que demuestra la vigencia del artista, porque las cuestiones que Noé pone a consideración a través de sus obras no buscan dar respuestas coyunturales ni cerrar temas, sino, por el contrario, multiplicar las preguntas y los puntos de vista.

**Andrés Duprat**  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

... fue compañero  
... obra *Me arruinaste*  
... proyecto "La Línea

... é, en Jorge Glusberg y  
... *Lectura conceptual de*  
... pp. cit., p. 17.

... bre eso que se llama

... le los primeros en  
... eno cultural del arte  
... dos Unidos.

... é, "El Dibujo" (1994),  
... e eso que se llama arte:  
... cit., p. 143.

... erno de Bitácora remite  
... ián Lebenglik "Luis  
... ore el papel de los  
... nes", en la que escribió:  
... le microcosmos,  
... s que traza el pintor  
... con su firma- tiene  
... pectivo, de cuaderno  
... e mapa de la vida, e  
... tura que sea un lugar de  
... na/12, Buenos Aires, 11 de  
... 1990.

## Entre paisajes con "Yuyo" Noé

Por Lena Geuer

La partida es la liberación de los hábitos y la decisión de partir  
es la toma de una libertad básica: la del movimiento.

Vilém Flusser

### I. Senderismo

Desde siempre los hombres hacen senderismo.

¿Cómo se puede entender esa actividad de movimiento? La palabra alemana para senderismo sería *wandern*. Uno puede *einwandern* (inmigrar) y *auswandern* (emigrar) –en este sentido, el senderismo se transforma en un acto político–. Por otro lado, caminamos por la vida tambaleando –*umher wandern*, o vamos con calzados sólidos o con sandalias sueltas–.

El término *wandern* proviene del antiguo alto alemán: *wantōn* quiere decir 'convertirse' y, más allá, significa 'tambalearse, dar volteretas, el vaivén, ir de un lado a otro'.<sup>1</sup> Por lo tanto, es imposible interpretar el senderismo como un acto decidido. Antes bien, se trata de un acto intermedio; hacemos senderismo entre un vaivén, el comienzo y el fin, entre montaña y valle.

A continuación, me gustaría invitar a "Yuyo" Noé a realizar senderismo para indagar el sentido del paisaje y la pintura de paisaje, a los cuales el artista se dedica intensamente desde 1975.

En *Introducción histórica* (1999), se incluyen varias pinturas de paisajes, con diversos estilos y que participan, incluso, de géneros diferentes, por lo que una comprensión homogénea a partir de una sola perspectiva parece imposible. De hecho, la observación de la obra exige una revisión del término *paisaje* y de la "pintura del paisaje".

En los senderos se juntan distintos compañeros de camino. Un primer explorador –nos olvidamos nuestros mapas en casa– es Bernhard Waldenfels.

Desde el arte y la filosofía, Noé y Waldenfels desarrollaron una perspectiva dinámica del entorno: comprenden "las cosas en el devenir". Para poder abrir un "sentido para

las cosas" (*Gespür der Dinge*), estas tienen que ser comprendidas en su proceso. Un capítulo del libro de Waldenfels *Sentidos y arte en interacción* trata del "orden en su devenir". Allí se lee que "algo y alguien no se pueden aceptar como dados, sino que se debe indicar cómo las instancias –que hoy en día sencillamente se nombran como identidades– resultan de las experiencias"<sup>2</sup>.

Este pensamiento supone una "fenomenología de lo ajeno", según la cual lo ajeno se piensa como algo propio, porque lo ajeno comienza siempre en nosotros mismos.<sup>3</sup> Para describir el continuo proceso del devenir, Waldenfels usa las nociones de "entremedio" (*Dazwischen*) o la "esfera del entremedio" (*Zwischensphäre*). Entre culturas, entre lo propio y lo ajeno, las cosas encuentran su devenir. En su diálogo con la pintura, Noé piensa en una manera muy similar y, por eso, nuestra práctica del senderismo nos obliga a detenernos en esos entre-lugares.

Nos detendremos en distintos sitios para después poder seguir. El primero, que básicamente marcó la definición de la pintura del paisaje, es el punto de vista.



<sup>1</sup> Duden. <http://www.duden.de/>

<sup>2</sup> Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlín, Suhrkamp, 2015, p. 21.

*La naturaleza de América*, 1975  
Acrílico sobre tela  
144 x 174 cm  
Colección particular

### a. Paisaje y punto de vista

Hilmar Frank define el paisaje en relación con el entorno del hombre: "El núcleo del término estético del paisaje y su determinación central e insoslayable es [...] la relación evidente del hombre con su entorno; es el conjunto evidente de los datos en la representación artística visual y literaria".<sup>4</sup>

En esta definición, el paisaje es en relación con el sujeto. Pero la relación *entre* sujeto y objeto no solo es una relación entre dos entidades equivalentes, sino que el objeto está determinado por el sujeto. El paisaje se construye desde el punto de vista (subjetivo) que interpreta el espacio y jerarquiza los sentidos, pero a la vez establece una "perspectiva de juicio".<sup>5</sup> En la concepción de Frank, el paisaje únicamente puede deducirse desde la lógica del sujeto: "Captado por la vista, el paisaje es el espacio en interacción entre el punto de vista y la interpretación".

El punto de vista que se forma con la naturaleza sigue siendo un punto de vista *sobre* algo desde una perspectiva antropocéntrica, lo que también es evidente en las definiciones de los diccionarios de la lengua española:

**paisaje** s. m. (fr. *paysage*). 1. Extensión de terreno visto desde un lugar determinado. 2. Pintura, grabado o dibujo en el que el tema principal es la representación de un lugar natural o urbano. 3. Tela, papel u otro material que recubre las varillas del abanico.<sup>6</sup>

Noé reflexiona sobre el artista como un "instrumento histórico",<sup>7</sup> que siempre está situado en un lugar geográfico y actúa más allá de este influido por las circunstancias temporales (históricas o actuales).<sup>8</sup> Él se localiza a sí mismo en Buenos Aires (Argentina) y, por extensión, en América Latina. Pero a causa de la dictadura militar de los años 70, prefirió salir del país y refugiarse en París. Por lo tanto, tiempo y lugar suponen límites y umbrales de transformación. Una elección de un punto de vista no puede pensarse sin factores externos.

*Antiéstética* fue escrito en 1965. En ese momento, Noé no podía prever su destino. La dictadura militar que ocurrió once años después forzó un cambio de punto de vista en sus futuros trabajos artísticos.

La "perspectiva exterior" obliga al artista a una aguda "interiorización" de los acontecimientos; aunque no pierde

contacto, porque realiza regularmente viajes a la Argentina. Oscila, pues, entre Buenos Aires y París. Por ello, en el caso de Noé debe hablarse más bien de *tiempos y lugares*. ¿Qué sucede cuando tiempo y lugar, Buenos Aires y París de los años 70 y 80, se solapan?

Como dos placas tectónicas que se mueven y rozan provocando un violento movimiento de las aguas, el cambio geográfico causa una cierta "inundación" en la vida de Noé. Por el contacto de dos espacios algo se pone en marcha: la ola crea una transformación.<sup>9</sup> Esa transformación se expresa en el retorno a la pintura, que el artista había abandonado durante nueve años, y que ahora retoma con una serie de obras sobre la naturaleza y el paisaje. Su nuevo estilo se diferencia de sus trabajos anteriores<sup>10</sup> al crear una serie de imágenes sobre el Tigre y el Amazonas.

Mis sucesivos viajes fueron creando una situación que en los últimos años –después de la caída del gobierno militar– se acentuó. Vivía entre dos países con un océano de por medio. Si entre 1978 y 1983 hacía uno o dos viajes por año, de quince a veinte días de duración, en el período 1984-1987 la división del tiempo era más o menos de cuatro meses en cada lugar. Estaba en París pensando en Buenos Aires y en esta ciudad pensando en aquella.<sup>11</sup>

Los cuadros que Noé pinta en París muestran un colorido y un abigarramiento que connotan la selva tropical. La vida del artista y su obra están marcadas por un *entremedio*. La fijación del punto de vista que quiere crear una cierta relación con el lugar y que debe ocupar una cierta perspectiva se disuelve en el *vaivén*. Ya aquí se hace visible que los paisajes de Noé no se pueden captar bajo una definición dada. Requieren de una "práctica de localización" móvil, una práctica que no piense tiempo y espacio como parámetros dados y congelados.

Además, no son únicamente tiempo y espacio los que delimitan el punto de vista; para definir un paisaje, también el lenguaje determina su percepción.

### b. Paisaje entre lenguaje y materia

Mientras caminamos tenemos que pisar el suelo empapado por la lluvia y a veces nuestras manos se rasguñan con los arbustos espinosos. Nos encontramos con otros senderistas.

<sup>3</sup> Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 118.

