

A high-contrast, black and white graphic of a face, focusing on the mouth and jawline. The mouth is wide open, showing a row of white teeth against a black background. The jawline and chin are also rendered in solid black, creating a stark, graphic effect. The overall style is minimalist and expressive, reminiscent of mid-20th-century graphic design.

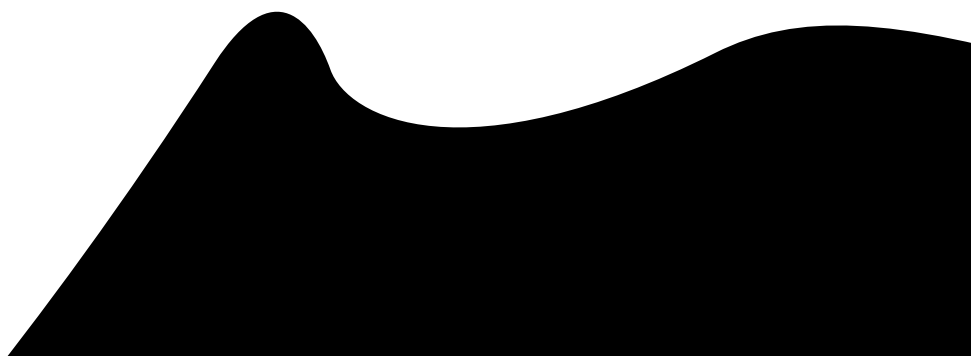
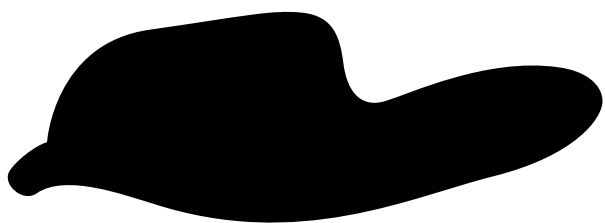
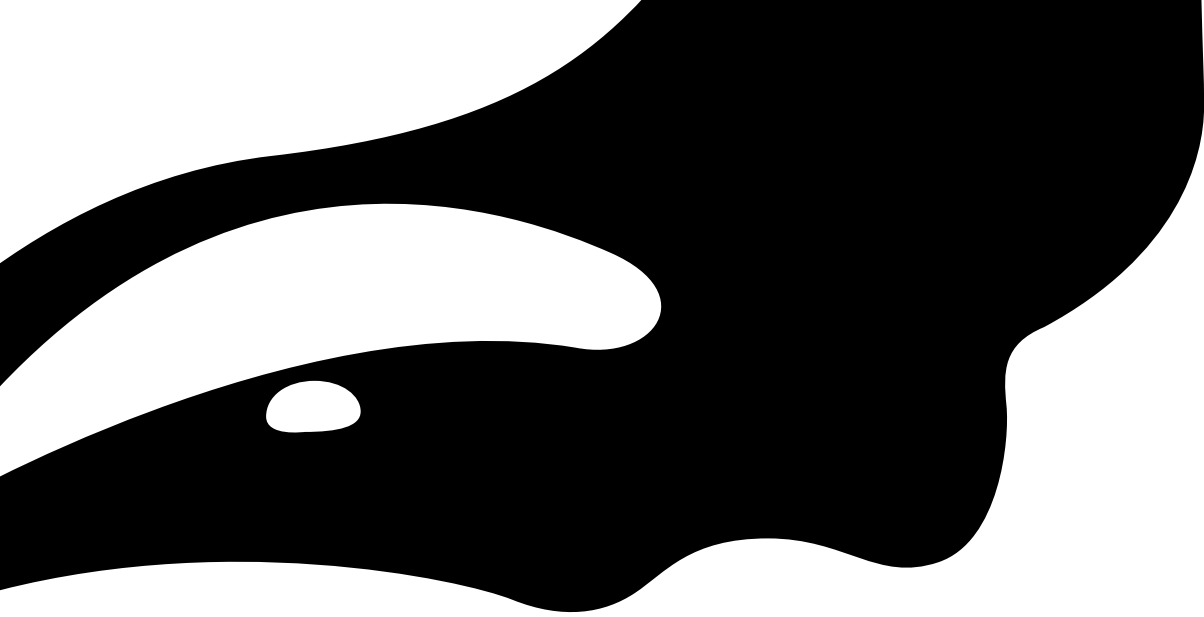
JORGE DELAVEGA
OBRAS 1961-1971













JORGE DELAVEGA
OBRAS 1961-1971

FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI

Presidente Eduardo F. Costantini
Director Ejecutivo Eduardo F. Costantini (h)
Directora Soledad Costantini
Administrador Carlos Lozito

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI **MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES**

Curador en Jefe Marcelo E. Pacheco
Coordinación General Ana Goldman
Gestión de Exposiciones y Colección Victoria Noorthoorn
Museografía y Diseño de Exposiciones Gustavo Vásquez Ocampo
Coordinación de Exposiciones Maraní González del Solar **Asistente** Cintia Mezza
Educación y Acción Cultural María Lía Munilla Lacasa **Asistente** Sol García Galland
Montaje Fernando Brizuela / Mariano Dal Verme / Beto de Volder / José Luis Rial / Alejandro Vautier
Cine Manuel Mendanha / Fernando Martín Peña / Leandro Listorti / Domitila Bedel
Literatura Ana Quiroga / Cristián Costantini
Administración Tomás Vengerow
Desarrollo Fiona White
Comunicación Elizabeth Imas
Corrección María del Carril
Diseño Gráfico Pablo Sara **Asistente** Adriana Manfredi
Asistencia de Dirección Victoria Giraudo / María Costantini de Silva

EXPOSICIÓN

Curadora Mercedes Casanegra

CATÁLOGO

Textos Mercedes Casanegra, Paulo Herkenhoff, Luis Camnitzer
Traducción Tamara Stuby
Fotografía

Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, Ciudad de Córdoba: Caldarella & Banchemo, p. 79; Gustavo Sosa Pinilla, p. 78.
Fundación Capriles de Arte Latinoamericano, Caracas: Carlos Germán Rojas, p. 114.
Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin: Rick Hall, p. 116 y 117.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: Gustavo Sosa Pinilla, p. 41.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Vera Albuquerque, p. 113.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo: Caldarella & Banchemo, p. 111.
Pinacoteca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones, Posadas: Oscar Ibarra, 1 de 24 paneles, p. 105.
Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York: David Heald, p. 115.
The Rhode Island School of Design Museum, Providence: Cathy Carver, p. 112.

Oscar Balducci: pp. 47, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 96, 97 y 100.

Oscar Bony: pp. 188-199

Caldarella & Banchemo: pp. 39, 42, 43, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 77, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106 y 107.

José Cristelli: p. 40.

Gustavo Sosa Pinilla: pp. 44, 60, 81, 84, 87, 93 y 103.

Sameer Makarius: pp. 46 y 48.

Los escaneados con retoque digital de la gran mayoría de las imágenes reproducidas fueron cedidos por la producción del libro *Jorge de la Vega. Un artista contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2003.

***Jorge de la Vega. Obras 1961-1971* ha sido organizada y producida por Malba – Colección Costantini.**

JORGE DELAVEGA

OBRAS 1961-1971

noviembre 2003 - febrero 2004
Buenos Aires, Argentina

AGRADECIMIENTOS

Malba desea expresar su agradecimiento a las siguientes entidades y particulares, sin cuya colaboración esta exposición y este catálogo no hubieran sido posibles:
[Malba wishes to thank the following institutions and individuals, without whose collaboration this exhibition and this catalogue would have been impossible:]

Jorge Telerman, Secretario de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Arq. Silvia Fajre, Subsecretaria de Patrimonio Cultural, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Arq. Delia Krupnik, Subsecretaría de Patrimonio Cultural, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Elena Colom, Jefe de Museología de la Dirección General de Museos, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Laura Buccellato, Directora, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Micaela Patania, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Pablo Canedo, Presidente, Agencia Córdoba Cultura, Secretaría General de la Gobernación, Provincia de Córdoba
Jorge Torres, Coordinador, Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, Provincia de Córdoba
Isaac Humberto Sevi, Subsecretario de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, Provincia de Misiones
Carlos Orlando Sotello, Director de Patrimonio Cultural y Museos, Provincia de Misiones
Marina Baron Supervielle, Coordinadora General, Fundación Espigas, Buenos Aires
Juan Carlos Álvarez, Jefe de Relaciones Públicas, Banco de la Ciudad de Buenos Aires
Editorial El Ateneo, Buenos Aires, equipo de producción del libro *Jorge de la Vega. Un artista contemporáneo*
Fundación Capriles de Arte Latinoamericano, Caracas
Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Austin
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro
Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
The Rhode Island School of Design Museum, Providence

Orly Benzacar	Laura Haber	Hugo Petruschansky
Carlos Pedro Blaquier	Jorge Helft	María Cristina Pozzi
Fernanda Bonino	Marion Helft	Ruth Benzacar Galería de Arte
Mario Brodersohn	Paulo Herkenhoff	Alberto Sendrós Juárez
Luis Camnitzer	María Lightowler	Hugo y Silvia Sigman
Mercedes Casanegra	Ignacio Liprandi	María Torres
Marcos Curi	Marta López Olaciregui	Teresa Zavalía Paunero
Lucila D’Andrea	Alicia Menises	de Dodero
Lucy Deira	Fabio Miniotti	
Alberto Gruenberg y señora	Luis Felipe Noé	
Isabel Grüneisen	Samuel Paz	
Eduardo Grüneisen	Mario Pellegrini	
Ricardo Grüneisen	Zelmira Peralta Ramos de	
Jorge Gumier Maier	Bengolea	

y muy especialmente
a Ramón de la Vega.

ÍNDICE

13 PRESENTACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI **15 INTRODUCCIÓN** MARCELO E. PACHECO **17 ENSAYO** MERCEDES CASANECRA **29 TEXTOS** PAULO HERKENHOFF / LUIS CAMNITZER **37 IMÁGENES** **119 TEXTOS HISTÓRICOS** HUGO PARPACNOLI, MICHEL TAPIÉ, JORGE ROMERO BREST, LUIS FELIPE NOÉ, ALDO PELLEGRINI, ERNESTO DEIRA, FEDERICO PERALTA RAMOS Y MIGUEL BRIANTE **129 ROMPECABEZAS. EXPOSICIÓN-CONCERT** **139 CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA** **145 BIBLIOGRAFÍA SUMARIA** **149 LISTA DE OBRAS Y DOCUMENTOS** **155 ENGLISH TEXTS**

DESDE SU APERTURA EN SEPTIEMBRE DE 2001, MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, se ha propuesto como un espacio cultural dinámico, orientado a la difusión de las artes visuales de América latina. A la colección permanente, que cuenta con un patrimonio de unas doscientas cincuenta obras de arte latinoamericano del siglo XX, se suman numerosas exposiciones temporarias, muestras cinematográficas, encuentros con escritores y un vasto programa educativo orientado a los niños.

