

Poética del caos: un recorrido posible en la obra de Luis Felipe Noé

María de la Victoria Pardo¹

Resumen

En la muestra “Mirada prospectiva”, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes y curada por Cecilia Ivanchevich, se despliegan una serie de obras de Luis Felipe Noé. Algunas son recientes, otras tienen 20 años. Todas son fragmentos de un recorrido que no es lineal –este punto se advierte en el texto curatorial al ingresar a la sala- que está desordenado y ordenado a la vez en tres instancias: la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital. Es un caos donde el devenir es subjetivo, permite un recorrido múltiple, memorial, desenfrenado y a su vez, plagado de reflexión sobre la obra como testimonio y el artista como actor de época. Esta idea cruza la historia social con el sujeto ya planeada por el mismo Noé en su libro Antiestética (1988).

Consideramos pertinente indagar en la idea de caos, de devenir y de montaje como elementos constitutivos no solamente de las obras de Noé, sino también como un modo metodológico de analizar los cruces entre memoria y estética. Pensar los sucesos como un clinamen de discursos e imágenes implica comprender al caos como una forma de ser, un intento de no categorizar el testimonio de lo pasado. Quizás el montaje sirva como deconstructor de un relato único, y pueda permitirnos concebir una serie de gestos (Didi-Huberman) a partir de los cuales podemos reinterpretar el pasado y el presente de modos multifacéticos, plurales, subjetivos, que se entrometan por los intersticios artísticos y memoriales (Richard, Schwarzböck, Rancière).

¹ Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Quilmes) Maestranda en Comunicación y cultura (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) Doctoranda en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) Becaria doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en el Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria (Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes) Docente de Comprensión y Producción de textos en Artes del Ciclo Introductorio de la Escuela Universitaria de Artes (Universidad Nacional de Quilmes)

Poética del caos: un recorrido posible en la obra de Luis Felipe Noé

Lo que cruje en las obras de arte es la fricción de los momentos antagónicos que intenta reunir.
Theodor Adorno, *Teoría estética*

Entonces todo se enciende. Algunos solo ven puro caos. Otros ven surgir, en fin, las formas mismas de un deseo de ser libre. Durante las huelgas se inventan maneras de vivir en conjunto. Decir que “nos manifestamos”, es comprobar -incluso para asombrarse por eso, incluso para no comprender- que algo surgió y es decisivo. Pero habrá sido necesario un conflicto para esto. [...] Ocurre que las sublevaciones solo producen la imagen de imágenes rotas: vandalismos, ese tipo de fiestas en negativo. Pero sobre esas ruinas se construirá la arquitectura provisoria de las sublevaciones: cosas paradójicas, movedizas, hechas de cascotes y cachivaches, que son las barricadas. Luego, las fuerzas del orden reprimen la manifestación, cuando los que se sublevaron solo tenían la potencia de su deseo (la potencia, pero no el poder). Y por eso, hay tanta gente en la historia que murió por haberse sublevado.
Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*

El encierro del ser civil en sus dominios siempre será uno de los grandes misterios de la experiencia humana ya más que misteriosa de por sí. Es perturbador detenerse a observar cómo la mayoría de los civilizados han perdido a la vez intimidad consigo mismos y capacidad de conmoción ante el otro. Van de la mano ambas lastimaduras. Es triste entonces constatar que esa perturbación proviene de la servidumbre voluntaria, en este caso manifiesta como sometimiento a una coreografía de los gestos, de las palabras, de las actitudes, de las supuestas ideas.
Reynaldo Giménez, *Informe*

El texto que aquí se despliega parte de la visita a la exposición de las obras de Luis Felipe Noé “Mirada prospectiva” expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La curaduría, a cargo de Cecilia Ivanchevich, se ordenó en tres ejes: la conciencia histórica, la visión fragmentada y la línea vital. Es un caos donde el devenir es subjetivo, permite un recorrido múltiple, memorial, desenfadado y a su vez, plagado de reflexión sobre la obra como testimonio y el artista como actor de época. Esta idea cruza la historia social con el sujeto ya planeada por el mismo Noé en su libro *Antiestética* (1988).