<sup>4</sup> Hilmar Frank, "Landschaft", *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 617-645.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>6</sup> *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2006, pp. 897-898.

<sup>7</sup> En *Antiéstética*, Luis Felipe Noé define el vínculo entre artista e historia que no se relaciona solamente con la historia nacional del país, sino que se abre a la historia del arte en general: "El arte es fruto de un hombre histórico más que de un ser singular. El artista es un instrumento de la historia; brinda la imagen de una determinada situación dentro de su marcha". Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> Aquí, se usa deliberadamente la metáfora de la ola para indicar una imagen emblemática de Katsushika Hokusai –la gran ola de Kanagawa, de 1831–. Noé se deja inspirar por los trabajos de Hokusai y Octavio Pinto en lo que la pintura del paisaje significa. Luis Felipe Noé, *Buscador de paisajes*, prólogo a una muestra de Octavio Pinto (Archivo Luis Felipe Noé).

<sup>10</sup> Mercedes Casanegra, Noé. *El color y las artes plásticas*, Buenos Aires, Alba S. A., 1988, p. 88

<sup>11</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 301.

Página siguiente  
*Paisaje para armar*, 1990  
Acrílico sobre tela y madera  
con cuadro aplicado  
200 × 528 cm  
Colección Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo – Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, Asunción

enfels, *Grundmotive  
ologie des Fremden*,  
n, Suhrkamp, 2006,

landschaft", *Ästhetische  
ÄGB*; *historisches  
eben Bänden*, Stuttgart,  
p. 617-645.

neral de la lengua  
lona, Larousse, 2006,

, Luis Felipe Noé define  
artista e historia que no  
amente con la historia  
s, sino que se abre a  
te en general: "El arte  
ombre histórico más  
ingular. El artista es un  
la historia; brinda la  
determinada situación  
archa". Ediciones Van  
es, 1965, p. 40.

eliberadamente la  
ola para indicar una  
mática de Katsushika  
n ola de Kanagawa,  
se deja inspirar por los  
kusai y Octavio Pinto en  
a del paisaje significa.  
é, *Buscador de paisajes*,  
muestra de Octavio Pinto  
elipe Noé).

asanegra, Noé. *El color y  
cas*, Buenos Aires,  
3, p. 88

oé, *Cuaderno de  
monio e inventario*,  
El Ateneo, 2015, p. 301.

te  
rmar, 1990  
tela y madera  
blicado

seo Paraguayo de Arte  
eo - Centro de Artes  
eo del Barro, Asunción

<sup>12</sup> Véase Michel Serres, *Le Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés*, Paris, Éditions Grasset, 1985.

<sup>13</sup> Véase Gerhard Wolf, "Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II", *Kritische Berichte*, 2012.

<sup>14</sup> Véase también el texto de Christian Kravagna "Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts", *Texte zur Kunst*, núm. 91, 2013.

<sup>15</sup> Hilmar Frank, "Landschaft", *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, op. cit., p. 617.

<sup>16</sup> En la obra del escultor Tony Cragg, se deja observar muy bien el proceso entre la forma orgánica y la forma ya técnicamente cambiada y "cultivada". En sus series *Second nature* o *Early forms*, el artista presenta las formas orgánicas y artificiales en un diálogo.

El filósofo francés Michel Serres nos recuerda con cierta nostalgia, al avanzar, el tiempo del *pagus*: cuando el paisaje se dejaba tejer como una "alfombrilla de retazos". En contraste con aquellos tiempos, hoy el paisaje se define por el monocultivo que caracteriza a la globalización (y, por extensión, al monoteísmo y la unificación cultural).

Las *pagi* (las páginas) que ilustran la vida multifacética de un paisaje ya no están creadas por piedras, pastos, cañas, granos de arena, en síntesis, por materias diferentes, sino que la palabra y el lenguaje han cubierto la diversidad, ordenándola.

El término *paisaje*, entonces, ha cambiado desde la antigüedad hasta hoy. Una de las razones del cambio, según Serres, yace en la jerarquización entre "mundo duro" y "mundo blando", entre materia y lenguaje. El lenguaje nos envuelve en un mundo blando de signos, y es la materia la que expresa la dureza.

Nuestros cuerpos, blandos y duros a la vez, se mueven en un entorno material, pero el "tejido lógico" del lenguaje humedece nuestra percepción y, en consecuencia, nuestros sentidos.<sup>12</sup> Al descubrir el mundo desde la dureza y desde los sentidos, el filósofo ofrece una perspectiva distinta sobre el entorno y los cuerpos sometidos a su lógica. Serres sugiere una extrema cautela respecto del logocentrismo,



para el cual el devenir de la materia y de las cosas se define únicamente a través de signos y símbolos lingüísticos.

Con estas premisas en el equipaje, seguimos nuestro camino. Atravesamos con dificultades un fuerte tronco todavía vivo que una tormenta inclinó sobre el camino. Caos. Ramas por todos lados. Si la historia del arte pasara por este lugar, tal vez podría empezar a ordenar el caos.

El término *paisaje* es, del mismo modo, un género específico en el contexto de las artes plásticas cuya historia fue escrita en Europa.

En su ensayo "Historia del arte, ¿pero dónde?", Gerhard Wolf constata que "arte e historia son términos europeos y que no se debe presuponer que existan equivalentes en otras culturas".<sup>13</sup> Eso significa que las condiciones que enmarcan los términos analíticos o descriptivos también deben ser examinadas.

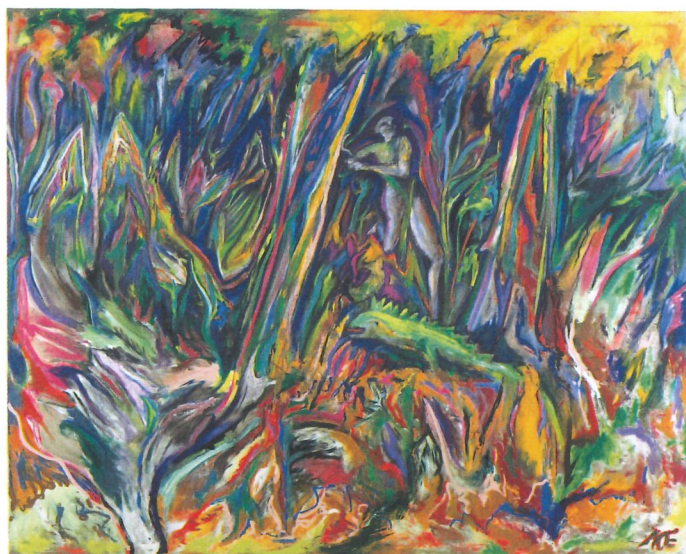
A pesar de la invención (o tal vez precisamente *por* la invención<sup>14</sup>) de un "arte global" y un "lenguaje global" –que, sin embargo, siguen controlados por un mercado occidental–, la hegemonía de la comprensión sobre el género paisaje en la historia del arte tiene una marcada inflexión eurocéntrica.

Si acercarse al término *paisaje* implica enfrentar límites espaciales, lingüísticos y temporales, entonces el desafío tal vez sea situarse en la posición de un trabajador golondrina (*Grenzgänger*). Por así decirlo: en el borde del paisaje, donde empieza o termina. Pero, ¿cuándo y dónde empiezan y terminan los paisajes? Un tratamiento del paisaje, en el sentido de Serres, comienza con una experiencia sensorial del contorno.

### c. Paisaje y naturaleza

A propósito de la etimología del término *paisaje*, Hilmar Frank constata que, a partir de la baja Edad Media, el paisaje se nombra como una "unidad espacial-natural".<sup>15</sup> En la definición, un paisaje debe apoyarse en una cierta perspectiva cultural porque solo a través de la "percepción cultural" el paisaje puede entenderse como una "unidad espacial-natural". El paisaje se "cultiva" a través de la mirada. Lo natural se traslada al proceso cultural mientras no pierda su *naturalidad*.<sup>16</sup>

Si bien Georg Simmel reconoce en su "filosofía del paisaje" la dependencia de este respecto de un sujeto individualizado –lo que impediría considerarlo en sí y en sus



características *naturales* con autonomía de la condición humana—<sup>17</sup>, entiende el paisaje y la naturaleza como dos entidades separadas. Pero una total separación entre naturaleza, paisaje y cultura no es posible. Un “pedazo de naturaleza” (algo que Simmel entiende como una contradicción en sus propios términos) sigue siendo algo natural en lo artificial.

En 1913, el filósofo refleja críticamente la ya vibrante modernidad, por lo que, puede interpretarse, sus teorías responden a su lugar y su tiempo histórico. En la división artificial entre sujeto y contorno, él sitúa un peligro: la alienación. Pero el peligro está, igualmente, en la confirmación de sus categorías.<sup>18</sup>

Aquí no se trata de comprender el paisaje y la naturaleza como dos dimensiones aisladas. De hecho, Noé logra cuestionar en su pintura la dicotomía entre el concepto cultural y natural. Incluso, reflexiona sobre las condiciones de su práctica artística, es decir: las condiciones de la pintura.