Malba presenta en esta oportunidad la tercera muestra antológica de un artista latinoamericano. En julio de 2002 se realizó la exposición *Lasar Segall: un expresionista brasileño*, a la que le siguió, en junio de este año, la tan esperada muestra en Buenos Aires de Guillermo Kuitca. Ahora el espacio del museo se abre a una retrospectiva centrada en la época más fructífera y singular de Jorge de la Vega. El interés que despiertan la obra y el artista plantea un verdadero desafío. Sin embargo, creo no equivocarme al asegurar que el rigor de la selección colmará todas las expectativas.

De la Vega fue uno de los creadores más originales del arte local. Fue pintor, dibujante, grabador y cantautor. A partir de 1960 formó parte del grupo *Nueva Figuración*, junto con Ernesto Deira, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé. Un amplio vocabulario plástico y una fuerte libertad expresiva caracterizaron la producción de estos cuatro argentinos que influyeron tan decisivamente en toda una generación de artistas latinoamericanos.

La presencia de De la Vega en Malba no es nueva. La Colección Costantini posee tres obras del autor: *Los juegos del amor y del azar* y *Prueba de nuevo*, ambas de 1963, y diecisiete paneles del *Rompecabezas*, obra paradigmática de la que se han logrado reunir para esta ocasión las restantes piezas localizadas que la conformaron, originalmente, en su presentación en 1970 en la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires.

Quiero agradecer a Mercedes Casanegra, profunda conocedora de la obra de este artista y curadora de la muestra, y a Ramón de la Vega por su generosa colaboración. Asimismo, este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de varias instituciones y coleccionistas que prestaron su obra. A todos ellos, sinceramente, muchas gracias.

Eduardo F. Costantini

Presidente

Fundación Eduardo F. Costantini

COMO OTROS CAMPOS DE ESCRITURA, LA HISTORIA DEL ARTE TIENE SUS HUMORES, sus fluidos. Hay ritmos y momentos en la mirada y en las construcciones discursivas, condiciones históricas que explican apariciones y desapariciones. Michel Foucault estableció con fuerza en su *Arqueología del saber* la distinción necesaria entre un objeto y sus condiciones de exterioridad. El esfuerzo, según el autor, consiste en tratar de “arrancar” a la obra o al libro de su casi evidencia, de reconocer que no son el lugar tranquilo a partir del cual se pueden plantear otras cuestiones. Los objetos existen situados en un haz complejo de relaciones, relaciones que se establecen entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación y modos de caracterización. En síntesis, se trata de pensar los discursos como prácticas que forman los objetos de que hablan; “[...] no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa; no es fácil decir algo nuevo; no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor.”¹

La cita de Foucault es un camino de introducción para *Jorge de la Vega. Obras 1961/1971*, la exposición que inaugura Malba cerrando su temporada 2003. De la Vega es uno de esos artistas cuya presencia ha sido constante en el imaginario del arte argentino y en la heterogeneidad de su escritura. Exposiciones, libros, catálogos y homenajes han mantenido su nombre con el resplandor de una existencia casi obligada. Desde su muerte en 1971, como artista independiente o como protagonista del grupo de la *Nueva Figuración*, el pintor ha formado parte de un escaso número de artistas “indiscutidos”. La importante retrospectiva que el Museo Nacional de Bellas Artes le dedicó en 1976 es, quizás, el ejemplo institucional más claro en este horizonte de visibilidad.

Sin embargo, son los grandes cambios de las últimas dos décadas del siglo XX los que permiten hoy la aparición de Jorge de la Vega en su diferencia, en su irreductibilidad, en su heterogeneidad (recurriendo nuevamente a Foucault y su filo sintáctico). No se trata ya del pintor atrapado en las continuidades históricas, sino de su emergencia atravesando otros umbrales; el De la Vega “consagrado” por su laboriosidad y en su muerte inesperada, sufre una nueva mutación cuando se libera del dominio de la historia del arte que busca permanencias, propone tablas de entrada y de salida, construye inventarios y taxonomías.

De la Vega fue en los sesenta un artista exitoso. Sin embargo, la contemporaneidad de sus trabajos se impone en el contexto de los cambios que la cultura visual y el campo artístico han experimentado en los últimos años. El carácter de ruptura de sus propuestas encuentra en los llamados “noventa” un clima propicio para superar los límites por fuera de los juegos nominalistas de la neofiguración y el pop; por fuera de la pintura que se pensaba a sí misma como una sucesión indefinida de “obras maestras”; por fuera de un espectador atrapado en la pura experiencia sensible. Es la posmodernidad la que genera nuevas posibilidades de recepción para este artista hasta ahora siempre presente, pero limitado en sus posibilidades de despliegue.

Además, la presentación hoy de una exposición de De la Vega debe leerse sobre el horizonte construido por una serie continua, aunque divergente, de textos acumulados recientemente. Desde formatos y desde prácticas diversas de escritura, exposiciones, catálogos, ensayos, relevamientos de campo y antologías documentales, han construido haces múltiples de relaciones que iluminan la variedad y dispersión de su producción. Las críticas de Ricardo Martín-Crosa y Miguel Briante; los trabajos de Mercedes Casanegra; la exposición monográfica del Centro Cultural Borges y la de Silvia de Ambrosini en Madrid; los libros de Andrea Giunta, Mariano Metsman, Ana Longoni y Guillermo Fantoni sobre los años sesenta; la narración curatorial de Mari Carmen Ramírez en su muestra *Cantos Paralelos* inaugurada en Austin; las exposiciones históricas dedicadas al grupo *Nueva Figuración* en la Fundación San Telmo, la Bienal Internacional de San Pablo y el Centro Cultural Recoleta; las muestras realizadas por galerías como Vermeer, Ruth Benzacar y Jorge Mara; y, finalmente, el libro curado por María Torres y publicado por El Ateneo este mes, han dibujado una nueva cartografía para Jorge de la Vega.

Jorge de la Vega. Obras 1961/1971 lleva al campo de la escritura curatorial un recorte específico de los diez años centrales de su producción, buscando acercar al gran público el trabajo de uno de los artistas clave de la escena latinoamericana contemporánea.

“Quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni fórmulas, improvisada como es la vida que crece por lados que yo no quiero y hace lo que le da la gana. Otras veces es dócil. Quiero que mi obra choque con el espectador con la misma intensidad con que chocan todas sus partes entre sí, por pequeñas que sean. Una ficha de nácar sobre una mancha. El número junto a una piedra. Una bestia de oropel. Una quimera de humo. Seres midiéndose con el vacío y un espejo para que se miren.”²

Marcelo E. Pacheco
Curador en Jefe

¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 73.

² Fragmento de conversación entre Jorge de la Vega y Hugo Parpagnoli, Premio Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, catálogo, 1963, p. 64.

ENSAYO
Mercedes Casanegra

JORGE DE LA VEGA, ÍCONO DE LOS AÑOS 60

La década del 60 constituyó un período de profundos cambios culturales. Los escenarios de esos giros abarcaron un gran abanico, desde lo social, lo político, el ámbito de las relaciones humanas, la vida cotidiana, etc. En consecuencia, mutaba la relación existencial entre las personas y el mundo que las rodeaba. Toda aquella amplia gama de transformaciones se materializó también en diversas expresiones a través de las disciplinas artísticas: la arquitectura, la literatura, las artes visuales, entre otras. Éstas absorbieron el impacto y generaron un tipo de eclosión y la subsiguiente apertura y elaboración de nuevos códigos. Es a este signo al que hay que interpretar de manera doble: lo que da la pauta de los cambios profundos a todo nivel es que los códigos tuvieron que cambiar, o en sentido contrario, éstos cambiaron a causa de esas hondas mutaciones. En el campo específico de las artes visuales, la renovación lingüística llevaba consigo la condición de la apertura, hasta la contaminación e integración entre disciplinas.

Cuando se evocan los años 60 en el ámbito internacional como en el nacional, de inmediato aparecen figuras-símbolo, elevadas al rango de íconos, que surgieron de toda aquella situación global y que por sus características construyen la definición de la época. Los Beatles, Bob Dylan, John Kennedy. En la Argentina, el Che Guevara, en las artes, Marta Minujín, entre otros. En el ámbito de las artes visuales existen nombres, pero además hay una situación que vuelve más complejo el panorama. Varios emprendimientos eran colectivos, que, al incluir a muchos, parecían tener un carácter más anónimo. Por otra parte, estaba el talante experimental de varios proyectos, de los cuales en muchos casos no han quedado rastros ni tangibles ni visibles.

Jorge de la Vega es un ícono de los años 60 argentinos. Reúne varios de los rasgos recién citados: participó del grupo Nueva Figuración y buceó en lo experimental para protagonizar uno de los ejes en el terreno de los cambios lingüísticos del período. Pero, por otra parte y a la vez, posee un corpus de obra (obras visuales relacionadas con la pintura, dibujos, canciones), producción a través de la cual marcó el perfil de su aporte a esa década tan singular. Los que lo conocieron asistirán al reencuentro de un personaje entrañable y de una obra monumental que al estar nuevamente reunida devuelve al espectador actual las vibraciones y la vitalidad de esos años. Aquéllos que por una cuestión generacional no lo trataron y no tuvieron oportunidad de conocer antes su obra, contarán con una fracción real de la historia. Hoy no es posible pensar los años 60 argentinos *sin* De la Vega.

2003 Y EL TRASCURSO DE TRECE AÑOS¹

2003 marca un tipo de culminación, aunque en términos de lecturas de la historia se sepa que el tiempo nunca abandona su trabajo, con respecto a la recepción y valoración histórica de la obra de Jorge de la Vega. Nuestro artista hoy goza de un lugar privilegiado en la historia del arte argentino. Una serie sucesiva de hechos lo determinaron así. Hacia fines de los años 80 comenzó una marcha de ritmo sistemático en la cual convergieron diversos factores. Uno de los primeros fue la publicación de un libro, *Jorge de la Vega* (Ed. ALBA, Bs. As., 1991)². Ya más avanzada la década del 90 tuvo lugar la realización de exposiciones individuales de tipo retrospectivo como la del Centro Borges (1995) y la de Telefónica de Madrid (1996).