Consideramos pertinente indagar en la idea de caos, de devenir y de montaje como elementos constitutivos no solamente de las obras de Noé, sino también como una forma posible de analizar los cruces entre memoria y estética. Pensar los sucesos como un cruce de discursos e imágenes implica comprender al caos como una forma de ser, un intento de no categorizar el testimonio de lo pasado. Quizás el montaje sirva como constructor de un relato único, y pueda permitirnos concebir una serie de gestos a partir de los cuales podemos reinterpretar el pasado y el presente de modos multifacéticos, plurales, subjetivos, que se entrometan por los intersticios artísticos y memoriales.

*

Hace unos meses transmitieron por canal Encuentro un capítulo del programa *Los visuales*. Estaba dedicado a Luis Felipe Noé, artista visual y protagonista junto a otros como Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira, de la denominada “Nueva Figuración”, grupo que expuso en distintos espacios y galerías entre 1961 y 1965².

² *Nueva Figuración* fue el nombre que caracterizó a Deira, Macció, De la Vega y Noé como grupo. Expusieron entre los años 1961 y 1965. Andrea Giunta explica en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2008) lo siguiente: “Noé regresa a Buenos Aires, en septiembre de 1962, más que ideas nuevas traía la decisión de contribuir a la creación de una vanguardia propia. En el Puerto de Buenos Aires lo esperaban Macció, Deira y De la Vega, con quienes compartió por un tiempo un taller que funcionó a la manera de espacio-laboratorio en el que trabajaban juntos. A pesar de que no suscribían exactamente el

En el programa Noé señala que produce obra constantemente porque, como justamente aparece escrito en una de ellas, “la cosa deviene cosas, las cosas devienen casos, los casos devienen cosas”. En este movimiento variable y que nos transforma, pero no impide que volvamos al punto del retorno, según Noé, el caos es la vida misma. El caos, el caso, la cosa. La palabra que es algo, ese algo que es palabra, y el mundo nombrado, mostrado, contenido en una coreografía, que este artista contemporáneo nos invita a indagar.

“Yo lo que creo es que la pintura y la poesía tienen mucho que ver. La pintura es una poesía en imágenes, en cierto modo; y mi tema, que a me interesa es el caos. El caos es un concepto dinámico, la pintura es estática. Es como fotografiar algo que se está moviendo en el instante en que se está moviendo y eso tiene un secreto que es distinto al ver eso que se está moviendo moviéndose” (Noé, “Los Visuales”, Canal Encuentro) dice el artista ante las cámaras televisivas, vestido con saco oscuro y un pañuelo al cuello color violeta, cual malevo del set de filmación, o aristócrata en una entrevista de los años 60. Con la luz focalizada, cálida. Como si se iluminara ese acontecimiento que él es. Noé es un actor del devenir constante y su obra, un testimonio del caos de la vida (Noé, 1988).

La muestra prospectiva conmueve por ver el pasado, el presente y el futuro relacionados poéticamente. Es decir: fragmentados, desordenados, sin formas claras, con líneas infinitas y múltiples rostros (incluidos los nuestros, reflejados en pequeños pedazos de vidrio colocados en algunas obras)

Un tiempo en movimiento, una mirada activa, colores que fugan en diagonales y que obligan a recorrer el espacio más allá del entorno. Es la idea que Noé relata sobre su niñez: la imagen de un niño en la tapa de un libro leyendo a un niño en la tapa de un libro leyendo y así sucesivamente. Un tiempo circular donde somos protagonistas pero a la vez actuamos como espectadores.

Nada anima a tener que hacer, que ser, sino que se promueve el secreto de lo dinámico en convivencia con el montaje. Aquí aparece la posibilidad como una invitación a correrse la norma, de lo binario. Volveremos a este punto más adelante.

En palabras de Cecilia Ivanchevich, curadora de la muestra, *Mirada prospectiva*: “presenta una continua obsesión por desentrañar el devenir [...] y plantea tres claves 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”. La conciencia histórica, permite la multiplicidad temporal: une el presente en el cual estamos realizando la acción de percibir y el pasado, al hacer uso de nuestra memoria subjetiva e histórica. Esto implica pensar en la historia como un mapa de narraciones instituidas e instituyentes, de formas variadas, acentuando las contradicciones.

La visión fragmentada es perceptible desde los aspectos formales de las obras, es decir del trabajo de los materiales, temáticas, relación con el espacio, etcétera; así como la relación entre las distintas visiones en una misma sociedad. Esta relación dialéctica entre orden y caos entre el individuo y el mundo o todo social.