## II. Introducción histórica

Hemos llegado a una bifurcación que nos permite mirar en varias direcciones. Cerremos los ojos y tratemos de recordar cómo había comenzado la marcha y cómo seguimos

caminando. Hacemos, pues, senderismo dentro del senderismo, anulamos la cronología lineal del camino.

La obra *Introducción histórica* contiene, por un lado, la aproximación a la historia argentina y, por otro lado, la introducción a las distintas formas de la pintura del paisaje. En el cuadro, se presentan tres pinturas de paisajes diferentes:

1. un denso paisaje natural, casi tropical,<sup>19</sup> de un bosque y un río,
2. un paisaje de guerra o de batalla, y
3. la visión de un lejano paisaje urbano.

En el primer paisaje, que abarca todo el espacio de la imagen, se encuentra una densa y entrelazada flora atravesada por un río. La maleza de los árboles ocupa la mayor parte del lienzo y solamente deja un delgado avistamiento del horizonte. La mirada oscila del árbol presentado en el centro de la imagen, cuya corteza refleja una rica variedad de colores, al río horizontal que corre detrás. El río divide el cuadro entre primer plano y el fondo: las dos orillas del río. El árbol del primer plano se inclina hacia el agua. Se trata del Río de la Plata, a cuya vera se asienta la ciudad de Buenos Aires. Es el Tigre, el delta del río Paraná en su desembocadura en el Río de la Plata, que sedujo al artista a tal punto que tomó sus pinceles de nuevo: “Desde 1975 me siento atraído por la naturaleza. El Tigre había operado el milagro de que viera el paisaje. Casi diría que es la razón por la que vuelvo a pintar”.<sup>20</sup>

Las estructuras de flora y fauna están divididas en campos coloreados y parcelaciones en blanco y negro. Las dibujadas líneas y células están siempre visibles en el fondo de la imagen. Demuestran, por así decirlo, la “corteza abierta” del árbol, porque descubren la estructura de la pintura: la línea. También las manchas juegan un rol importante en su pintura. Mientras los trabajos de grandes dimensiones de los años 60 se creaban principalmente a través de las manchas, después de un largo trayecto, Noé usa la línea y el dibujo.

Un paisaje natural nunca puede presentarse en su plenitud, siempre será una abstracción. Con los detalles, las olas de sombreados, los contornos y las parcelaciones, el artista, sin embargo, crea un ambiente (*Stimmung*) de estructura muy densa, una microscopía del paisaje.<sup>21</sup>

Se requiere una observación muy minuciosa para identificar en la tupida estructura del bosque a tres personajes. El morrión que cubre la cabeza de los hombres barbudos indica que se trata de conquistadores españoles atravesando el

<sup>17</sup> Georg Simmel, “Philosophie der Landschaft”. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

<sup>18</sup> Véanse los argumentos de Bruno Latour en *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte, “L'armillaire”, 1991.

<sup>19</sup> El delta del Tigre en Buenos Aires no pertenece climáticamente a las zonas tropicales de Sudamérica. Sin embargo, las aguas del río Paraná desembocan en él y, así, enriquecen la exuberante naturaleza.

<sup>20</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 319.

<sup>21</sup> Véase el prólogo de Luis Felipe Noé sobre una muestra de Octavio Pinto (Archivo Luis Felipe Noé).

---

De izquierda a derecha  
*En la maraña*, 1996  
Acrílico sobre tela, 200 × 250 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*Introducción histórica*, 1999  
Acrílico y tinta sobre tela,  
madera y papel  
84 × 215 cm  
Colección Paula y Gaspar Noé



l, "Philosophie der  
p://socio.ch/sim/  
1913/landschaft.htm.  
ulta: 12 de marzo

gumentos de Bruno  
n'avons jamais été  
ai d'anthropologie  
ris, La Découverte,  
91.

gre en Buenos Aires  
climáticamente a las  
s de Sudamérica. Sin  
guas del río Paraná  
en él y, así, enriquecen  
naturaleza.

oé, Cuaderno de  
onio e inventario,

ogo de Luis Felipe Noé  
estra de Octavio Pinto  
elipe Noé).

derecha  
1996  
tela, 200 x 250 cm  
seo Nacional  
s

istórica, 1999  
sobre tela,  
el

ula y Gaspar Noé

<sup>22</sup> Sandra Carreras y Barbara Potthast, *Eine kleine Geschichte Argentinians*, Berlín, Suhrkamp, 2010, p. 15.

<sup>23</sup> *Lansquenete* (en alemán *Landsknecht*): mercenario alemán que servía en la infantería durante los siglos XV a XVII. *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2006, p. 703.

<sup>24</sup> La cita dentro de la imagen dice: "[...] vinieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones; una se llamaba [los] Querandís, la otra [los] Guaranís, la tercera [los] Charrúas, la cuarta [los] Chana-Timbús. (También) era su idea [intención] que querían darnos muerte a todos nosotros pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar. [nuestras casas y nuestras naves]". Véase *Derrotero y viaje a España y las Indias*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1980.

<sup>25</sup> Franz Obermeier, "Ulrich Schmidel/ Ulrico Schmidl: Reise in die La Plata-Gegend 1534 -1554", *Straubinger Hefte*, núm. 58, 2008, p. 109.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>27</sup> Ulrico Schmidl narra, en las primeras páginas, la dependencia alimenticia que los conquistadores tenían de los indígenas. Cuando los indígenas se negaron a darles comida, el hambre fue tan fuerte que tres españoles mataron a un caballo y lo comieron escondidos. Pero el engaño se descubrió y los responsables fueron llevados al patíbulo. También se cortaron las piernas de los muertos para comerlas en secreto y un hombre tuvo que comer a su propio hermano para sobrevivir. En el dibujo se ve, en una pequeña montaña, el patíbulo con los cadáveres mutilados. Noé incluye este detalle para su interpretación.

<sup>28</sup> Véase Ulrico Schmidl, *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt*. [https://archive.org/stream/vierteschiffahrtw00schm\\_0#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/vierteschiffahrtw00schm_0#page/n0/mode/2up). Fecha de consulta: 4 de abril de 2017.

bosque. Su presencia señala inmediatamente el otro paisaje histórico integrado en el cuadro: el de guerra y batalla.

Después de que la Corona de España conquistara Perú, otras tropas fueron enviadas al sur para explorar y explotar los nuevos territorios. En 1536, Pedro de Mendoza llegó con más de diez barcos y 1500 pasajeros a la boca del Río de la Plata.<sup>22</sup> El pequeño cuadro muestra el ataque de diferentes pueblos indígenas contra los habitantes de la colonia de Buenos Aires. El hecho de que se trate de distintos grupos de pueblos indígenas deriva de la historia de Ulrico Schmidl, un lansquenete<sup>23</sup> que Noé ha citado en su cuadro.<sup>24</sup> Schmidl anotó sus experiencias e impresiones durante su estadía de veinte años en Sudamérica y, al volver a Alemania, publicó el libro *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt (Vera historia)*. Levinus Hulsius, uno de los editores que lo imprimió, encargó ilustraciones que le valieron un amplio público de lectores.<sup>25</sup>

La ilustración a la cual Noé se refiere no es de Schmidl, sino que fue agregada al texto de forma póstuma. Algunas ilustraciones fueron hechas por Theodor de Bry, pero la imagen citada no parece provenir de esa misma firma, sino de una edición de Hulsius, cuyo autor no ha sido identificado.<sup>26</sup>

La información sobre el ilustrador es relevante porque el resultado de su trabajo es tanto el relato de Schmidl como su propia imaginación. Asimismo, son importantes las definiciones políticas de Schmidl, en las cuales menosprecia a los indígenas (De Bry los presenta como caníbales) y su calvinismo –del cual participan tanto Schmidl como De Bry–, que también desprecia la conquista católica llevada adelante por España. Estos temas forman parte del dibujo.<sup>27</sup>

Schmidl cuenta que el hambre de la tropa fue tan fuerte que enviaron destacamentos a los pueblos indígenas para encontrar comida. Pero, como una forma de resistencia y combate, los indígenas huyeron y quemaron todo posible alimento.<sup>28</sup> Al volver al asentamiento, los soldados descubrieron que la colonia había sido atacada por los indígenas. Este es el motivo principal de la ilustración.