Dentro de un panorama más amplio fue notable la presencia del arte argentino en grandes exposiciones internacionales, como *Latin American Artists of the Twentieth Century*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1992, o *Cantos Paralelos* en el Museo de la Universidad de Texas en Austin, en 1999, entre otras. Éstas dejaron marcas indelebles en el desarrollo del arte argentino y en ellas la obra de De la Vega tuvo fuerte presencia.

El otro gran giro lo protagonizó el coleccionismo y su lógica repercusión en el mercado de arte. En este sentido, existió un hito y De la Vega fue el síntoma de una situación subyacente. Nos referimos a la exposición de la colección de Eduardo Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes. Se mostraba en 1996 este importante conjunto de obras de arte latinoamericano, y la pieza más cercana al presente y de adquisición relativamente reciente fue el mayor conjunto de partes reunidas del *Rompecabezas* de De la Vega. Aquello marcó un tipo de despegue y de gran dinamismo de nuevos coleccionistas que se interesaron decididamente por obras más contemporáneas.

Todo esto estaba contenido dentro de un marco más amplio de mutaciones. Los años 90 constituyeron una etapa de grandes cambios para la Argentina desde lo político y económico hasta las transferencias de lo público a la esfera de lo privado, entre otras reformas que alteraron las caras visibles y menos visibles del país. Las nuevas perspectivas para la historia del arte argentino estuvieron relacionadas a renovadas configuraciones de *lo contemporáneo*. Con este término nos referimos al arte posterior al quiebre de fines de los años 50 y principios de los 60.

Por otro lado, durante los años 90 se focalizaron con mayor precisión los años 60, período fundamental de actuación de Jorge de la Vega en el arte argentino. En el ámbito académico, el real interés por lo contemporáneo, y paralelamente por los años 60, surgió en los 90. Esto repercutió también en el circuito de exposiciones. 90-60-90 en marzo-abril de 1994, en la Fundación Banco Patricios, fue una muestra que se propuso un tipo de evaluación de la vinculación entre las dos décadas.

Los años noventa llevaron consigo una real conciencia de transitar la posmodernidad. Desde esa perspectiva, y en el terreno de la teoría del arte y la estética, vieron la luz numerosas publicaciones. Muchas de ellas sirven hoy como marcos teóricos que han vuelto algunos aspectos de la obra de De la Vega más elocuentes. Por otro lado, se han digerido ya “los cambios que la cultura visual y el campo artístico han experimentado en las décadas finales del siglo XX”³. Todo ello proyecta la obra del artista hacia la contemporaneidad, tal la tesis principal del autor del ensayo crítico sobre De la Vega que se publica de manera simultánea a esta exposición.⁴

Lecturas, relecturas y redimensionamiento de la obra de este artista han estado muy activos en la reciente historia del arte argentino. Su perfil histórico hoy es otro y la apertura a otras miradas es posible. Finalmente, la inminente publicación de un nuevo libro sobre su obra, trece años después del anterior, que incluye los análisis y reflexiones proporcionados por todas las instancias nombradas y cierra este lapso rico en innovaciones.⁵

LA EXPOSICIÓN. MALBA 2003

La exposición se centra de manera fundamental en los dos momentos imprescindibles de la trayectoria de Jorge de la Vega. El Bestiario o *Los Monstruos* (1963-66) y *Pop-psicodelia / Blanco y negro* (1966-71) son las etapas de su itinerario y su proyección en la historia del arte contemporáneo.

Sus primeras obras datan de 1946. A las primeras etapas se las concibe como de formación y búsqueda de un lenguaje visual propio. Se trató de un período académico y luego de intento de despojo de la figuración para probar un tipo de geometría óptica.

A partir de 1960 sus búsquedas se aceleraron y su pintura entró en sintonía con la de otros artistas que trabajaban de manera activa en ese momento. Comenzó una etapa de figuración informalista o neofiguración que incluyó sub-etapas. En 1960 ya había entrado en contacto con los integrantes del futuro grupo Nueva Figuración –Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció– del que formaría parte a partir de 1961.

1961 y 1962 constituyen dos años clave en su desarrollo. Había dejado de lado una figuración de tonos bajos, que aunque con variantes era lenguaje común a varios de los artistas que lo rodeaban (Noé, Deira, entre otros). En su obra se comenzó a vislumbrar de manera paulatina su proyecto posterior, los primeros rasgos básicos del planteo formal de su futuro Bestiario. En *Formas de la respiración*, *Asfixia por ascensión rápida* y *Pantagra*, de 1961, esto ya comenzaba a advertirse de manera franca. Una lectura a posteriori demuestra que había un objetivo tácito activo. Éste era la liberación de un espacio blanco, un real vacío, por una parte, y la acumulación de materia en una singular neofiguración, por otra. En *El rescate* (1961), *Los vencedores* (1961), *Juego peligroso* (1962) y, finalmente, en *Vacío* (1962), al rescate espacial citado se agregaban un dinamismo y una movilidad de las formas “llenas” que preanunciaba también el período 1963-66.

EL SALTO AL VACÍO. 1962

De la Vega manifestó en su desarrollo un corte abrupto. Se hizo receptor de uno de los rasgos clave que construirían la definición de aquel período. Se trató de una ruptura que él y Noé gestaron juntos.

“Con Pollock que agotó prácticamente el proceso de la pintura, el arte completó su ciclo moderno.”⁶ Esta frase marca un señalamiento de los cambios profundos que se suscitaron en el terreno del arte a partir de mediados del siglo XX. El establecimiento de la posmodernidad marcó el advenimiento de nuevos paradigmas y de otros modos de enfoque y comprensión de los fenómenos artísticos. En Buenos Aires esto tuvo su correlato. Para Noé, quien teorizó sobre su propia obra y la del grupo, ese preciso momento de la historia del arte del siglo XX es el final del “strip-tease de la Diosa Pintura”. La deconstrucción de la convención pictórica renacentista –o el citado

strip-tease— comenzó con el Romanticismo a principios del siglo XIX y terminó a mediados del siglo XX, cuando la sola pincelada y el gestó que la operó gritaron su evidencia: “¡la pintura está desnuda!”. La Argentina no había tenido ni un artista como Marcel Duchamp ni un movimiento como el dadaísmo, que hubiesen producido una revolución interna dentro de la institución arte, lo cual incluye la correspondiente noción de anti-arte. No se habían sentido en nuestro medio los efectos de la herencia duchampiana. Esto en Buenos Aires comenzó con los primeros estallidos del informalismo que marcaría la ruptura en 1956. A partir de entonces, se dio una sucesión encadenada de acontecimientos: el primer arte de acción de Alberto Greco, Arte Destructivo organizado por Kenneth Kemble y seguido por algunos participantes del grupo informalista, entre otros gestos de similar tenor, el Arte-cosa de Rubén Santantonín, presentado por primera vez en 1961 con “Hoy a mis mirones”, un tipo de manifiesto histórico. Allí se alineó el fuerte cuestionamiento de Noé y De la Vega a la institución pintura. Ellos serían quienes llevarían más lejos la actitud conceptual del grupo Nueva Figuración.⁷

Después de realizada la primera exposición inaugural del grupo, *Otra figuración*, en el Salón Peuser en agosto de 1961, los cuatro artistas, Deira, De la Vega, Macció y Noé, decidieron trasladarse por una temporada a París. De la Vega y Noé viajaron juntos en barco y fue exactamente en ese momento, según cuenta este último, que se gestó entre ambos aquella ruptura estructural, que también Noé llamaría más tarde “visión quebrada”. Durante esa travesía los dos artistas discutirían la concepción de la propuesta que practicarían a su llegada a París en 1962. Ésta consistió de manera básica, en su comienzo, en un ataque radical contra el concepto de unidad en el cuadro ventana de la tradición occidental. En la práctica, cada uno mantuvo su autonomía al llevar a cabo esta idea de quiebre estructural. A Noé la noción de “caos” lo llevó a dar vuelta los bastidores, forjar anárquicas yuxtaposiciones con ellos y pintar, o dejar de hacerlo, ciertas partes de la obra sin receta previa. La obra *Mambo* (1962) es un ejemplo paradigmático de ello. Luego, él seguiría con su “desborde estructural” hasta abandonar la pintura en 1966.

Formas liberadas (1962) fue la concreción de la idea por parte de De la Vega. Él sintió la necesidad de romper la forma rectangular del cuadro, proyectarse hacia la tridimensión, liberar las figuras en el espacio real en un gesto eminentemente dinámico. Esta obra, de la cual habrá habido varias versiones, es inhallable hoy. Fue realizada por De la Vega en París y expuesta en esa ciudad primero y luego en Buenos Aires en la segunda versión de la exposición del grupo Nueva Figuración en Bonino en 1962. Hoy se conoce la experiencia a través de fotografías y documentación. Se trataba de uno de los cuestionamientos más radicales a la *institución pintura* dentro de la historia del arte argentino. Por otra parte, a partir de entonces, el desarrollo de ambos artistas, con marcada diferencia entre las propuestas plásticas concretas de los dos, se distanció del proceso del grupo en general.

Pacheco subraya el fenómeno dentro de la manifestación local e internacional de “fin del arte” (fin del proyecto modernista, etc.) en lo que coincide con la declaración de Morais. En la publicación de 1991, si bien se señalaba este corte, no se le asignaba a la concatenación de hechos el suficiente peso rupturista y su consiguiente expansión, como se está en condiciones de realizar hoy. Hasta el presente no ha habido una asimilación adecuada de este momento bisagra a través de la escritura de la historia. Esta exposición ofrece la oportunidad de conocer el núcleo de quiebre.

Desde un punto de vista histórico se hace necesario mencionar algunos hechos en esta línea de desarrollo. Como subversión dentro del campo de la pintura, la experiencia de ruptura de *Formas liberadas* contaba con ciertos antecedentes: las propuestas, y un poco más tarde las prácticas, del marco recortado de las vanguardias de los años 40, enunciadas por primera vez por Rhod Rothfuss en la “Revista Arturo” de 1944. Hacer “jugar al borde de la tela un papel activo en la creación plástica”⁸. Tales experiencias quedarían más bien circunscriptas a aquel grupo de artistas. Varios de ellos, incluso, volvieron luego al campo rectangular. Es decir, la propuesta no se expandió en un radio mayor.

Dentro de la línea de cuestionamientos a la tradición le siguen cronológicamente las prácticas “espacialistas” de Lucio Fontana en sus “agujeros” de 1949-50, y en sus “tajos” a partir de 1959. Fontana realizaba un pasaje desde la escultura al terreno concebido hasta entonces como “de la pintura”.