La línea vital se refiere, como los otros dos ejes de la muestra, tanto a un aspecto formal como de contenido. Entre 1957 y 1958 Noé realizó una serie de dibujos en los cuales el trazo es continuo, es decir que la línea seguía al infinito sin despegarse del soporte. No hay silencio, pausa o quiebre. Entre el 66 y el 75 Noé dice que “deja de pintar”. Parfraseado a Ivanchevich en el texto curatorial, esta idea no es literal, él nunca deja de ser artista, pintor o dibujante, tal es así que en los primeros años de la década del 70 realiza una serie de dibujos (basados) en sus sesiones de terapia psicoanalítica, usando la misma teché de línea continua. Este trazo permanente pero que se desvanece, de color blanco en algunos cuadros recientes, realizada con liquid-paper o con rojo; esa línea que pasa de ser trazo límite o contorno a ser plano, cambia su materialidad, esa es la línea que convive con el orden y el caos. La línea porosa e informe.

mismo programa, generaron un espacio de intercambios en el que consolidaron el proyecto grupal que encontró la fórmula del éxito. La consagración fue inmediata y se produjo a partir de la exposición en Bonino, de la invitación de Romero Brest para que expusieran en el MNBA en 1963...” (p. 151)



“Estamos en el siglo XXI” 2004. Acrílico y tinta sobre papel.

Hay algo punzante en las obras de Luis Felipe Noé. Cuando coloqué “punzante” en el buscador de Google para seleccionar la entrada a la página web de la Real Academia Española (RAE), aparecieron las opciones: agudeza visual, agujijón, herida punzante y enterrar, entre otras. La cuarta acepción del diccionario usual de la RAE es: “4. intr. Dicho de algo que aflige el ánimo: Hacerse sentir interiormente”

Hay algo que moviliza el ánimo en la obra de Noé, que se entierra en lo más profundo de nuestras entrañas y que activa los sentidos. No es intolerable, ni es hermoso o bello, es más bien conmovedor. Es como explosión de colores que van hacia todos lados, como cuando la luz atraviesa un cuerpo que hace las veces de prisma, y se divide en amarillos, azules, verdes, rojos, rosas...

Andrea Giunta (2008) recupera el comentario en la revista *Sur* de Hugo Parpagnoli sobre la obra de Noé: “Los cuadros de Noé son otra cosa. Resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumentos 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 aún 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 como la obra en escena. [...] Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto por las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo [...]” (Parpagnoli en Giunta, 2008)

Esta cita de Hugo Parpagnoli en la revista *Sur* es muy interesante porque caracteriza a la obra de Noé como una puesta móvil, en acción, que se desenvuelve recuperando distintas personalidades, inclusive algunas que no podrían volver a repetirse nunca del mismo modo. Ese aquí y ahora de la obra sin pausas. Un devenir irreplicable. Inclusive con el desliz de pensarla como un monumento, quizás eso sí le brindaría detención a la coreografía de figuras y color. Un parque de diversiones

estridente e hipnótico. Que ponen imágenes icónicas una al lado de la otra, ensimismadas, superpuestas.

Por estas razones, es que consideramos pertinente indagar en la idea de caos, de devenir y de montaje como elementos constitutivos no solamente de las obras de Noé, sino también como una metodología posible para analizar los cruces entre memoria y estética. Esto implica, en parte, pensar los sucesos como un devenir de discursos e imágenes; a su vez, comprender al caos como una forma de ser, apostar por la no categorización del testimonio de lo pasado.

La poética de Noé

Ahora bien, hemos elegido aquí trabajar con *poética* y no con *estética*, siguiendo la idea planteada por Boris Groys en la introducción de su libro *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (2015) en la cual se afirma que, desde *La crítica del juicio* de Kant en 1790, el análisis de obras de arte se concibe desde esa perspectiva, es decir desde la actitud del espectador, del consumidor, de quien exige una `actitud estética`. En esta línea el sujeto de la actitud estética es amo y el artista esclavo. Sin embargo, las condiciones de emergencia del arte contemporáneo, la tecnología, la producción de obras, imágenes y sonidos, implica, para Groys, que debemos pensar críticamente el arte ya desde una visión estética sino poética: “Así, la dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia. Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. De hecho, la tradición que piensa al arte como *poiesis* o *techné* es más extensa que la que lo piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica. El deslizamiento desde una noción poética y técnica del arte hacia un análisis estético o hermenéutico fue relativamente reciente, y ahora llegó el momento de revertir ese cambio de perspectiva. De hecho, esta inversión ya empezó con la vanguardia histórica, con artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball o Marcel Duchamp, que crearon narrativas públicas en las que actuaron como personas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual” (Groys, 2015: 15)