Al comparar la ilustración original y el cuadro de Noé, se corrobora que el pintor conoce la historia de Schmidl,<sup>29</sup> pero, sin embargo, en la composición hay pequeñas diferencias. El cuadro adopta la perspectiva de un vuelo de pájaro. A la derecha, se ven los diferentes pueblos indígenas, mientras que en la parte izquierda, aparece recortada la colonia que se nombra como "Buenas Aeres". La imagen está



dominada por los atacantes. En un ejemplar de 1912 del libro de Schmidl, se menciona un subtítulo: "Asalto a Buenos Aires por la unión de cuatro tribus indígenas (23.000 Hombrs) 1536".<sup>30</sup> Aunque la cifra puede resultar exagerada, impresionan el volumen de las personas en la imagen, y también la representación de ellos es extraña. El dibujante ha ordenado a los indígenas en una falange (forma de protegerse del enemigo), y queda por preguntarse si esa manera de luchar era habitual entre los indígenas (que usaban arco y flecha) o si, más bien, se trata de una imagen proyectada de las estrategias típicas que aplicaban los ejércitos europeos desde la antigüedad.

En su versión, Noé ha adoptado ese mismo orden. De igual manera, ha elegido la vista de pájaro, aunque en la colonia muestra menos casas que la ilustración original. Además, incorpora el color. Las nubes de humo dinámicas de un rojo amarillento agregan dramatismo al incendio de la colonia y de los barcos. A través del color, Noé le da una atmósfera a la imagen. El horizonte está sumergido en una luz blanca y celeste que, al mezclarse con el rojo, cambia al lila. Cae el día.

El paisaje con pequeños montes es de un verde intenso; el río, de un profundo azul. Esa imagen armónica contradice la interpretación de un paisaje de guerra dada por Frank. El paisaje de la "guerra mecanizada" se entiende como una "desfiguración" que vive del contraste.<sup>31</sup> Así, la cita del cuadro de Noé no se puede comparar, de ningún modo, con las guerras mundiales del siglo XX. Más bien, se trata de un paisaje en el cual acontece una batalla. La destrucción afecta a los artefactos realizados por los humanos, no a la naturaleza. La cita de la tradición europea se desplaza, entonces, a otro contexto: a un primer plano de la naturaleza. La imagen está integrada al paisaje del río y se experimenta desde otra perspectiva. Mientras en la ilustración, basada en la narración de Schmidl, se abre una dicotomía entre conquistador e indígena, Noé nos muestra –lejos de un enfrentamiento– la interacción entre naturaleza y hombre. La obra exhibe en su totalidad a los conquistadores españoles perdidos en un nuevo entorno que de ninguna manera dominan.

Tal vez este es el comienzo de una "introducción histórica": el contacto con un paisaje que, en primera instancia, no se deja reconocer como tal y que solo puede comprenderse

como naturaleza. La colonia, que después se convierte en la ciudad de Buenos Aires, se construye a base y siempre en interacción con esa "realidad salvaje".

La otra cita gráfica aplica las mismas dicotomías que Noé cuestiona al introducir la naturaleza como actor fundamental. El grabado hecho por Félix de Azara en su viaje a Sudamérica, entre 1782 y 1801, presenta otra mirada sobre la ciudad de Buenos Aires.<sup>32</sup> Noé hizo una copia del grabado, lo colocó en el lienzo y agregó a la imagen una fuente de luz en forma de un sol brillante en el paisaje nublado.

Luego de conquistar, en los siglos XV y XVI, los territorios de América Latina, los españoles de los siglos siguientes se ocuparon de la administración, la agricultura y el desarrollo cultural de las colonias. A su vez, iniciaron expediciones científicas desde España hacia América Latina para las que contrataron, especialmente, a pintores y dibujantes.

Los cartógrafos tenían un solo objetivo: *retratar el imperio*.<sup>33</sup> No cabe duda de que esas miradas sobre las ciudades en crecimiento respondían a parámetros prefabricados por ciertos intereses políticos. Sin embargo, según Marta Penhos, las noticias y los grabados sirven para obtener diferentes accesos a ese "nuevo mundo".

Asimismo, Penhos subraya que, al posicionar el Fuerte, el Cabildo o la Catedral, se marca una posición política que demuestra la madurez institucional de la ciudad. Es interesante notar, entonces, que la identificación de la ciudad de Buenos Aires se haya realizado antes por su arquitectura que



Detalles de la obra  
*Introducción histórica*, 1999

<sup>29</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit., p. 423.

<sup>30</sup> Véase Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidl: der erste Geschichtschreiber der La Plata-Länder 1535-1555*, München, M. Müller & Sohn, 1912.

<sup>31</sup> Hilmar Frank, op. cit., p. 640.

<sup>32</sup> El aguafuerte está reproducido en el libro de viajes de Azara. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

<sup>33</sup> Véase Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

Noé, *Cuaderno de  
monio e inventario*,  
3.

ert Lehmann-  
h Schmidl: *der erste  
hreiber der La Plata-Länder*  
ünchen, M. Müller & Sohn,

k, *op. cit.*, p. 640.

te está reproducido en  
ajes de Azara. Félix de  
por *la América meridional*,  
isa-Calpe, 1941.

ta Penhos, *Ver, conocer,  
ígenes de Sudamérica a  
o XVIII*, Buenos Aires, Siglo  
Argentina, 2005.

a obra  
h histórica, 1999



<sup>34</sup> En su temprana *Serie Federal*, el artista se refiere a acontecimientos y a personajes históricos para reflejar la violencia de los años 60. Aquí también relaciona un suceso histórico con la problemática actual.

<sup>35</sup> Para profundizar acerca del discurso poscolonial, veáse también Vittoria Borsò, "Entre-lugar", *Conceptos Fundamentales de la Poscolonialidad Latinoamericana*, Madrid, José L. Villacañas, 2015.

<sup>36</sup> "Cuando pienso en el mundo pinto y cuando pienso en la pintura escribo", dice Luis Felipe Noé en "La pintura: hoy y aquí (1996)", en *Noescritos: sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 201. Esta cita nos indica que la pintura y la escritura de Noé están fuertemente conectadas. Sobre la escritura en la obra de Noé, puede consultarse el texto de Lorena Alfonso publicado en este catálogo.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé, *Antiestética*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 199.

por sus accidentes geográficos –de por sí escasos en el territorio llano del Río de la Plata–. Por esa razón, el paisaje urbano sería menos atractivo que el interior del país: la Pampa.

Se menciona aquí un primer espacio geográfico que recurre a la idea de una carencia de idiosincrasia propia del territorio. A diferencia de México o Perú, la zona del Río de la Plata no cuenta con grandes manifestaciones arquitectónicas del pasado, por lo que los accidentes identificativos se buscan, sobre todo, en realidades ideales o intelectuales. En relación con su mensurabilidad, ese planteamiento trae la oportunidad de reflexionar de modo crítico tanto sobre las idiosincrasias naturales como las culturales.

Al crear la "introducción histórica" principalmente con la presentación de las condiciones naturales –la selva–, Noé indica, en las versiones siguientes de paisajes históricos, el contraste esencial entre cultura y naturaleza. En el grabado de Félix de Azara, el árbol detallado en la parte izquierda de la imagen ocupa un rol secundario: marca la vista que está focalizada en la ciudad. Ese árbol, en cambio, en la interpretación histórica de Noé, se convierte en el "centro" de la historia. Ese desplazamiento da una nueva perspectiva política no solo de la pintura del paisaje, sino que también significa un cuestionamiento sobre la genealogía de la historia.

A la representación de Schmidl y de Azara, que forman una versión geopolítica, antropocéntrica y, sobre todo, "exterior" de la historia, 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.

En la versión de Schmidl y de Azara, todo se percibe desde los puntos geopolíticos y, por eso, todo pensamiento se dirige a esa percepción. La historia está escrita y vista desde los grandes imperios de aquellos tiempos.

Noé –por el contrario– introduce la selva y, así, cambia la percepción antropocéntrica y también el pensar político. Ahora, la historia está vista desde el devenir y comprendida desde la interacción.

En sus pinturas de paisajes, Noé se compromete con la América primitiva, la "primera América". En la obra del artista, lo político no puede situarse en un debate geopolítico, sino que se localiza en la negociación *entre* naturaleza y

hombre para poder pasar, por fin, a los entretejidos que resultan de esa complejidad.

Los discursos sobre el aniversario de los quinientos años de la conquista que surgen en el año 1999, mientras se crea *Introducción histórica*, pueden observarse a partir de ese entretejido, desde la maleza de la selva.<sup>34</sup> En ese *entre-lugar*, la estructura sustancial de una identidad nacional se disuelve. Dicotomías que el discurso poscolonial quiere mantener –conquistador/conquistado, hombre/mujer, blanco/negro– transforman profundamente su significado en cuanto se colocan en ese *entre-lugar*, entre lo propio y lo ajeno.<sup>35</sup>

### III. Entre paisajes

No solo la "interpictualidad" aquí introducida exige otro concepto del paisaje: las obras producidas desde 1975 hasta la actualidad reivindican una nueva perspectiva –sean paisajes urbanos, naturales, emocionales, históricos o sociales–.

*Entre paisajes* no es únicamente la condición histórica del artista. También sus pinturas están condicionadas por el *entre*, porque están entre paisajes.