“En cierto sentido todas estas tendencias describían la búsqueda de algo que estaba ‘en el aire’ pero a lo cual en su momento no se le podía dar un nombre – *un nuevo espacio*. (...) este nuevo espacio representaba algo volátil y dinámico, un punto de quiebre y no un sistema o doctrina (...)” Guy Brett se refiere aquí a la sucesión de ismos –arte abstracto, constructivismo, concreto, neoconcreto, arte informal, cinético, arte de procesos– que se dieron entre los años 50 y 60.⁹

La intuición profunda de De la Vega y de Noé deseaba ir al encuentro de esa realidad que numerosos artistas en la misma época encontraron a través de aproximaciones diversas y que se manifestó en sus obras de modos también ampliamente heterogéneos. Este ‘salto al vacío’ de la Vega otorga una lectura muy diferente a toda la etapa siguiente del Bestiario o Los Monstruos, 1961-66.

BESTIARIO 1963-66

1963 es la fecha de las primeras obras del Bestiario de Jorge de la Vega, etapa que se extendería hasta 1965 y que incluye la pieza *Images* (1966), la única obra de esa temática que haría en Estados Unidos y en ese año.

En la publicación de 1991 hacíamos una interpretación a la que hoy se puede volver desde una perspectiva enriquecida y a través de marcos teóricos que echan luz nueva sobre la cuestión.

“El mundo de De la Vega después de atravesar el campo pictórico de la neofiguración y la fractura de sus *Formas liberadas*, retorna a la pintura sólo en apariencia”.¹⁰ Esta contundente afirmación da la pauta del tenor de renovación de la nueva propuesta del artista. “Pintaba animales quiméricos que flotaban en el espacio sideral”¹¹. Así definía el artista su obra del período.

La relativización de estar aún en el terreno de la pintura es pertinente en varios sentidos. En primer lugar, hay un correlato entre la consideración de “espacio sideral” y el *nuevo espacio* referido por Guy Brett. En la etapa anterior a *Formas liberadas* su objetivo había sido la búsqueda de un espacio que en *Vacío* (1962) lograba una culminación tanto plástica como conceptual, previa al salto hacia el espacio real con la experiencia de ruptura. El nuevo abordaje del espacio aparecía ya metabolizado en el Bestiario.

El artista tenía necesidad de emplazar estas figuras en un lugar que marcara su ausencia. Habíamos citado vinculaciones de su espacio con el mundo infantil y con el espacio en la pintura china. Este último con una virtud operadora de transformaciones, donde lo lleno podría alcanzar su verdadera plenitud.¹²

(...) “los seres que yo he incorporado (...) sujetados a los bordes de la tela pero con una autonomía que nace de su peso casi real.”¹³ “Quiero que mi obra choque con el espectador con la misma intensidad con que chocan todas las partes entre sí, por pequeñas que sean. Una ficha de nácar sobre una mancha. El número junto a una piedra. Una bestia de oropel. Una quimera de humo. Seres midiéndose con el vacío y un espejo para que se miren.”¹⁴ Estas citas definen desde el autor el nuevo universo de De la Vega. En cuanto a la construcción y factura de cada obra, Pacheco observa que es más ajustado el concepto levistraussiano de *bricolage* en el marco de su antropología cultural¹⁵ para la técnica y *poiética* del artista, que se despega también conceptualmente de la idea de collage relacionado en la tradición del siglo XX a la pintura y al plano.

La idea del *bricolage* y su ámbito de proveniencia se acomodan de modo preciso para la formulación de nuestra hipótesis de denominar al conjunto de obras de este período como Bestiario. El término remite a la literatura medieval en las fábulas referidas a animales reales o quiméricos, las que llevaban implícito un contenido simbólico. Por otra parte, el libro homónimo de Julio Cortázar, que había sido publicado en 1951, tuvo su real difusión a lo largo de los 60¹⁶. El principio antropológico se adapta a nuestra teoría en cuanto que De la Vega fue de los protagonistas de la década del 60 que hicieron gala de aquella máxima de aproximar el arte a la vida. Todos los que trabajaron en esa brecha lo hicieron desde ángulos innovadores. En este sentido, la acción y la obra de De la Vega se enmarcan dentro de ese período como en el de un nuevo humanismo.

“Quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni fórmulas, improvisada *como es la vida* que crece por lados que yo no quiero y hace lo que le da la gana.”¹⁷ Proponemos este Bestiario como una moderna o posmoderna mitología de visualidad sesentista. Nuestra hipótesis es que, con su Bestiario, De la Vega puso en escena un signo del cambio de modelos culturales que con evidencia comenzaron a tener lugar a partir de aquella década. Advenimiento de la posmodernidad y ruptura con los modelos modernos más rígidos y rigurosos.

Para Suzi Gablik, el cambio de paradigmas rompió con cierta inercia cultural que en parte se había esclerosado en la modernidad¹⁸. Aquello que subterráneamente había definido la realidad hasta un momento determinado comenzó a moverse. Entre tantas otras razones, los condicionantes que se comenzaban a correr influenciaban de manera directa las vidas individuales. Los perfiles personales, los modos de relación, la importancia de ser joven y el peso que la juventud adquirió en la estructura social, eran signos de aquel giro.

El tan mentado auge del psicoanálisis era otra punta de iceberg de una corriente profunda. Así como en el terreno artístico surgía el arte del cuerpo, en los hábitos personales de toda la sociedad aparecía la manifestación de modos inéditos de relacionarse con la interioridad (vida interior, mente, alma). Según Gablik, la anterior “estructura de creencias (en la modernidad) había bloqueado el desarrollo psicológico y espiritual”¹⁹. Esto también redundaría en el surgimiento de nuevos tipos de individuo, tanto para el varón como para la mujer. “No tenía personalidad autoritaria. (...) Era reversible, paradójal. Manejaba el ir y venir, la nulidad de los contrarios. Era un

hombre moderno en ese sentido. El hombre moderno es reversible y fracturado y él era un hombre totalmente fracturado. Su fractura formaba parte de su gloria (...) El nuevo concepto de hombre que viene de la influencia del psicoanálisis es no deformarse y afectarse de masculinidad. Se anticipó un poco a la era de Acuario que estamos viviendo ahora. Él estaba adelantado. Era un vidente de lo que iba a venir."²⁰ Así describía Federico Peralta Ramos a Jorge de la Vega en 1990.

Este semblante de su persona tiene resonancias en la narrativa que desentrañamos en su Bestiario. La ruptura posmoderna de la racionalidad permite recuperar una evocación del ser humano medieval en consonancia con el posmoderno. "Dotados del sentido del símbolo no existe frontera estricta entre lo sensible y lo inteligible, entre el mundo exterior y su vida interior psíquica y espiritual."²¹ Esta referencia al hombre anterior a la modernidad se ajusta a la mutación posmoderna. La psicologización ablandaba las estructuras personales y el terreno de la subjetividad se volvía fértil para abrirse a otras dimensiones.

Memoria de elefante, Music Hall, Danza de montaña, Intimidaciones de un tímido, tienen como protagonista a un elefante, a un gato, a otro gato, a un posible animal quimérico. Se adaptan a la idea de un Bestiario particular. Por todas las piezas que lo componen circula una corriente lúdica, de humor, de candor, de eterno infantil²² y de cierta ironía que no abandonó nunca. Sin dudas, modos flexibilizadores de posibles estructuras esclerosadas, y que pretenderían reflejar esos inéditos modos de vinculación con la vida interior. La proyección de lo humano en lo animal como ya lo había hecho la Edad Media con todas las referencias a las funciones simbólicas de relación con la conciencia profunda, parecería ser una posible exégesis de estas obras de De la Vega.

"A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico (...) y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. (...) Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque *no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia*, la Voluntad."²³

Telas drapeadas, innumerables y variadísimos elementos pegados, materiales heterogéneos, el citado bricolaje, señalarían una enumeración barroca, que no hacen sino mostrar esas "fractura y reversibilidad" del nuevo perfil del que hablaba Peralta Ramos cuando retrataba a De la Vega. El psicoanálisis, las teorías freudianas y lacanianas, y la difusión de otras terapias aseguraban una relación distinta con el reino de lo inconsciente. Se había publicado en Buenos Aires parte de la obra junguiana. El citado cambio de modelos personales traía implícitos cuestionamientos directos sobre el tema de la propia e íntima identidad.

En la mayoría de las piezas del Bestiario el protagonista es sólo uno. El recurso del 'espejo' –*Gato en el espejo* o *Gato al final de la escalera* (ambos de 1963) – o la pseudo-anamorfosis –serie "Conflictos anamórficos" (1964)– y otros, aunque no lleven ese título, son parte misma de esta etapa. El "estremecimiento" del gato o la multiplicación de "replicantes"²⁴ como los de la última serie citada son las estrategias más habituales del período 63-66. El calco en tela tomada de la figura más real, estirada y pegada una o más veces, en diferentes posiciones, es la pseudo-anamorfosis. En algunos casos se repite sólo una vez, en otros se vuelve más obsesiva y son dos o hasta cuatro o cinco veces, como en *Conflicto anamórfico N°4 (El aire)* de 1964.

Una de las claves de lectura de estas obras se puede buscar en otras manifestaciones posteriores de De la Vega como en su futura composición de canciones, que recién comenzaría en la segunda mitad de la década del 60. Sin embargo, interesa recordar que su paradigmática canción "El gusanito", según ha referido Jorge Schussheim, se oía en los ambientes universitarios de psicología en los últimos años 50. Ésta se complementaría años más tarde con "El gusanito en persona".

Y al presentarse así, vestido de "sí mismo"
desbordante de optimismo
nos hace reflexionar
que el gusanito "en persona" es diferente
de casi toda la gente
que hay en la vida real.

Entre la primera versión de "El gusanito" y la posterior "El gusanito en persona", el tiempo que terció verificó el objetivo del artista de ocuparse del tema de la identidad personal y sus avatares. Estas obras de De la Vega auguraban el vuelco frente a aquella situación que Gablik formulaba como "bloqueo del desarrollo psicológico y espiritual" en la modernidad. Lo hacían visible. Esta "hipótesis plástica" de Jorge de la Vega estaría respaldada por creencias de diversas tradiciones que conciben al ser humano como una manifestación de perfección en potencia, y a la vida, como el tránsito hacia ella.