Ninguno de los artistas mencionados buscó complacer deseos estéticos de un público, ni generar shock a través de imágenes desagradables. Tampoco buscaron romper con algún tabú preexistente, porque tal como menciona el autor, un cuadrado negro o un disco no sorprende, asusta ni genera repulsión, “en su lugar, demostraron las condiciones mínimas para producir efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido. Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en este sentido son obras puramente autopoéticas, que le otorgan forma visible a una subjetividad que ha sido vaciada, purificada de todo contenido específico [...] Es simplemente signo de un nuevo comienzo, de una *metanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética de su propio Yo” (2015: 16)

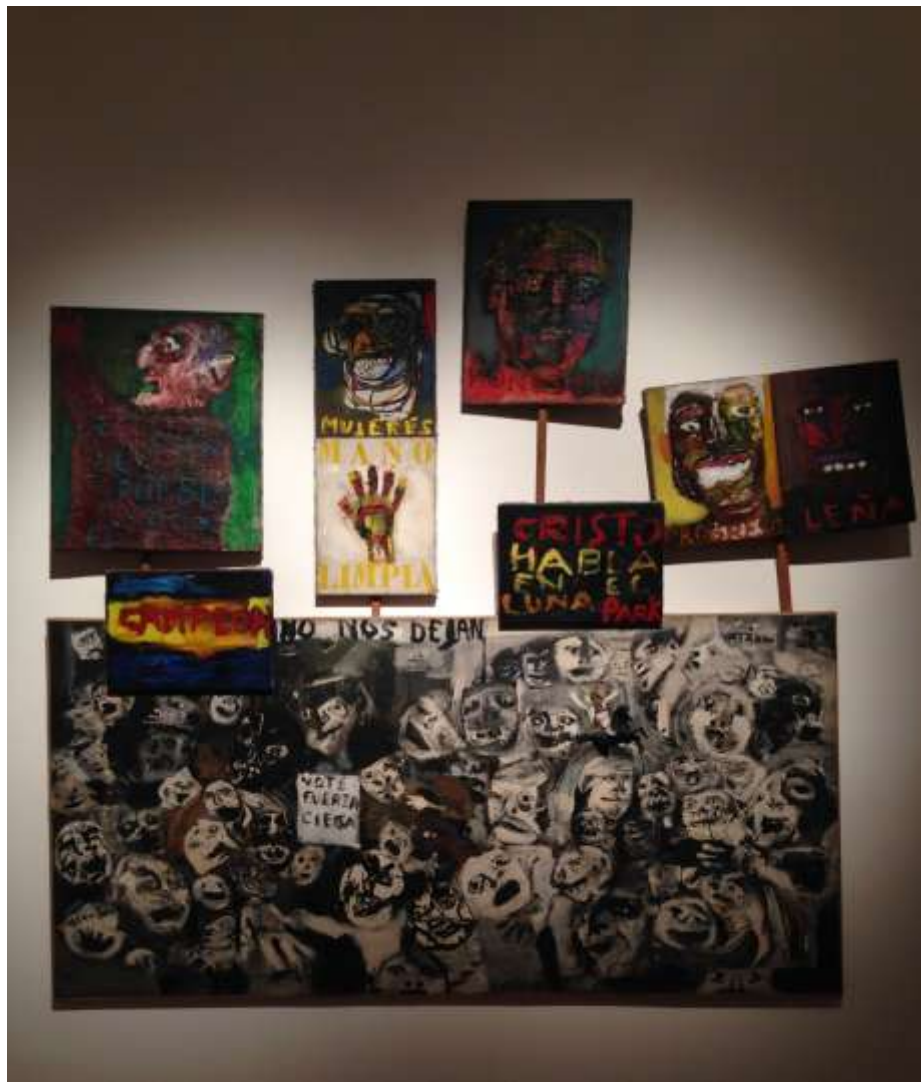
Noé también se preguntó por lo que significaba una vanguardia en el arte. En *Antiéstetica* (1988) comienza a trabajar los conceptos de visión fragmentada y caos, no como características por fuera de la institución arte, o por ponerlo en otras palabras como si fueran únicamente problemas por fuera del ámbito estético, sino asumiendo la relación entre sujeto artista, cambios sociales, aspectos formales de las obras. Todo lo que se desarrolló luego de las vanguardias de entreguerras, con nuevos modos de pensar la violencia, la política, el arte en sí mismo, el sujeto contemporáneo. Es decir ¿qué representarían ahora? ¿con qué elementos buscarán mostrar las villas miseria? ¿con qué metáforas irrumpirán en la vida cotidiana? ¿quieren intervenir en ella acaso? No solamente asistimos a cambios mundiales en el modo de entender la humanidad, sino que el tiempo como proceso histórico, el arte como campo de acción y ya no solamente de contemplación, como se discute desde hace varias décadas, encuentra en el desarrollo artístico latinoamericano y en este caso particularmente argentino, un espacio para emerger sin miramientos. Hacia el final de