El punto de vista al que nos referimos al principio y por el cual se definió la pintura de paisaje pierde su constancia en el pensamiento del *entremedio*. En este contexto, la teoría del caos pensada en *Antiestética* desempeña un rol importante para la pintura de Noé.<sup>36</sup>

Antes que un punto de vista nuevo que marque el comienzo de un "orden", Noé se obliga a pensar el devenir de este orden: "El desorden no es más que un orden abierto, un orden haciéndose".<sup>37</sup> En el orden abierto, Noé localiza el devenir de una nueva estructura. En el último capítulo de *Antiestética*, asume su idea del "caos como estructura":

El caos, que tradicionalmente se supone como lo opuesto a toda estructura, es un conjunto de relaciones de elementos distintos. ¿No es esto una estructura? O sea, que básicamente entiendo por "caos como estructura" a la estructura que emana de esas relaciones, o sea, un distinto orden. A ese orden se llama caos.<sup>38</sup>

De ese modo, a cada caos subyace una estructura. ¿Entonces podría preguntarse, como se hizo al principio de este

texto, por un comienzo y por un fin de la pintura del paisaje? Es poco probable, porque esa estructura que Noé describe subyace a una *libertad básica*, la del movimiento:

Creo que el concepto de "transmutación continua", o sea, que una cosa nunca "es" sino que cuando se cree que "es" puede ser ya de otro modo, encierra una gran posibilidad. Es algo más que el movimiento, es el devenir. La pintura deja de ser un arte esencialmente estático.<sup>39</sup>

El movimiento y el devenir caracterizan los *entre-paisajes* de Noé. En el collage *Estática velocidad* (2009), de tres metros de altura y once metros de largo, surtido con múltiples detalles, todo se percibe en su devenir. El paisaje colorido parece que aún no ha "secado", todo fluye, todo está movido y transformándose. Así, resulta que todas las figuras (similares a las plantas de la naturaleza del Tigre) están expuestas a la transformación. Como pudo observarse en *Introducción histórica*, y también en *Estática velocidad*, hay campos de color y partes en blanco y negro. Las superficies están compuestas por varios pedazos. En la parte derecha e izquierda del cuadro, se dejaron dos espacios. En el centro, se ve un único ojo que sobresale de las líneas onduladas. La *conditio humana* es el tema central, y por eso se ubica en el centro de la obra. Pero no es solo un ojo y, por lo tanto, una "vista al paisaje" lo que Noé nos muestra aquí. Es el ojo rodeado por su condición, metido en detalles de los cuales él mismo crea y de los cuales resulta.

Entonces, el caos de Noé podría entenderse como el devenir de una forma, no como la forma misma. Mientras que en los años 60 el artista mantiene una relación dialéctica, de oposición con los términos –caos vs. orden, estático vs. velocidad o, simplemente, la "antiestética"–, en su libro más reciente, comienza a pensar el caos dentro del caos. Todo comienza con una sopa, ¿la *Ursuppe*?<sup>40</sup>

Lena Geuer nació en Alemania y es historiadora del arte. Actualmente, realiza su doctorado en la Universidad Heinrich-Heine, de Düsseldorf, donde investiga el discurso del arte argentino a través de la obra de Luis Felipe Noé y Marta Minujín.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>40</sup> En alemán, *Ursuppe* significa 'abiogénesis'.

## Between Landscapes with "Yuyo" Noé

by Lena Geuer

Departure is liberation from habits, and the decision to leave  
is to take a basic liberty: that of movement.

Vilém Flusser

### I. Trekking

Mankind, since its beginnings, has trekked.

But how are we to understand such movement? We can attribute quite varied motivations to trekking (or hiking, roving or rambling: in Spanish, *senderismo*, from *sendero*, path). The German word for this activity is *wandern*. One can *einwandern* (immigrate) and *auswandern* (emigrate) – and in this sense, rambling or wandering is transformed into a political act. On the other hand, we walk through life toddling and tottering – we wander about (*umher wandern*), whether it be in solid footwear or in loose sandals.

The term *wandern* comes from the Old High German: *wantōn*, which means "turn oneself into" but, in addition, "to stagger or wobble, do somersaults, sway or rock, move from one side to another."<sup>1</sup> For this reason, it is impossible to interpret *wandern*, hiking or rambling, as a neatly decided act. Rather, it is an intermediate act; we go hiking in a pendulum swing between beginning and end, between mountain and valley.

At this point, I would like to invite "Yuyo" ("Weed") Noé to join us on a ramble in which we'll investigate the meaning – the *sentido*: the sense and direction – of landscape and of landscape painting, both of which the artist has been intensely devoted to since 1975.

Included in *Introducción histórica* (1999) are various landscape paintings, in various styles, which partake, too, of different genres, making any homogeneous understanding from a single perspective impossible. Indeed, observing his oeuvre requires a reexamination of the term *paisaje*, landscape.

Along these paths, various fellow travelers convene. A first explorer – we've forgotten our maps at home – is Bernhard Waldenfels.

In art and philosophy, Noé and Waldenfels developed a dynamic perspective on the environment: they comprehend "things in their becoming." In order to be able to open up a "feeling for things" (*Gespür der Dinge*), those things have to be understood in their processes. A chapter of Waldenfels's book *Sentidos y arte en interacción* [Senses and Art in Interaction] deals with "order in its becoming." In it, we read that "something and someone cannot be accepted as given unless it be indicated how the agencies, the instances – which today are simply named as identities – result from experiences."<sup>2</sup>

This thought presupposes a "phenomenology of the alien," according to which the alien is thought of as something of one's own, since the alien always begins in our very own selves.<sup>3</sup> To describe the ongoing process of becoming, Waldenfels uses the notions of the "intermediate" (*Dazwischen*) or the "sphere of the intermediate" (*Zwischensphäre*). Between cultures, between one's own and the alien, things encounter their evolution. In his dialogue with painting, Noé thinks in a very similar way, and, for that reason, our practice of trekking or rambling compels us to pause in these interstitial places.

We shall pause in various sites, in order, later, to be able to continue. The first such site, which basically marked the definition of landscape painting, is the point of view.

#### a. Landscape and Point of View

Hilmar Frank defines landscape in relation to man's surroundings: "The nucleus of the esthetic term of landscape and central, inevitable determination is [...] mankind's evident relation to its environment; that is the evident combination of the two into visual and literary artistic representation."<sup>4</sup>

In this definition, the landscape *is* in relation to the subject. Yet that relation *between* subject and object not merely is one between two equivalent entities; rather, the object is determined by the subject. The landscape is constructed from a point of view (subjective) which interprets space and hierarchically organizes the senses, yet which at the same time establishes a "perspective of judgment."<sup>5</sup> In Frank's conception, the landscape can be deduced solely from the logic of the subject: "Caught by the view, the landscape is space in interaction between point of view and interpretation."

The point of view which is formed with nature continues to be a point of view *about* something from an anthropocentric perspective, what is also evident in the definitions of Spanish-language dictionaries:

**paisaje** [landscape, m.n.] s. m. (fr. *paysage*). [1.] Extensión de terreno visto desde un lugar determinado. 2. Pintura, grabado o dibujo en el que el tema principal es la representación de un lugar natural o urbano. 3. Tela, papel u otro material que recubre las varillas del abanico. [1. Extent of land viewed from a determined place. 2. Painting, engraving or drawing in which the main theme is the representation of a natural or urban place. 3. Canvas, paper or other material that covers the ribs of a fan.]<sup>6</sup>

Noé reflects on the artist as a "historical instrument,"<sup>7</sup> who is always situated in a geographical place and acts beyond this place, influenced by temporal

(historic or current) circumstances.<sup>8</sup> He locates himself in Buenos Aires (Argentina) and, by extension, in Latin America. But due to the military dictatorship of the '70s, he preferred to leave the country and to find asylum in Paris. Accordingly, time and place presuppose limits and thresholds of transformation. The choice of a point of view cannot be thought of without external factors.

*Antiéstética* was written in 1965. In that moment, Noé could not foresee his fate. The military dictatorship that came eleven years later forced a change in point of view in his artistic works to come.

The "outer perspective" obliges the artist to a sharp "interiorization" of events – although he does not lose contact, because he regularly makes visits to Argentina. He swings, then, between Buenos Aires and Paris. For that reason, in Noé's case we must speak instead of *times* and *places*. What happens when time and place, Buenos Aires and Paris in the '70s and '80s, overlap?

Like two tectonic plates that shift and rub against each other, prompting a violent movement of the waters, geographic change causes a certain "flooding" in Noé's life. Through contact of two spaces, something is set in motion: the wave creates a transformation.<sup>9</sup> That transformation is expressed in the return to painting, which the artist had abandoned for nine years, and which he now resumes with a series of works on nature and the landscape. His new style differs from his earlier works<sup>10</sup> in creating a series of images about Tigre and the Amazon river.