Una figura principal realizada con su habitual procedimiento de bricolaje, telas drapeadas, elementos pegados, de relieve intenso, representa la plenitud de la persona, la perfección, el logro acabado. La otra parte de la anamorfosis serían las imágenes realizadas en tela liviana por medio del *frottage* sobre la figura anterior, estiradas, yuxtapuestas y pegadas. De la Vega definía a éstas como “imágenes nostálgicas”. Nostalgia de una plenitud todavía no alcanzada.

El A Bao A Qu es el animal quimérico que Borges tomó para el primer relato de su *Manual de zoología fantástica* y lo describió como “sensible a los valores de las almas humanas”. Este ser imaginario acompaña en el ascenso de la escalera a los visitantes de la Torre de la Victoria, en Chitor, desde donde se domina “el paisaje más maravilloso del mundo”. El escritor refiere que “sólo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente”. Allí reposaría la acción identificatoria entre un grado elevado de evolución espiritual y la “forma perfecta”. Pues también menciona Borges que “De no ser así, el A Bao A Qu queda como paralizado antes de llegar, su cuerpo incompleto, su color indefinido y la luz vacilante”. Esta descripción parecería corresponder de manera adecuada a las “imágenes nostálgicas” de De la Vega.

(...) “Cuando el hombre o la mujer que lo reviven están llenos de pureza, el A Bao A Qu puede llegar al último escalón, ya completamente formado e irradiando una viva luz azul”²⁵. Ésta correspondería a la figura más real, a la imagen en plenitud como el gato ubicado en la parte derecha superior de *Conflicto anamórfico N°5 (El agua)* de 1964, una de las tres figuras que se ilustran. Las otras dos son las “pruebas” desvaídas. O el “perro” o “león” del costado derecho en *El día ilustrísimo* (1964). Los demás “rostros” son los pasos intermedios dentro de un desarrollo. En *Try, try, try again* (1963) la figura es parecida a la obra anteriormente citada y existen nuevamente las “pruebas” y, además, está vertido el concepto en el título mismo.

Esa plenitud no es otra cosa que el ejercicio activo de la identidad profunda, del encuentro con el “sí mismo”, del regreso del “gusanito” transformado y “en persona”. El término “sí mismo” es el utilizado por Jung para definir el objetivo del proceso de personalización y la denominación de un ser existente desde la eternidad, para el cual la vida terrena daría oportunidad de descubrir. Es la similar creencia de la antigua alquimia y misión de religiones y creencias tradicionales. Para el psicólogo suizo, la vinculación entre psicología profunda y ciencia literaria o arte era básica.

“Aunque el fin de la historia del arte es amenazante para algunos, para otros es un paso en la redefinición de aquellos valores que nos van a ayudar más adelante a deslizarnos hacia un nuevo paradigma.”²⁶ Creemos que la obra de De la Vega formó parte ya de ese nuevo paradigma que para Suzi Gablik no es otra cosa que parte del re-encantamiento del arte posterior a la modernidad. La posmodernidad, según quién la considere y desde qué ángulo, tiene un costado optimista y otro agudamente nihilista. El Bestiario de De la Vega es parte del primero.

POP-PSICODELIA / BLANCO Y NEGRO 1966-71

Las dos etapas centrales en la obra de Jorge de la Vega se separaron por su viaje a Estados Unidos, a la Universidad de Cornell en Ithaca y a Nueva York. La salida del país y el ingreso en aquel mundo produjeron un fuerte giro, especialmente en su visión de la realidad, que redundaría en su producción futura.

“Los cambios me movilizan. En Nueva York cambié la temática: adiós a las figuras mitológicas y búsqueda del hombre. Norteamérica es un mundo tan poderoso y que por contraste el hombre adquiere relieve. Abandoné el collage y me dediqué a pintar la felicidad de los americanos”.²⁷

Cambios de técnicas y de temáticas. Los protagonistas eran ahora personas reales: la gente linda, en su expresión, la “bella gente”²⁸. La influencia del pop, de los *mass media*, de la cultura psicodélica, de la música de los años 60, se hacen evidentes en todo este período de su obra. *Vida cotidiana* (1966) es una de las obras de transición, que si bien ya no muestra el bricolaje, conserva aún el procedimiento del calco en tela, estirado y yuxtapuesto.

Sam Hunter, director del Museo Judío de Nueva York, quien fue jurado de la Bienal IKA de 1966, y habrá visto *Página policial* y *Relaciones públicas*, ambas de 1966, comparó la temática de estas obras con las de Andy Warhol. Aldo Farinati, asistente de taller de Jorge de la Vega desde 1968 en adelante, recuerda el interés del artista tanto por las obras de este artista americano como por las de Robert Rauschenberg. Sin dudas, en Estados Unidos se dejó influenciar por el Pop-art.

Una de las obras que muestran de manera clara el influjo de la psicodelia es *Cheeta* (1967). “Los colores siguen siendo chillones y estoy usando unos degradés entre uno y otro (así...)” (indica con gráfico) que hacen un efecto repugnante excelente.”²⁹ Así describía sus descubrimientos en *Ithaca*.

La obra de este período constituye un registro más inmediato de la realidad. Es la puesta en escena de toda aquella gente linda. El vacío del período del *Bestiario* fue reemplazado por el *horror vacui*. Se trata ahora de apiñamientos, amontonamientos de personas.

No sólo dejó el óleo por el acrílico, sino que probó con técnicas más mecánicas, de acuerdo también a la época. Grabados, “efasages”, estenciles, además de dibujos en tinta sobre papel, cobraron protagonismo en este período. En muchos casos, éstos tomaron el lugar que en su obra habían ocupado antes los trabajos sobre tela. Realizaría las vidrieras del *Bárbaro*, que hoy se conservan. Su campo de acción había salido de la especialización de la obra sobre tela, se había ampliado. Esta segunda etapa sería sinestésica, mixta. Se dedicaría también a la composición de letras de canciones y a cantarlas. El *Rompecabezas* (1969/70), que había preparado para representar a la Argentina en la Bienal de San Pablo, constituye la obra símbolo de todo este período.

El show de la Galería Carmen Waugh, en el cual presentó el *Rompecabezas* con un “rompecabezas” de canciones, instauró posiblemente el momento culminante de la carrera del artista en la segunda mitad de los 60. Allí fundó la simbiosis entre sus modos de expresión e interpretó su obra a través de un monólogo y una serie de sus canciones. En aquella tarde de Buenos Aires, quedaba plasmado parte del sentido de la obra de ese período, plena de ironía, de visión crítica. Se trataba, de algún modo, también de una fauna, no fantástica, humana, sin ocultamientos.

LLEGAREMOS A PINTAR Y A CANTAR TODOS JUNTOS³⁰

“Ya no le interesaba más la pintura”³¹, declara hoy Farinati. Quien pronunció estas palabras pasaba muchas horas al día en el taller del artista frente al Obelisco, a donde se trasladaba diariamente desde la localidad Castelar donde vivía junto a su familia. Es la confirmación testimonial de la aceleración de un proceso que se había echado a andar en De la Vega varios años antes. El resultado visible fue lo que ya conocemos como desplazamiento de la pintura por la composición de canciones, el cantarlas en público, la satisfacción que esto le otorgaba y su interés por otras actividades. Este aspecto exige un doble análisis: el del contexto, por una parte, y la focalización de la situación particular de De la Vega y sus razones para inscribirse en ese marco, por otra.

La participación de esta fase del desarrollo del artista en el concepto de “fin del arte” es central nuevamente para la interpretación de este período. Este elemento de análisis que Pacheco ubicó a partir de la experiencia de *Formas liberadas*, de 1962, forjó un recorrido parabólico que volvió a embestir a partir de fines de 1967, datación del primer registro de su interés por la música.³² Aquel fenómeno había fecundado en el medio artístico de Buenos Aires a partir de fines de los años cincuenta, pero en la segunda mitad de los sesenta en un contexto diverso asestó un golpe aún más fuerte con una mayor tendencia disolutiva de los lenguajes artísticos.

En el terreno de lo artístico, Suzi Gablik dejó sentado, en sus críticas a la modernidad, que el marco racional de la estética moderna había dejado como herencia “una ontología de la objetificación, permanencia y egocentrismo”, que hubiera minado ciertas capacidades inherentes del arte, entre ellas la de “ser visto también como un proceso, más que como formas fijas”³³. Desde el punto de vista de los tiempos históricos, esta situación comenzó a revertirse también a fines de los 50.

La estetización de procesos vitales, los sucesos, los *happenings* y las acciones habían comenzado a reemplazar a la obra de “forma fija”. En el panorama artístico internacional los nombres son infinitos. El salto al vacío y la poética de Yves Klein (1928-1963), los *Parangolé* de Hélio Oiticica (1937-1978) y toda su implicancia, Lygia Clark (1920-1988) y sus técnicas psicoterapéuticas. Estos artistas, cuyo camino de acceso al arte fue la categoría tradicional de la pintura, más tarde, a través de prácticas heterodoxas, manifestaron una preocupación por las cualidades psicológicas, espirituales, interiores del ser humano en su condición de estar en el mundo, es decir, vitalistas.

“El acento debía estar puesto en la experimentación, en el arte como método de investigar la realidad.”³⁴ Frente a la irrupción de esta problemática se habló en Buenos Aires de una “sensibilidad radical y definitivamente nueva”³⁵. Justamente, una de las tantas transformaciones de la escena fue la de procurar otros modos de sensibilización frente al arte y frente a la realidad. La psicodelia, fenómeno analizado por Pacheco, fue uno de ellos. En otros casos el propósito era la unión de arte y vida, proclamada tantos años atrás por los surrealistas, en visión renovada.

“El objetivo del arte es más importante que el arte. Los colores o las palabras no son el objetivo, sino la envoltura estética, que es un invento útil para las élites. El objetivo final es *el hombre*, y se lo puede alcanzar sin pasar por la estación belleza.” (...) “El arte no será reemplazado por nada más que por *el hombre mismo*, que se realizará totalmente a través de su *evolución*”. (...) “Cualquier religión lo dice: sería suficiente con que *cada uno* se preocupara por su propia *evolución*.”³⁶ Estos fragmentos, tomados de una larga entrevista realizada poco tiempo antes de la muerte del artista, culminan en una serie de declaraciones previas y son el resultado de la decantación de un extenso proceso creativo.