Antiestética, Noé menciona que la cultura es “un por hacer libre de toda norma” y que “hacer cultura es una actividad. Y como todo hacer es un riesgo y una aventura” (1988: 190) Es decir que ya no se trataba de obtener información de lo nuevo, sino de hacer lo nuevo. Y en la acción de crear, crear una obra significará para Noé, que se plasma un modo de entender la relación entre una individualidad y el caos como tal. Esto significa por un lado que no hay un único modo de entender el caos, y que las obras de arte pueden solamente mostrar una forma de abarcarlo. En sus palabras, el caos “es el choque de los distintos elementos antagónicos [...] (y) la obra individual sólo pueda dar testimonio de relaciones individuales con el caos” (1988: 200, 201) El caos es algo que nos abarca a todos/as, implica un movimiento, una transmutación constante. Lo que convierte la obra de Noé en poética dentro del devenir estético, no es que no contemple la actitud estética en sí misma, sino que busca hacer un lenguaje nuevo de lo dado, de su espacio geográfico, de su experiencia como uno y en grupo, como ser orgánico con las contradicciones que ello implica. Lograron en conjunto y en este caso él, desentrañar las características de los elementos del hacer artístico para reorganizarlos de un modo particular y constante asumiendo el cambio. Entendiendo que no hay un fin de la obra; por el simple hecho de que siempre existe la posibilidad de la adición o sustracción de elementos. Vuelve a la línea, nunca deja lo figurativo, ordena los elementos como si fuera un rompecabezas y los separa en el espacio, entiende que el tiempo es diverso y que en su continuidad entrelaza todo y lo distancia a la vez. Esta es su propia poética del caos.

La continuidad

Deténgamonos aquí por un momento. Una de las propuestas de este artículo es que una metodología posible para pensar las relaciones entre la estética y la memoria se potencien a partir de la obra de Noé. Con esto no pretendemos construir una receta analítica, pero si atender a algunas propuestas que son interesantes y que comparten similitudes entre los dos problemas. El arte “testimonia el devenir”, es testimonio de las experiencias (Noé, 1988); mientras que el artista es un sujeto resultado y parte de los procesos sociales y materiales, un actor (actriz) activo (a). Este punto en particular nos resulta central para comprender por qué (o al menos para pensar una respuesta posible) estas obras de arte nos permiten indagar cual detectives en los pliegues desordenados del tiempo pasado. Es sencillo encontrar migajas de un camino construido por el opresor, porque ¿no es acaso ese su objetivo?

La acción memorial implica poder volverse hacia los acontecimientos desde la acción, no con una mirada contemplativa de lo pasado, sino reflexiva y crítica. En este sentido, la visión crítica de Noé y su comprensión del tiempo en términos de proceso y continuidad son puntos claves para pensar en una reconstrucción memorial activa. La crítica cultural Nelly Richard, retoma a Walter Benjamin para analizar obras de la postdictadura chilena; aquí sus palabras, que consideramos pertinentes: “[...] la idea benjaminiana de que “la continuidad de la historia es la de los opresores”, mientras que “la historia de los oprimidos es una discontinuidad”: una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos, desparramados por los cortes de sentido que vagan sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. Para estas obras, tanto el acto de recordar (de practicar la memoria histórica) como el de interpretar (de ensayar fórmulas de comprensión del pasado) implicaban confrontar sucesos y narraciones, para abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas multicruzadas que denunciaran la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y absolutas” (Richard, 2013: 123, 124)



“Introducción a la esperanza”, 1963. Técnica mixta.