My successive trips were creating a situation which, for the last few years – after the fall of the military government – became more pronounced. I was living between two countries, with an ocean between them. If, between 1978 and 1983, I was making one or two trips a year, between 15 and 20 days long, in the period 1984-1987 the division of time was more or less four months in each place. In Paris I was thinking about Buenos Aires, and in the latter city thinking of the former.<sup>11</sup>

The pictures Noé paints in Paris show a vivid coloring and variegation that suggest the tropical forest. The artist's life and work are marked by an *in between*. The fixing of point of view that seeks to establish a certain relation with the place and which must occupy a certain perspective is dissolved in the *back and forth*. Here, already, it becomes visible that Noé's landscapes cannot be grasped by a given definition. They require a mobile "practice of localization," a practice that does not think of time and space as given, frozen parameters.

In addition, it is not only time and space which delimit the point of view; to define a landscape, language also determines its perception.

#### **b. Landscape between Language and Matter**

As we walk, we have to tread on soil dampened by rain, and at times our hands get scratched by thorny bushes. We meet with other walkers. The

French philosopher Michel Serres reminds us, with a certain nostalgia, as we move forward, of the time of the *pagus*: when the landscape was woven like a "mat of swatches." In contrast to those times, the landscape today is defined by the single crop cultivation that characterizes globalization (and, by extension, monotheism and cultural unification).

The *pagi* (pages) that illustrate the multifaceted life of a landscape are no longer created by stones, pastures, inlets, grains of sand, in short, by different materials; but rather, the word and language have covered over diversity, organizing it.

The term "landscape," then, has changed between antiquity and today. One of the reasons for the change, according to Serres, lies with the hierarchic ordering between the "hard world" and the "soft world," between matter and language. Language envelops us in a soft world of signs, and it is matter that expresses hardness.

Our bodies, at once soft and hard, move within a material environment, but the "logical fabric" of language dampens our perception and, as a result, our senses.<sup>12</sup> In discovering the world from the standpoint of hardness and the senses, the philosopher offers a different perspective on the environment and the bodies subjected to its logic. Serres suggests using extreme caution with regard to logocentrism, for which the evolution of matter and of things is defined solely through signs and linguistic symbols.

With these assumptions in our baggage, we can continue on our way. We'll have some trouble, due to a heavy, still living tree trunk a storm has knocked down over our path. Chaos. Branches on all sides. If the history of art were to pass through this stretch, it might just start to make order in the chaos.

The term "landscape" is, by the same token, a specific genre in the context of the visual arts whose history has been written in Europe.

In his essay "History of Art, But Where?," Gerhard Wolf says that "art and history are European terms, and it should not be assumed that equivalents for them exist in other cultures."<sup>13</sup> This signifies that the conditions framing the analytic or descriptive terms must also be examined.

Despite (or perhaps precisely because of) the invention<sup>14</sup> of a "global art" and a "global language" – which, however, remain controlled by a Western market –, the hegemony of the understanding of the landscape genre in the history of art has a pronouncedly Eurocentric inflection.

If approaching the term *landscape* implies confronting spatial, linguistic and temporal limits, then the challenge may come in putting oneself in the position of a migrant worker (a *Grenzgänger*: border crosser). In other words: on the edge of the landscape, where it begins or ends. But when and where *do* landscapes begin and end? Any treatment of landscape, in Serres's sense, begins with a sensory experience of outlying areas.

### c. Landscape and Nature

With regard to the etymology of the term "landscape," Hilmar Frank claims that, since the Early Middle Ages, landscape is named as a "spatial-natural unity."<sup>15</sup> In this definition, a landscape must rest on a certain cultural perspective, because only through "cultural perception" can a landscape be understood as a "spatial-natural unity." The landscape is "cultivated" through the gaze. The natural shifts to the cultural process as long as it doesn't lose its *naturalness*.<sup>16</sup>

Though Georg Simmel in his "philosophy of landscape" acknowledges the dependence of this regard of an individuated subject – which we obviate by considering it on its own and in its *natural* characteristics, in autonomy from the human condition<sup>17</sup>, he does construe landscape and nature as two separate entities. Yet a total separation between nature, landscape and culture is not possible. A "piece of nature" (something which Simmel understands to be a contradiction in terms) remains something natural within the artificial.

In 1913, the philosopher reflected critically on an already vibrant modernity, for which, as one may well understand, his theories respond to their historical time and place. In the artificial division between subject and surroundings, he locates a danger: alienation. But danger lies, by the same token, in the very affirmation of these categories.<sup>18</sup>

It is not a question here of understanding landscape and nature as two isolated dimensions. Indeed, Noé manages in his painting to question the dichotomy between the concept of culture and of nature. What is more, he reflects on the conditions of his artistic praxis, i.e., on the conditions of painting.

## II. Historical Introduction

We have come to a fork in the road which allows us to gaze in various directions. Let's close our eyes and try to recall how the walk began and how we're to keep on walking. Let us, that is to say, wander within our wandering, our trek, eliminating the linear chronology of the path.

The piece *Introducción histórica* contains, on the one hand, an approach to Argentine history and, on the other hand, it presents the different forms of landscape painting. The work comprises three paintings of different landscapes:

1. a dense, almost tropical natural landscape<sup>19</sup> of a forest and a river,
2. a war or battle landscape, and
3. the vision of a distant urban landscape.

In the first landscape, which encompasses the entire space of the image, we find a thick, interwoven flora traversed by a river. The underbrush of the trees takes up most of the canvas, and leaves only a slender glimpse

of the horizon. One's gaze ranges from the tree, placed at the center of the image, and the bark of which reflects a rich variety of colors, to the horizontal river running behind it. The river divides the picture between foreground and background: the river's two shores. The tree in the foreground leans toward the water. The river in question is the Plata, on whose edge is rooted the city of Buenos Aires. It is Tigre, the delta of the Paraná river with its outlet into the Plata, that so seduced the artist that he took up his brushes again: "Ever since 1975 I've felt an attraction to nature. Tigre had worked the miracle of letting me see the landscape. I'm tempted to say that it's the reason I've gone back to painting."<sup>20</sup>

The structures of flora and fauna are divided into color fields and parcelings into black and white. The drawn lines and cells are always visible in the background of the image. They demonstrate, so to speak, the "open bark" of the tree, since they disclose the painting's structure: the line. Stainings also play an important role in his painting. Whereas the large-scale works of the '60s were created mainly through stains, after a long period, Noé takes to line and drawing.

A natural landscape never can be presented in its fullness; it must always be an abstraction. With the details, the waves of shadings, outlines and parcelings, the artist, nevertheless, creates an air, a *Stimmung* (mood) of a very dense structure, a microscopics of the landscape.<sup>21</sup>

A highly minute observation is required to identify the forest's thick structure with three characters. The morion, or helmet, covering the head of the bearded men indicates that these are Spanish *conquistadores* moving through the woods. Their presence at once signals the other historical landscape incorporated into the picture: that of war and battle.

After the Spanish Crown had conquered Peru, other troops were sent to the south to explore and exploit the new territories. In 1536, Pedro de Mendoza arrived with more than ten boats and 1500 passengers at the mouth of the River Plata.<sup>22</sup> The small painting shows the attack of different indigenous peoples upon the inhabitants of the colony of Buenos Aires. The fact of various groups of indigenous peoples derives from the narrative of Ulrich Schmidl, a *lansquenete*<sup>23</sup> or mercenary whom Noé has quoted in his picture.<sup>24</sup> Schmidl recorded his experiences and impressions during his sojourn of twenty years in South America and, on returning to Germany, published the book *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* [True Stories of a Wondrous Ship Voyage]. Levinus Hulsius, one of the publishers who printed it, commissioned illustrations that won the book a wide reading public.<sup>25</sup>

The illustration to which Noé refers is not by Schmidl, but one added posthumously to the text. Some illustrations were made by Theodor de Bry, but the image quoted does not seem to come from his hand but rather from an edition of Hulsius, the author of which has not been identified.<sup>26</sup>

The information about the illustrator is relevant, because the result of his work is both Schmidl's account and his own imagination. Likewise, Schmidl's political definitions are important, as when he expresses his disdain for the indigenous (De Bry presents them as cannibals), and his Calvinism – which both Schmidl and De Bry clearly embrace –, which also disdains the Catholic conquest conducted by Spain. These themes form part of the drawing.<sup>27</sup>

Schmidl relates that the troop's hunger was so intense that they sent detachments to the indigenous peoples to find food. But, as a form of resistance and combat, the indigenous fled, and burned all the food they could.<sup>28</sup> On returning to their settlement, the soldiers discovered that the colony had been attacked by the indigenous. This is the main motif of the illustration.