En el mismo parlamento, De la Vega comenzaba haciendo referencia a lo que él creía sería el reemplazo del arte por la tecnología y los resultados beneficiosos de este trueque. La influencia de las ideas de McLuhan era evidente. Desde el presente se sabe que aquellas predicciones no se cumplieron tal como se proyectaban. Allí, De la Vega comenzaba hablando de una cosa, pero en realidad se refería a otra cuestión subyacente. Aquí se pone en evidencia su gran núcleo temático, que se había mantenido, bajo diversos ropajes, desde el período de *Formas liberadas* y, luego, de *Bestiario* o *los Monstruos* (1963-66). En el análisis que hacíamos años atrás hablábamos de “transformaciones” y “mutaciones” como claves de comprensión. Las “transformaciones” operadas de manera virtual en aquellos conflictos anamórficos, tema central también de sus dos canciones más difundidas –“El gusanito” y “El gusanito en persona” – habían resultado en mutaciones *en la persona* del artista mismo.

“No basta con tan sólo decir o escribir que he superado la problemática del arte. Yo lo he hecho. Para mí la pintura ya no está en conexión con el ojo actual: está en conexión con la única cosa en nosotros que no nos pertenece: con nuestra VIDA”, había declarado Yves Klein un tiempo antes.³⁷ Estas referencias de Klein a la “vida” y de De la Vega al “hombre” como objetivos finales se hacen paralelas. Cuando De la Vega citaba la evolución del ser humano aludía, aunque de modo general e inespecífico, a las prácticas religiosas o de tipo esotérico que buscan la salvación o la espiritualización como sentido de la existencia terrena. Estas tendencias persiguen el progreso espiritual, la conversión de lo material en espiritual y, finalmente, la manifestación de la dimensión divina en la vida terrena. La categoría estética puede acompañar estas búsquedas en caminos casi análogos.

Con la misma finalidad, Klein había acudido al rosacruzismo. El resultado de esas prácticas tiene muy a menudo un correlato con la experiencia estética. Es evidente que en aquel contexto el arte constituía un trampolín para otras instancias. Tanto De la Vega como Klein, Oiticica o Clark, estaban de manera tácita yendo al rescate de lo estético como componente básico y potencial del ser humano a través de experiencias por ellos proyectadas y con gran énfasis valorativo en lo existencial.

Existía otro ingrediente relacionado, pero difícil de aludir y que confluía en la misma atmósfera. “Yo creo que la poesía existe y existirá siempre porque me parece que es la forma de expresión *más cercana al amor*, y la única capaz de expresar las vivencias más profundas del ser humano.”³⁸ (...) en la actualidad, pienso que *se vive más poéticamente*, que hay una mayor comprensión poética.”³⁹ Ambas citas pertenecen al registro del programa que Jorge de la Vega acababa de grabar cuando abandonó este mundo en las puertas del canal 7 de televisión.

Aquel componente indispensable de ese momento, pero de características por cierto bastante inasibles, era el enorme lirismo que constituía uno de los rasgos fundamentales de ese final de los años 60 y principios de los 70.

“Quisieron vivir el Ser, en el presente, a través del amor y de la expansión de cada individuo.”⁴⁰ La cita sobre la mística hippie se conjuga de manera casi simétrica con uno de los rasgos con que Ricardo Martín-Crosa definió la experiencia estética. “Se trata del exaltado placer, de la alegría que acompaña el ensanchamiento del ser y su gozosa comunión con el universo.”⁴¹

“Llegaremos a cantar y a pintar todos juntos.”⁴² Los caminos de la artisticidad contemporánea lo habían conducido a Jorge de la Vega a un lugar que tal vez él no se había propuesto. Aquella tarde en la Galería Carmen Waugh, cuando presentaba su *Rompecabezas* con un escenario delante y una sucesión de canciones, se resolvía, tal vez, la búsqueda de una vida.

¹ Muchos de los conceptos aquí vertidos fueron desarrollados en el prólogo de mi autoría publicado en el libro *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*. Cf. Marcelo E. Pacheco et. al., *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003, pp. 9-14.

² Se trata del libro de este autor: Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, ALBA, 1991.

³ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 21.

⁴ Ibídem

- ⁵ El libro de Editorial El Ateneo, ya mencionado, incluye, además del ensayo crítico de Marcelo E. Pacheco, textos de Francis Korn, Silvia Sigal, Sergio A. Pujol y contribuciones de mi autoría.
- ⁶ Frederico Morais, *Grafico Arte moderno/posmoderno*, Río de Janeiro, 1977.
- ⁷ Mercedes Casanegra, "El cuestionamiento de la pintura", en: *Pintura Argentina. Panorama del Período 1810-2000*, La Nueva Figuración, Buenos Aires, Grupo Velox, 2001, volumen n° 17, p. 18.
- ⁸ Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", en: "Arturo, Revista de arte abstracto", Buenos Aires, 1944. Citado en: *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, p. 159.
- ⁹ Guy Brett, "A Radical Leap", en: *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The South Bank Centre, 1989, p. 253.
- ¹⁰ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 33.
- ¹¹ Jorge de la Vega en: Mercedes Casanegra, op. cit., 1991, p. 100.
- ¹² François Cheng, *Vide et plein*, París, Seuil, 1979, p. 21, en: Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 61.
- ¹³ Jorge de la Vega en: Guillermo Whitelow, "Una entrevista...", 19-10-64, en Casanegra, op. cit., 1991, p. 98.
- ¹⁴ Jorge de la Vega en: "Conversación con Hugo Parpagnoli", en: Casanegra, op. cit., 1991, p. 46.
- ¹⁵ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 34.
- ¹⁶ Sergio Pujol, *La década rebelde*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 121-122.
- ¹⁷ Jorge de la Vega en: "Conversación con Hugo Parpagnoli", en: Casanegra, ibídem.
- ¹⁸ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, Nueva York, Thames & Hudson, 1993, p. 45.
- ¹⁹ Suzi Gablik, op. cit., pp. 3-4.
- ²⁰ Federico Peralta Ramos, "Retrato de Jorge de la Vega", en: Casanegra, op. cit., p. 173.
- ²¹ Ignacio Malaxecheverría, en: *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 29-30.
- ²² Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965, p. 21.
- ²³ Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 7.
- ²⁴ Marcelo E. Pacheco, op. cit., 2003, p. 36.
- ²⁵ Jorge Luis Borges, op. cit., pp. 11-12.
- ²⁶ Suzi Gablik, op. cit., p. 168.
- ²⁷ Alberto Garsar, "El pastorcito mentiroso de la Vega". En: [medio sin identificar], Buenos Aires, 1970, p. 49. Archivo Ramón de la Vega.
- ²⁸ Sergio Pujol, op. cit., pp. 57-60.
- ²⁹ Jorge de la Vega, Carta "La razón de...", "Primera Plana", Buenos Aires, 26-4-66, en: Casanegra, op. cit., 1991, p. 112.
- ³⁰ Este apartado, con mínimos ajustes, fue tomado del texto de mi autoría "Llegaremos a pintar y a cantar todos juntos", publicado en el libro *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*, op. cit., 2003, pp. 237-239.
- ³¹ Mercedes Casanegra y María Torres, "Entrevista a Aldo Farinati", Buenos Aires, febrero 2003.
- ³² Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, op. cit., 1991.
- ³³ Suzi Gablik, op. cit., p. 60.
- ³⁴ Guy Brett, "Life strategies: overview and selection, 1960-1980", en: *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, L. A., MOCA, Thames & Hudson, 1998, p. 197.
- ³⁵ Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- ³⁶ Alicia Dujovne Ortiz, "¿Fin de un largo velatorio?", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1970, en: Casanegra, Mercedes, op. cit.
- ³⁷ Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962*, Colonia, Taschen, 1995.
- ³⁸ Mercedes Casanegra, op. cit., 1991, p. 87.
- ³⁹ Ibídem
- ⁴⁰ *Encyclopédie des Mystiques*, dirección de M-M. Davy, París, Éditions Robert Laffont y Éditions Jupiter, 1972, p. 10.
- ⁴¹ Ricardo Martín-Crossa, *Acerca de lo bello*, Buenos Aires, Bagavante, 1978.
- ⁴² Mercedes Casanegra, op. cit., 1991, p. 129.

TEXTOS

Paulo Herkenhoff / Luis Camnitzer

Paulo Herkenhoff, Director del Museu Nacional de Belas Artes en Rio de Janeiro. Previamente se desempeñó como Conservador del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-1990), como Director Artístico de la *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (1998) y como Curador Adjunto del Departamento de Pintura y Escultura en The Museum of Modern Art (MoMA), de Nueva York (1999-2002). Ha escrito numerosos textos de arte brasileño y latinoamericano.

[**Paulo Herkenhoff**, currently Director of the Museu Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro. He has been Curator at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, the Artistic Director of the *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (1998) , and Adjunct Curator in the Department of Painting and Sculpture at The Museum of Modern Art (MoMA), New York (1999-2002). He has written a great number of texts about Brazilian and Latin American art.]

Luis Camnitzer, artista de nacionalidad uruguaya, reside desde 1964 en los Estados Unidos. En 1965 fue cofundador del grupo *New York Graphic Workshop*. Recibió la beca Guggenheim en 1961 y 1982. Representó al Uruguay en la Bienal de Venecia de 1988 y participó en *Documenta XI* en 2002. Fue profesor de arte en el College at Old Westbury, Nueva York (1969-2000). Desde 1999 actúa como curador en The Drawing Center, Nueva York.

[**Luis Camnitzer**, artist of Uruguayan citizenship who resides, since 1964, in the United States. He was co-founder of the *New York Graphic Workshop* in 1965, and was a recipient of the Guggenheim fellowship in 1961 and 1982. He represented Uruguay at the 1988 Venice Biennial and participated in *Documenta XI* in 2002. He was Professor of Arts at the College at Old Westbury, New York (1969-2000). Since 1999 he acts as Viewing Program Curator at The Drawing Center, New York.]

NUEVA FIGURACIÓN RÍO / BUENOS AIRES

Paulo Herkenhoff

En 1963 una exposición de cuatro jóvenes artistas argentinos en la galería Bonino de Río de Janeiro deja una fuerte marca en el ambiente cultural de la ciudad. Volviendo con otra muestra en 1965 en el Museu de Arte Moderna, la *Otra Figuración* de Deira, Macció, Noé y De la Vega reitera el impacto.

La *Otra Figuración* se establecerá en 1961 en Buenos Aires a través de una convocatoria abierta para realizar la exposición en la Galería Peuser. Además de los cuatro citados, participaron del primer evento Carolina Muchnik y el fotógrafo Sameer Makarius. En la declaración conjunta de agosto de 1961 se definía que "No constituimos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela, simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura"¹. Para comprender la nueva figuración argentina en aquel momento es necesario incorporar históricamente (y, por lo tanto, en la exposición) la obra de Antonio Seguí.