Tanto “Introducción a la esperanza” (1963) como “Estamos en el siglo XXI” (2004) son obras quebradas, que muestran la convivencia de las individualidades en el devenir temporal de los acontecimientos, de la contemporaneidad. Señalan el choque de los antagonismos.

Richard retoma a Benjamin para describir una serie de obras del Chile postdictatorial. Noé retoma sus recuerdos de las manifestaciones peronistas, masivas, diversas, contradictorias en relación a sus estandartes para dar cuenta de lo magnífico del caos. Todo comparte la misma pared, el mismo espacio: más arriba o abajo, Cristo, el Luna Park, las mujeres, una mano, la noción de progreso, el fútbol, el líder carismático y los rostros en escala de grises del pueblo. Ya no van de manera ordenada, con grietas en sus pieles por el trabajo a tomar por asalto las calles; ahora son masa, tumulto, desorden. Andrea Giunta describe las obras del artista del siguiente modo: “eran pinturas que respondían con fuerza a su propósito de atrapar las contradicciones de la historia inmediata dentro de un espacio que trabajaba como un campo de tensiones. Noé quería componer su obra incorporando la fuerza y la violencia de la historia nacional, y para lograrlo trabajó la superficie como una máquina capaz de condensar todas las tensiones que habían actuado en sus momentos fundantes (2008: 152, 153)

Giunta da cuenta de que “Introducción a la esperanza” podía dialogar con obras anteriores como “Manifestación” de Antonio Berni, pintada en el 34, aunque lo que volvía presente la primera era su relación con personajes de un momento específico, tal como es el caso de la figura de Perón. La idea de la multitud, el hombre envuelto en la masa, en ese todo social no es invento de la década del 60; sin embargo, es un 1963 fragmentado, con una manifestación igual en definición pero diferente en esencia. Es la representación desde la mirada de Noé. Es un indicio de un aquí y ahora, de una particularidad, un momento que precisa su lenguaje. Una masa donde las caras no tienen rasgos definidos, están envueltas en el caminar y los gritos de lo que se manifiesta.

Es interesante que las masas hayan sido y sean un foco de continuidad. La masa como un todo uniforme se desgrana en esta obra, muestra los quiebres, está efectivamente relacionado por una línea. Un camino que muestra lo molecular del fenómeno. Las memorias que testimonien cualquier acontecimiento de la época deben ser buscadas en los panfletos, diarios, recuerdos y cuerpos de quienes formaron parte de esas caminatas y reclamos. De esas victorias en comunidad. Son manos y piernas activas, son actores y actrices de su época. Son viajeros del tiempo. Escapan a la codificación, quizás inconscientemente. Son informes, caóticos/as. Tal como menciona MaurizioLazzarato(2010): “si se piensa la posibilidad bajo el régimen de la creación de lo posible y de su consumación, lo posible no orienta el pensamiento y la acción según alternativas preconcebidas (capitalistas/obreros, hombres/mujeres, trabajo/ocio, etcétera), sino que debe ser creado. Un nuevo “campo de posibles”, una nueva distribución de potencialidades surge y desplaza las oposiciones binarias expresando nuevas posibilidades de vida. Este posible es lo que Deleuze llama en otro lado, y según otro aparato, lo categorial, lo virtual. Lo posible es de este modo producción de lo nuevo. Abrirse a lo posible es recibir, como cuando uno se enamora, la emergencia de una discontinuidad en nuestra experiencia, y construir, a partir de la mutación de la sensibilidad que el encuentro con el otro ha creado, una nueva relación, un nuevo agenciamiento” (pp 48,49)

La obra de Noé permite pensar en posibles a partir de la combinación y montaje de elementos formales para la construcción de lenguajes nuevos. Esto recrea su obra y la vuelve siempre contemporánea.

Mapas para nuevos posibles

En el libro *Doce lecciones de filosofía* hay un apartado llamado “Mapas marinos” (a su vez está dentro de “Realidades”) en el cual el filósofo francés Michel Serres describe cómo un grupo de marinos esquivan los métodos requeridos por el sistema cartográfico porque conocen el mar, las aguas, el nado de los animales y los momentos de las corrientes cálidas o frías. Se enfrentan dos modos de conocer el mundo, uno medido y cualificado y otro que se sustenta en la experiencia de los sentidos, de los cambios, de las discontinuidades. Pensar una metodología para entrecruzar los procesos memoriales y los modos de hablar de ellos poéticamente (Groys) implica prescindir de mapas. Imaginar cartografías posibles.