In comparing the original illustration and Noé's painting, we corroborate that the painter is familiar with Schmidl's narrative<sup>29</sup> but inserts slight differences into his composition. The picture adopts a bird's eye perspective. On the right, we see the different indigenous people, while on the left portion, there appears, in relief, the colony, which is named "Buenas Aeres." The image is dominated by the assailants. In a 1912 copy of Schmidl's, a subtitle is mentioned: "Assault on Buenos Aires by the union of four indigenous tribes (23,000 men) 1536".<sup>30</sup> Although the number would seem to be exaggerated, there is an impressive volume of people in the image, and also the way they are represented is strange. The draughtsman has arranged the indigenous in a phalanx (a way to protect oneself from the enemy), and it remains to be asked if this way of doing battle was habitual among the indigenous (who used bows and arrows) or if, instead, this is an instance of a projected image of typical strategies that the European armies had applied ever since antiquity.

In his version, Noé has adopted this same order. In identical fashion, he has chosen the bird's eye view, though in the colony he shows fewer houses than the original illustration. In addition, he incorporates color. The dynamic clouds of smoke of a yellowish red add drama to the fire in the colony and in the ships. By means of color, Noé gives the image an atmosphere. The horizon is submerged in a white and sky-blue light, which, in blending with the red, changes to lilac. The day is setting.

The landscape with its small hills is intensely green; the river, a deep blue. That harmonic image contradicts the interpretation Frank gives of a war landscape. The landscape of "mechanized war" is understood to be a "disfiguration" living off contrast.<sup>31</sup> Thus, the quotation of Noé's picture can in no way be compared with the world wars of the 20th century. Instead, we are dealing with a landscape in which a battle is being waged. The destruction affects the artifacts made by humans, not by nature. The quotation of European tradition shifts, then, to another context: to a

foreground of nature. The image is integrated into the river landscape and is experienced from another perspective. Whereas in the illustration, based on Schmidl's illustration, a dichotomy opens up between *conquistador* and native, Noé shows us – far from any clash – the interaction between nature and man. The work exhibits in its totality the Spanish conquerors lost in a new environment they in no way dominate.

Perhaps this is the start of a "historical introduction": the contact with a landscape which, at first glance, one isn't allowed to recognize as such and which can be construed only as nature. The colony, which later turns into the city of Buenos Aires, is built on, and always in interaction with, that "savage reality."

The other graphic quotation applies the same dichotomies that Noé questions by introducing nature as a key player. The engraving made by Félix de Azara on his voyage to South America, between 1782 and 1801, presents another gaze toward the city of Buenos Aires.<sup>32</sup> Noé made a copy of this print, placed it on the canvas and added to the image a source of light, in the form of a dazzling sun in an overcast landscape.

After conquering, in the 15th and 16th centuries, the territories of Latin America, the Spaniards in the centuries that followed concerned themselves with the administration, agriculture and cultural development of the colonies. In turn, they initiated scientific expeditions from Spain toward Latin America, for which they hired, in particular, painters and draughtsmen.

The cartographers had a single goal: *to portray the empire*.<sup>33</sup> Undoubtedly these views of the growing cities responded to criteria prefabricated by certain political interests. Nevertheless, according to Marta Penhos, the news reports and the prints serve to provide different points of access to this "new world."

Similarly, Penhos stresses that, in setting up the Fort, the Cabildo (town hall) or the Catedral, they stake out a political position which demonstrates the city's institutional maturity. It is interesting to note, therefore, that the identification of the city of Buenos Aires has been made by its architecture rather than by its geographical accidents – meager as those are in the flat territory of the Río de la Plata. For this reason, the urban landscape was to be less attractive than the country's interior: the Pampa.

Here, we mention a first geographical space that goes back to the notion of an idiosyncrasy inherent in the territory. Unlike Mexico or Peru, the area of the Plate River boasts no great architectural achievements from the past, so that the identifying marks are to be sought after, above all, in ideal or intellectual realities. With regard to their measurability, this formulation brings with it a chance to reflect critically on both natural and cultural idiosyncrasies.

In creating his "historical introduction" mainly by presenting natural conditions –the wilderness –, Noé points out, in the subsequent versions of historical landscapes, the essential contrast between culture and nature. In



the engraving by Félix de Azara, the tree detailed in the left portion of the image has only a secondary role: it marks the vista focused on the city. This tree, on the other hand, in Noé's historical interpretation, turns into the "center" of the narrative. The shift gives a new political perspective not just on the landscape painting, but it also signifies a questioning of the genealogy of history.

To the representation of Schmidl and de Azara, which constitutes a geopolitical, anthropocentric and, above all, "eternal" version of history, Noé introduces a totally different perspective: the internal, chaotic, deconstructed and natural image of the wilderness. In the versions of Schmidl and de Azara, everything is perceived from geopolitical points of view and, as a result, all thought is directed toward that perception. History is written and seen through the great empires of those days.

Noé – on the contrary – brings in the wilderness and thus shifts the anthropocentric perception as well as the political thinking. Now, history is seen from the standpoint of process, becoming, and understood from that interaction.

In his landscape paintings, Noé involves himself with primitive America, the "first America." In the artist's oeuvre, the political cannot be situated in a geopolitical debate, but instead it is located in the negotiation *between* nature and mankind, in order to move on, finally, to the interweavings that issue out of that complexity.

The discourses related to the quincentenary of the conquest, commemorated in 1999, while he was creating *Introducción histórica*, can be observed from that interweaving, from the forest underbrush.<sup>34</sup> In that interstitial place, the substantial structure of a national identity dissolves. Dichotomies which postcolonial discourse seeks to maintain – the *conquistador* versus the conquered, man versus woman, white versus black – profoundly transform their meaning to the extent that they are found in that *inter-place*, in between what is one's own and what is alien<sup>35</sup>.

### III. Between Landscapes

Not only does the "interpictuality" introduced here call for another concept of landscape: the works produced from 1975 to the present assert a new perspective – be those landscapes urban, natural, emotional, historical or social.

*Entre pais(ajes)* [Between or Amid Land(scapes)] is not only the artist's historical condition. His paintings too are conditioned by the *between*, because they are between landscapes.

The point of view to which we referred at the outset and by which landscape painting was defined loses its certainty in thinking about the

*intermediate*. In this context, the chaos theory thought out in *Antiestética* plays an important role for Noé's painting.<sup>36</sup>

More than any new point of view that might mark the start of an "order," Noé is obliged to think about the transformation of this order: "Disorder is no more than an open order, an order forming itself."<sup>37</sup> In that open order, Noé locates the evolution of a new structure. In the last chapter of *Antiestética*, he takes up his idea of "chaos as structure":

Chaos, which traditionally is assumed to be the opposite to all structure, is a set of relations of distinct elements. Is this not a structure? Basically I take "chaos as structure" to be the structure emanating from those relations, that is, a distinct order. That order is called chaos. [...]<sup>38</sup>.

In this way, underlying every chaos is a structure. Might one therefore ask oneself, as we did at the start of this text, about a beginning and an end of landscape painting? This is hardly likely, because the structure which Noé describes underlies a *basic liberty*, that of movement:

I think that the concept of "continual transmutation," that is, that a thing never "is" but rather that when one believes that "it is," it may already be some other way, is highly possible. It is something more than movement, it is becoming. Painting ceases to be an essentially static art.<sup>39</sup>

Movement and progression are characteristic of Noé's "in-between-land-scapes." In the collage *Estática velocidad* [Static Velocity] (2009), three meters high and eleven meters long, supplied with many details, everything is perceived in its process. The colorful landscape seems not to have "dried" yet, everything flows, everything is mobile and transforming itself. Thus, all the figures (like the plants in the natural setting of Tigre) are subject to transformation. As can be observed in *Introducción histórica*, and also in *Estática velocidad*, there are color fields and parts in black and white. The surfaces are made up of various pieces. In the right and left part of the picture, two spaces have been left. At the center, we see a single eye projecting out of the wavy lines. The *conditio humana* is the central theme, and for that reason it is placed at the center of the work. Yet it is not just an eye and, accordingly, it is a "view onto the landscape" that Noé shows us here. It is the eye surrounded by its condition, rendered in details it creates of its own accord and out of which it comes.

Thus, Noé's chaos might be understood as the evolution, the process of a form, not as the form itself. Whereas in the '60s the artist maintained a

dialectical relation, one of opposition with the terms – chaos versus order, static versus velocity or, simply, “antiesthetics” –, in his latest book, he begins to think of chaos within chaos. Everything starts with a soup – the *Ur-soup*?<sup>40</sup>

### Lena Geuer

She was born in Germany and she is an art historian. She is currently finishing her doctorate at the Heinrich-Heine Universität in Düsseldorf, where she investigates the discourse of Argentina art through the work of Luis Felipe Noé and Marta Minujín.

<sup>1</sup> Duden. <http://www.duden.de/>

<sup>2</sup> Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung* [Senses and Arts in Interplay: Modes of Esthetic Experience], Berlin, Suhrkamp, 2015, p. 21.