Los cuatro artistas, en diferente medida, articulaban un vasto vocabulario plástico: pintura vigorosa (a veces gestualidad, pintura chorrada, casi-abstracción), dibujo, collage de recortes de diarios y revistas, objetos de plástico o marcos de otros cuadros; figuras recortadas, bastidores redondos, marcos vacíos, formas viscerales acolchadas. Según Guillermo Whitelow estaban "cansados del preciosismo del arte abstracto y de la ambigüedad del informalismo, así como del estancamiento de la figura tradicional"². Whitelow recuerda la importancia de Appel, Alechinsky, Jorn (grupo Cobra) y De Kooning, además de la actitud radical de Jackson Pollock.

Había, junto al inconformismo estético, un carácter ético anclando esa producción. En 1961, Luis Felipe Noé, el más articulado en el plano verbal, declaraba que "otra figuración no es otra vez figuración. Los hombres de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer y, sin embargo, la imagen del hombre de ayer. [...] Creo en el caos como valor. Dentro de ese caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial. Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno de figuración"³.

Ese nivel de ambigüedad entre figura y pintura tuvo en Willem De Kooning un momento determinante en el arte internacional. "La carne es la razón por la cual la pintura al óleo fue inventada", afirmó De Kooning. Cabe recordar que este artista fundamental había expuesto en la Bienal de San Pablo en 1951 y 1953.

El impacto del *pop art* y de la figuración del movimiento Cobra se hizo sentir. Algunas de las obras expuestas por Ivan Serpa ofrecen la dimensión de un artista inquieto, persiguiendo ahora a la figura: sus series "Mulheres e bichos" y "Figuras" evidencian su fascinación por la producción de Cobra. En los años posteriores, en su Fase Negra, Serpa presentará la más densa posibilidad figurativa, articulando sus intereses en el Expresionismo y en Cobra con sus andanzas por España. En el campo de las relaciones culturales, además de las diversas ediciones de la Bienal de San Pablo, existió, vía Río de Janeiro, una aproximación con el artista Corneille que, luego de viajar por el Brasil y participar de la muestra *Opinão 66* en el MAM, realizó una exposición individual en la galería Relevo.

La primera exposición brasileña de la *Otra Figuración* encontrará un terreno fértil y activamente predispuesto a la resonancia obtenida. Coincide con un agotamiento de las tendencias informales y con la crisis de las utopías constructivas. Una nueva generación de artistas está en pleno proceso de emergencia. La inauguración de Brasilia apaciguaba la fiebre de la construcción. La crisis política y el agravamiento de la crisis social exigen una nueva postura y desembocan trágicamente en el golpe de 1964.

La fisura en el movimiento concretista brasileño se produce en 1954 con el surgimiento del Neoconcretismo en Río de Janeiro. Su desarrollo significará el alejamiento de la rigidez constructiva y de su ortodoxia. La espacialidad neoconcreta no se agotará en el espacio constructivo (Ronaldo Brito). Una cuestión básica en la escisión fue la idea de la subjetividad en el arte, discusión retomada por el grupo de Río de Janeiro: "El Neoconcretismo tampoco comprendía la subjetividad como efecto del sistema. Al contrario, se aferraba de cierta manera a los valores ontológicos del sujeto, tradicionalmente enfatizados por el arte. Más humanista, menos tecnicista que el Concretismo, insistía en pensar el trabajo de arte como totalidad mística, creado por un sujeto de alguna forma privilegiado, el artista".⁴ Se funda aquí la acusación de irracionalismo, esgrimida por los concretistas.

Los artistas de la *Otra Figuración* buscaron oponerse a la rigidez y a la objetividad de la tradición constructiva argentina. Para Jayme Mauricio, los cuatro son "jóvenes pintores que vemos con mucha disposición para dar a la joven pintura argentina una nueva condición, indiferente a los esnobismos racionalistas, antes tan frecuentes en Buenos Aires [...] generan la promesa de una nueva situación en la exploración casi cruel de las asperezas de un mundo donde lo maravilloso dejó de ser una epidérmica y brillante reacción para trans-

formarse en una disección profunda de la esencia de la propia materia, revitalizada para dar la medida angustiada del hombre de los tiempos de Macció, Deira, de la Vega y Noé.”⁵

Las Venus de Dacosta, los monstruos, “Mulheres e bichos” de Serpa; *O ovo* y la *Caixa de formigas* de Pape; también el popcreto de Waldemar Cordeiro; los bólides y los parangolés de Oiticica; los CPCs de Gullar y *Caminhando* de Clark son muchas formas de adiós a la utopía constructiva y de retorno al sujeto (tanto en el plano del individuo como en el del ser social). El retorno a la humanidad del hombre puede ser sintetizado por Lygia Clark en 1965. “Por primera vez descubrí una realidad nueva, no en mí, sino en el mundo [...] Plenitud. Exceso de sentidos. Cada vez que respiro el ritmo es natural, fluido. [...] El acto de hacerse es tiempo. [...] Nosotros somos una totalidad espacio-temporal. En el acto inmanente nosotros no percibimos el límite temporal. Pasado, presente y futuro se mezclan.”⁶

A principios de la década de 1960 emerge una nueva generación de jóvenes artistas fundamentalmente marcada por el paso por la antigua Escola Nacional de Belas Artes. Allí, distinto de la formación posmoderna (en el concepto de Mário Pedrosa), existía la posibilidad de acceder a un arsenal de técnicas artísticas, recuperadas y transformadas en el nuevo momento. Sin embargo, para aquellos jóvenes artistas la relación más fecunda en la Escola de Belas Artes fue el taller libre con Oswaldo Goeldi, durante sus últimos años de vida. Por esa formación sólida, y a la vez alejada de la ranciedad académica, pasan artistas como Gerchman, Dias, Secco, Maiolino y Magalhães.

El momento de esos nuevos artistas es el de la incorporación de un conjunto de actitudes y de libertad, sin la rigidez de los programas de los movimientos de la década anterior. La eclosión internacional del *pop art* y de los desafíos de la sociedad en transformación conforman la sustancia temática básica para muchos de ellos. Esa reapertura humanista permitirá la convergencia de las preocupaciones de los artistas emergentes y de las transformaciones de los antiguos neoconcretos, concretos y constructivos (como Serpa, Oiticica, Cordeiro, Clark y otros) en eventos como *Opinão* (65 y 66) y *Nova Objetividade*. “El momento que nosotros vivimos es apenas para los que están profundamente atentos porque solamente soluciones nuevas pueden atender a los problemas de la libertad”⁷ (Rubens Gerchman). En las dos ediciones de *Opinão* participaron artistas argentinos como Antonio Berni, Jack Vañarsky, Nelson Blanco, Delia Cancela, Méndez Casariego y Lea Lublin. En 1965, el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro albergó la retrospectiva de Berni, con sus monumentales Ramonas y Juanitos, con profusa utilización de materiales, modelados y collages de objetos. Seguí realiza su exposición individual en Río de Janeiro también en 1965.

Además de demostrar la convergencia, esa exposición permite también que se trace un paralelo entre la producción de algunos artistas de Río de Janeiro y de Buenos Aires. En este sentido la *Otra Figuración* será un capítulo especial en el intercambio entre las dos ciudades, comparable con las articulaciones en los años 40 (Emilio Pettoruti, Marques Rebello, Romero Brest y Portinari) y con el impacto de la exposición *Grupo de artistas modernos argentinos* (Girola, Testa, Iommi, Fernández-Muro, Ocampo, Grilo, Maldonado, Prati, Hlito y Onetto) realizada en el MAM en agosto de 1953 cuyo catálogo contó con una importante introducción de Romero Brest.

La obra y el pensamiento de Luis Felipe Noé pueden vincularse a los de Rubens Gerchman. Ambos conservan una larga amistad y Gerchman comenta la exposición de Bonino en 1963: “influenció mucho nuestro pensamiento por la libertad que ellos ponían en sus trabajos. Luis Felipe Noé, a quien más tarde conocería en Nueva York, me impresionó mucho. Me gustaba porque era un sucio y yo siempre fui acusado, hasta por mis colegas, de ser también un sucio.”⁸ Para Antônio Dias, “Noé tenía una cosa primitiva y agresiva que me gustaba mucho.”⁹ En los pasajes citados podemos observar la preocupación de Noé y Gerchman por la cuestión de la libertad: el brasileño enfrentando los acontecimientos de 1964 y el argentino desenvolviendo su primer libro teórico, *Antiéstética*, en 1965.

En el plano temático puede establecerse una conexión básica entre Noé y Gerchman a partir del interés en la multitud. En su obra fundamental *Introducción a la esperanza* (óleo, 1963), la multitud de Noé es una masa política cargando sus reivindicaciones, evidenciando conciencia y alienación. Una engañosa solución formal transforma cuadros en carteles políticos. La obra de la colección del MAM (*Escape afuera*) ejemplifica el ingenioso modo de individualizar dentro de la multitud: el establecimiento de la “nueva figuración destructiva”, en la referencia de Jayme Mauricio. Los dibujos expuestos de Rubens Gerchman de 1963 (*Sem título*) y de 1964 (*Multidão*) tratan el anonimato en la masa. Recuperando un rico repertorio antropológico urbano (fútbol, transportes, prensa popular, concurso de modelos, amor de folletín, gusto por el *kitsch*), Gerchman indaga, en ciertas obras de la exposición, sobre la situación de alienación. Sin embargo, su *pathos* será siempre de celebración de la vida. Noé y Gerchman, en esas multitudes adoptan soluciones formales de ocupación total del espacio a través de la repetición de cabezas humanas, como una caligrafía nerviosa y sucia, ideogramática. Los medios de comunicación ofrecen imágenes que, como en la obra del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, serán recortadas e incorporadas a la pintura de Noé.

La prensa ofrecerá a Gerchman un rico repertorio de estímulos: la fotografía editada será pictóricamente refigurada (como también en algunas obras de Anna Maria Maiolino), las noticias serán tema, los titulares se transforman en escritura inscrita en la pintura. *A Bela Lindonéia – A Gioconda do suburbio* (ensamblado, 1966) puede ser la mayor síntesis de esos procedimientos y el último ícono de una vida de los suburbios cariocas.