Georges Didi-Huberman, en un texto preparado para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), dice: “a menudo, nos encontramos por lo tanto enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difíciles de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje” (pag. 4)

El montaje como encuentro de situaciones anacrónicas, disímiles, que en un primer momento podrían representar un contrasentido, sin embargo producen el encuentro de una narración que es muchas. Permiten, causalmente, el cruce dentro del caos. Recuperando las palabras de Gilles Deleuze citadas por Didi-Huberman: “la imagen misma es un conjunto de relaciones del tiempo del que el presente sólo derivan ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las

relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente” (Deleuze en Didi-Huberman, 2003)

Esta idea que repone que las imágenes no están en presente, implica que justamente por esa razón permiten que encontremos relaciones temporales complejas en ellas. Es ese devenir al que hacía alusión Noé es que podemos encontrar en sus obras. Si hacemos el ejercicio de seguir una línea, blanca, roja o negra, que luego que difumina en un trazo ancho para terminar en una mancha a color; y que, a su vez, forma parte de un rostro, su oreja, el cabello de otro rostro fragmentado, el primer plano de una risa, o el cuerpo entero de una mujer. Todos los recorridos son posibles, ir de izquierda a derecha y viceversa, colocarnos en 1963 o en 2017 conmueven de igual manera. Esas imágenes son interrogadas por nosotros pero a su vez nos interpelan, y plantean la necesidad imperante de pensar nuevos modos sensibles de comprender un momento, una época, de poner una lupa a las huellas que permiten construir una cosmología del caos, una relación entre distintos asterismos (dejar constelaciones ordenadas de lados), pensar un lenguaje nuevo. Reordenar los elementos, desordenar los elementos. Hacer arder las imágenes, detenerse activamente en el presente. Ser y hacer dialécticamente, porque “la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado [...] Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta [...] Arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el resplandor, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse [...]. Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse en el camino [...], capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte [...] Arde por el dolor del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo” (2008: 9)

La intención de construir una nueva sensibilidad es lo que me ha motivado, a tono personal, de pensar en esa posibilidad. Ser y hacer dialécticamente, sin un único mapa, quizás siguiendo líneas, trazos interrumpidos, quebrados. Ese movimiento continuo que implica inmiscuirse en la masa y salir de ella al cerrar los ojos, o abrirlos a otro tiempo posible más allá de la norma. Emanciparse de la construcción estética (y estetizante de la política) es parte de la metodología poética que procuramos, al menos como posibilidad, poner en acción. Porque un texto son muchos y el tiempo es mutante. Los gestos son urgentes, el deseo y la potencia de levantarse es constante. El caos como mecanismo sublevatorio es posible.

Adorno, Theodor. 2011 (1970) *Teoría Estética*. (Madrid: Akal)

Deleuze, Gilles. 2003 (1986) “Le cerveau, c’est l’écran” *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995* (París : Minuit) p. 270 en Didi-Huberman, Georges (2008) “Cuando las imágenes tocan lo real” MACBA. Disponible en: Revisado 15/09/2017

Giménez, Reynaldo. 2014. *Informe*. (Buenos Aires: Hekht libros)

Didi-Huberman, Georges (2008) “Cuando las imágenes tocan lo real” MACBA. Disponible en: Revisado 15/09/2017

----- 2017. “IV Por conflictos (encendidos)” en Didi-Huberman, G.; Waschler, D. (ed.) *Subelevaciones* (Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

Groys, Boris (2014) “Introducción: Poética vs estética” en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. (Buenos Aires: Caja Negra)

Ivanchevich, Cecilia. 2017. Texto curatorial. MNBA. Disponible en: <http://media.cultura.gob.ar/mnba/gacetillas/gacetilla-Luis-Felipe-Noe.pdf> Revisado 15/09/2017

Lazzarato, Maurizio. 2010 (2006) *Políticas del acontecimiento* (Buenos Aires: Tinta Limón)

Noé, Luis Felipe. 1988. *Antiestética*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor)

Parpagnoli, Hugo. 1963. “Dos pintores del concurso Di Tella”, *Sur*, núm 285, noviembre-diciembre, pp 117-119 en Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

Richard, Nelly. 2013. “Roturas, enlaces y discontinuidades” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

Serres, Michel. 1983. “Realidades” en AAVV. *Doce lecciones de filosofía*. (Barcelona: Granica ediciones)