<sup>3</sup> Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* [Basic Motifs of a Phenomenology of the Alien], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 118.

<sup>4</sup> Hilmar Frank, “Landschaft” [Landscape], *Ästhetische Grundbegriffe* [Basic Concepts in Esthetics]: (ÄGB); *historisches Wörterbuch in sieben Bänden* [Historical Dictionary in Seven Volumes], Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 617–645.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>6</sup> *Diccionario general de la lengua española* [General Dictionary of the Spanish Language], Barcelona, Larousse, 2006, pp. 897–898.

<sup>7</sup> In *Antiéstetica*, Luis Felipe Noé defines the bond between the artist and history, which is not related solely to the country’s national history, but rather opens up to the history of art in general: “Art is the fruit of an historical man more than of a singular being. The artist is an instrument of history; he offers the image of a certain situation in his progress.” Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> Here, he deliberately uses the metaphor of the wave to point to an emblematic image from Katsushika Hokusai –the giant wave of Kanagawa, from 1831. In relation to landscape painting, Noé lends himself to inspiration by the works of Hokusai and Octavio. Luis Felipe Noé, *Buscador de paisajes* [Seeker of Landscapes], preface to a show by Octavio Pinto (Archivo of Luis Felipe Noé).

<sup>10</sup> Mercedes Casanegra, Noé. *El color y las artes plásticas* [Noé: Color and the Visual Arts], Buenos Aires, Alba S. A., 1988, p. 88.

<sup>11</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario* [Logbook: Testimony and Inventory], Buenos Aires, El Ateneo, 2015, p. 301.

<sup>12</sup> See Michel Serres, *Le Cinq Sens: Philosophie des corps mêlés* [The Five Senses: Philosophy of Mixed Bodies], Paris, Éditions Grasset, 1985.

<sup>13</sup> See Gerhard Wolf, “Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II [Art History, But Where? Florentine Perspectives on the Project of a Global Art History],” *Kritische Berichte*, 2012.

<sup>14</sup> Also see the text by Christian Kravagna, “Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts” [A Postcolonial Art History of Contact], *Texte zur Kunst*, issue 91, 2013.

<sup>15</sup> Hilmar Frank, “Landschaft,” *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 617.

<sup>16</sup> In the oeuvre of sculptor Tony Cragg, one can observe very well the process between organic form and an already technically changed and “cultured” form. In his series *Second Nature* or *Early Forms*, the artist presents organic and artificial forms in a dialogue.

<sup>17</sup> Georg Simmel, “Philosophie der Landschaft” [Philosophy of Landscape]. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm>. Consulted on March 12, 2017.

<sup>18</sup> See the arguments of Bruno Latour in *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique* [We Have Never Been Modern: An Essay in Symmetric Anthropology], Paris, La Découverte, “L’armillaire” [The Honey Fungus], 1991.

<sup>19</sup> The climate of the delta of Tigre in Buenos Aires does not belong to the tropical zones of South America. Nonetheless, the waters of the Paraná river flow into it and thus enrich its exuberant nature.

<sup>20</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>21</sup> See, in this regard, the terms “abstraction” and “ambience” in the Catalogue of a show by Octavio Pinto with preface by LFN (Archivo Luis Felipe Noé).

<sup>22</sup> Sandra Carreras and Barbara Potthast, *Eine kleine Geschichte Argentiniers* [A Brief History of Argentina], Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 15.

<sup>23</sup> *Lansquenete* (in German, *Landsknecht*): a German mercenary who served in the infantry in the 15th to the 17th centuries. *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona, Larousse, 2006, p. 703.

<sup>24</sup> The quotation within the image says: “(…) the Indians came up against our settlement in Buenos Aires with great force and vigor, with up to 23,000 men, and they were in total four nations: one is called the Querandís, another the Guaranís, the third the Charrúas, and the fourth the Chana-Timbús. It was (also) their idea [i.e., intention] to slay us all, but Almighty God did not grant them so much grace, although the above-mentioned Indians burned our place [our houses and our boats].” See *Derrotero y viaje a España y las Indias* [Route and Voyage to Spain and the Indies], Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1980.

<sup>25</sup> Franz Obermeier, “Ulrich Schmidel/Ulrico Schmidl: Reise in die La Plata-Gegend [Voyage to the La Plata Region] 1534 -1554,” *Straubinger Hefte*, issue 58, 2008, p. 109.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>27</sup> Ulrico Schmidl recounts, in the first pages, how dependent the conquistadors were on the indigenous population for food. When the indigenous denied them food, their hunger became so fierce that three Spaniards killed a horse and ate it clandestinely. Their deceit, however, was found out and the culprits were led to the gallows. In addition, the legs of the dead were also cut off, to be eaten in secret, and one man had to eat his own brother to survive. In one drawing we see, on a small mountain, gallows with mutilated corpses. Noé includes this detail for his interpretation.

<sup>28</sup> See Ulrich Schmidl, *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt* [True Histories of a Wondrous Ship Voyage]. [https://archive.org/stream/vierteschiffahrtw00schm\\_0#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/vierteschiffahrtw00schm_0#page/n0/mode/2up). Consulted on April 4, 2017.

<sup>29</sup> Luis Felipe Noé, *Cuaderno de Bitácora. Testimonio e inventario*, op. cit. p. 423.

<sup>30</sup> Véase Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidl: der erste Geschichtschreiber der La Plata-Länder [U.S.: First Historian of the Provinces of La Plata] 1535-1555*, München, M. Müller & Sohn, 1912.

<sup>31</sup> Hilmar Frank, op. cit., p. 640.

<sup>32</sup> The etching is reproduced in de Azara's book of voyages. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional* [Voyages in South America], Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

<sup>33</sup> See Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* [To See, Know, Dominate: Images of South America from the Late 18th Century], Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

<sup>34</sup> In his early *Serie Federal* [Federal Series], the artist refers to historical events and persons to reflect on the violence of the 1960s. Here too he relates a historical occurrence to current problems.

<sup>35</sup> For more on postcolonial discourse, also see Vittoria Borsò, "Entre-lugar" ["In-Between Place"], *Conceptos Fundamentales de la Poscolonialidad Latinoamericana*, Madrid, José L. Villacañas, 2015.

<sup>36</sup> "When I think about the world, I paint, and when I think about painting, I write," says Luis Felipe Noé in "La pintura: hoy y aquí [Painting: Today and Here] (1996)", in *Noescritos: sobre eso que se llama arte* [Noé Writings: On What Is Called Art], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 201. This quotation shows us that Noé's painting and writing are strongly connected. On writing in Noé's oeuvre, see the text by Lorena Alfonso in the present catalogue.

<sup>37</sup> Luis Felipe Noé, *Antiéstética*, op. cit., p. 41.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>40</sup> In German, *Ursuppe* [literally, "primeval soup"] means 'a-biogenesis.'

## Fragments of Chaos

In the sixty-plus years of Luis Felipe Noé's career, numerous essays, reviews and prefaces have been written about his works and his writings. The following selection of texts consider the "esthetics of chaos" the artist has put into practice over that time.

"Noé's canvases are another matter. It is easier to view them as a sort of monument rather than as paintings. To delimit the new fact they present, one has to resort to terms like set designs, amusement parks, visual documents or natural history books.

They are by no means comfortable. They make few concessions to the visual habit which even the boldest recent painting has created in its viewers. They narrate, express, argue, symbolize and represent. They cannot please on first sight, nor can they please later on in the same way that painting pleases. Painting remains, alongside them, like rather like the written text does alongside a theater piece. Noé's pictures are the stage piece."

### Hugo Parpagnoli, 1963.

Hugo Parpagnoli, "Dos pintores del concurso Di Tella" [Two Painters in the Di Tella Competition], *Sur*, no. 285, Buenos Aires, November – December 1963.

"Noé, or the agon; Noé, or the struggle against hope; Noé, or chaos questioned; Noé, or the cannibal of souls: those, or similar ones, might be the titles for an essay on Noé; yet however they read, they would always have to denote the struggle against the forces that stalk mankind, the artist's combat against conformity, and the devouring of his own being and the being of others, in the work of someone who seems to achieve creation through the aim of destroying its rules."

### Basilio Uribe, 1965.

Basilio Uribe, "Noé. Experiencias Colectivas" [Noé: Collective Experiences/Experiments], *Criterio*, year XXXVIII, no. 1480, Buenos Aires, July 22, 1965.

"The chaos he speaks of is clearly visible in his exhibition. At first sight it seems as if, on the floor and the walls of the gallery, someone had scattered the contents of the study of an artist who had lost his reason. Dozens of canvases –some of them torn or pierced – lie heaped in a corner. Others appear glued to the walls, with their edges woefully ragged. Further on, empty frames rub shoulders with cropped figures which, in turn, rest precariously on other mutilated canvases. Everything resembles a happening – a happening that seems to want to say that all art is parody –. But is it a Latin American's happening? Certainly not. It just looks that way