La obra de Ernesto Deira siempre fue la menos radical del grupo. Una pintura más tenue, menos espesa y sucia convive con la presencia del dibujo. “La constante elusión de lo narrativo y de lo figurativo ha determinado en esta etapa de su vida [en los años 60] que pensar el cuadro no es una realidad aislada –un hecho en sí mismo– si antes en su reflexión no existiera un acto a través del que tenga la posibilidad de aislar la Figura en el propio cuadro. [...] Entonces, comienza el sobrevuelo de las diversas imágenes en que el pintor subdivide la superficie del cuadro. Movimiento deformante dirigido en todo momento hacia la imagen real del cuerpo para constituir la Figura.”¹⁰ Esa pintura relativamente más introspectiva y menos agresiva, con “pausas de un abstraccionismo lírico”, como escribió Geraldo Feraz para el catálogo de la exposición de 1965 realizada en el MAM, parece haber causado menos impacto, al punto que Antônio Dias declaró “Ernesto Deira no me agradaba”.¹¹

La obra de Rómulo Macció del período se caracteriza por la figura individualizada (*Hombre, mira estos espejos!*), por contornos de materia fluida, diluyendo los límites entre pintura y dibujo. En la exposición, el dibujo de Vergara (*Figuras*, 1965) establece pocas conexiones con la producción de Macció. El contacto de Vergara con la obra de Macció se retoma a partir de la cuestión de las máscaras. Para el argentino, la máscara está vinculada a la condición humana, como simulacro portador de una densa carga dramática. La máscara de Vergara, aunque dibujada como un contorno de factura industrial, es ocupada por un dibujo que restablece su sentido dionisiaco, del tiempo cíclico del Carnaval.

El desarrollo de Vergara se aleja mucho de las posibilidades de comparación con el grupo *Otra Figuración*; su dibujo de contornos precisos, juegos de llenos y vacíos, la pintura sobre placas de acrílico y el uso de materiales sintéticos, el color plano y limpio contrasta con la suciedad y energía, cargadas de emoción y subjetividad de la producción de Noé o de De la Vega.

Si bien toda comparación puede resultar arbitraria y odiosa, no se puede omitir el surgimiento de artistas “novo figurativos” en otras partes de Brasil, sobre todo en San Pablo. Wesley Duke Lee será una figura clave en el escenario artístico y en la formación de nuevos artistas. Toda su obra contiene humor irónico y crítico. La incorporación de una gran diversidad de materiales en sus trabajos coloca a Wesley a la altura de un Noé o un De la Vega. Nelson Leirner establecería desafíos al sistema, buscando extender el campo del arte con la idea de mala pintura y las pinturas *ready-made* de 1962 (por ejemplo *Lua*, en la colección del MAM) hasta culminar con el chanco embalsamado. La década presenció la afirmación y el surgimiento de Antônio Henrique Amaral, Cláudio Tozzi, José Roberto Aguillar, Tomoshige Kusuno, entre otros.

La obra del argentino De la Vega, con sus contrastes, estaba destinada a producir el más fuerte impacto. Su bestiario es la metáfora de la humanidad, con las vísceras expuestas como volúmenes acolchados y pintura chorreada. Su figuración poderosa incorpora juegos de vacío y lleno, cuerpo y sombra, peso y ligereza, imágenes formadas por objetos concretos y dibujo-pintura, anamorfosis. “No fui exactamente yo quien introdujo figuras humanas en mi pintura; creo que fueron ellas mismas las que me utilizaron para inventarse; no fue una imposición voluntaria, sino un encuentro natural, y ahora no podría prescindir de ellas sin sentir cercenada mi libertad expresiva.”¹² De la Vega articula niveles plásticos, fantasmales, míticos y perceptivos para conformar esa figuración singular, perfectamente representada en la obra *La indecisión* (1963) en la colección del MAM. Muerto prematuramente, Jorge de la Vega mereció una exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1976. Los ecos de su pasaje por Brasil en 1963 y 1965 se desprenden de la declaración de Antônio Dias: “Jorge de la Vega ponía una cierta violencia, juntaba materiales, lo que me interesaba mucho”.¹³

La exposición *Otra Figuración* encuentra trazado el perfil de Antônio Dias en su indagación sobre la materialidad de la obra de arte y los procedimientos de su construcción (como en *Pavão sobre o poço* y *Auto dos senhores*, relieves sobre madera, 1962). En *Minha boneca* (collage sobre tela, 1963), Dias evidencia una vez más su capacidad de articular experimentación, equilibrio, agresividad, estructura, materia, asunto, historia en una síntesis de tensa poética.

Las vísceras en relieve de Jorge de la Vega remiten a una vasta producción en el Brasil, encabezada por la obra de Antônio Dias. A mediados de la década del 60, el brasileño produce una serie de trabajos que articulan niveles de violencia: los héroes de historietas, la dictadura, la guerra, la sexualidad, el arte, la animalidad del hombre, la marginalidad arden en la herida sobre el acolchonado de *Um pouco de parata para você*, de 1965. Articula pintura, dibujo, objeto y relieve con absoluto control y dirección, con la agresividad del

gesto espontáneo de la *Otra Figuración*. Esa cualidad visceral está presente también en otra obra expuesta (*Glutão*, relieve sobre madera, 1965) construida con los medios técnicos que lo caracterizan al inicio de la década.

La cuestión de lo visceral se torna un valor y un concepto que atraviesa las discusiones sobre arte brasileño después de 1964. Es metáfora, referida al cuerpo, de una situación política que se ciñe gradualmente y con agudeza sobre la sociedad. Las vísceras, como volumen, reaparecen en *Glu, glu, glu* (1966) de Ana Maria Maiolino, cuya temática se encuentra fundamentalmente vinculada a la expresión de un universo femenino, reprimido y restringido por el medio cultural. En Maiolino, como en el *Nu* de Serpa y en la obra de Gerchman, la leyenda se incorpora a la obra. Ana Bella Geiger desarrollará a partir de 1965 un conjunto de grabados explorando los órganos y vísceras del cuerpo como materia incisiva y herida en los procesos del grabado. Su *Carne na tábula* (1969), con la imagen de la carne despedazada articulada con la luz de un arco iris y un marco de un caballete, es la metáfora de la necesidad de libertad en tiempos oscuros. El mismo orden metafórico aparece en *Lundu da marquesa de Santos* (acrílico sobre tela, 1974) de Glauco Rodrigues. El volumen de vísceras resurge en [Artur] Barrio en quien, en un proceso semejante al de De la Vega, la figura se sirve del artista para inventarse. La realidad brasileña, sus “fiambres” humanos, muertos anónimos de los suburbios recompuestos como fardos ensangrentados (1969-1970), perversamente abandonados en sus posibles lugares de origen real, en sus “incendios de situaciones”. Antes, con su *Bólide 18, B-331 (Homenagem a Cara de Cavalo)*, (1967), Hélio Oiticica había aludido a las vísceras con una bolsa de pigmento rojo sangre. La contundencia y el dolor llegan al nivel de lo real en el Cildo Meireles de *Tiradentes: tótem – monumento al preso político* (1970), obra que consistía en un poste al cual habían sido amarradas diez gallinas vivas sobre las que se derramó gasolina y se prendió fuego.

Otros puntos de contacto con De la Vega son las preocupaciones por la anamorfosis, que ya contaba además con una historia de siglos. Simultáneamente a las obras del argentino (como el dibujo *Lisonja*, 1966, de la colección del MAM), el interés por las alteraciones ópticas y anamorfosis se hicieron presentes en obras como *Veja o nu* (1968) de Cláudio Tozzi.

Otro desarrollo paralelo se fija en la utilización de fotografías como punto de partida de la pintura, colores planos para simplificar la figura como sintético juego de sombra que en De la Vega aparece en pinturas como *Quiere no me quiere* (1969), *El futbolista* (1969) y *Rompecabezas* (1968-69) y que caracteriza fundamentalmente la producción de Tozzi en la serie “Revolta” y en *A multidão* (inclusive en negro y blanco) y también a los superhombres de Gerchman y al *Autorretrato con indios Carajás* de Vergara, todos de 1968.

Sólo tiene sentido ver a Deira, Noé, Macció y De la Vega como un punto de contacto en una perspectiva de multiplicidad de aportes y estímulos en un mundo de intercambio. Dice Federico Morais que “la producción y la actuación de ese grupo, que se hizo también teórica a través de Noé, fueron notables, repercutiendo dentro y fuera de la Argentina. La muestra que los cuatro realizaron en la galería Bonino en Río de Janeiro en 1963; tuvo un impacto notable entre los jóvenes artistas cariocas que irían después a explotar en *Opinão 65*.”¹⁴ Sería bastante empobrecedor el enfoque degenerativo de “influencia”. La dinámica cultural tiene sus propias leyes. Evidentemente, entre las exposiciones de 1963 y 1970 de la galería Bonino, la realidad brasileña enseñó necesariamente mucho más que la marca de la obra de los argentinos De la Vega y la *Otra Figuración*.

Traducción del portugués: María Amalia García. Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Nova Figuração Rio / Buenos Aires*, galería do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Río de Janeiro, noviembre-diciembre 1987.

¹ *Otra figuración... veinte años después*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1981. Catálogo.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

⁴ BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Río de Janeiro, Funarte, 1985.

⁵ JAYME, Mauricio, “Argentinos no Museu: exasperação e drama”, *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 4 de junio, 1965.

⁶ CLARK, Lygia, *Lygia Clark*, Río de Janeiro, Funarte, 1980 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

⁷ *Opinão 66*, Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1966.

⁸ *Opinão 65*, Río de Janeiro, Banerj, 1985.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ ESPARTACO, Carlos, *Ernesto Deira. Pinturas seleccionadas de entre 1960 y 1984*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1984. Catálogo.

¹¹ *Opinão 65*, op. cit.

¹² *Otra Figuración ... veinte años después*, op. cit.

¹³ *Opinão 65*, op. cit.

¹⁴ *Ibidem*

EL HIMNO AL AGUATINTA'

Luis Camnitzer

Si se mide dentro de la historia del arte universal, la *Otra Figuración* argentina tuvo mala suerte. Cayendo entre dos movimientos hegemónicos –expresionismo y neo-expresionismo–, los intereses de las metrópolis supieron ver sus obras como derivativas en lugar de premonitorias. El prejuicio de entonces todavía sobrevive y somete a los cuatro argentinos (Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé), junto con el mexicano José Luis Cuevas, el venezolano Jacobo Borges, la cubana Antonia Eiriz y muchos otros artistas latinoamericanos, a juicios ambivalentes. Los artistas son vistos positivamente como individuos con talento o, negativamente, como parte de un movimiento localista casi folclórico que confirma los excesos emocionales que el estereotipo asigna a nuestro continente. Por suerte esos prejuicios no afectan la importancia cultural que esa pintura tuvo para nosotros. Es posible que los cuatro argentinos recogieran datos del viejo expresionismo y también de las obras de los pintores que formaron *Cobra*, pero ¿qué importa? No se entiende el porqué de esa exigencia de virginidad e inmunidad con respecto a la información en el arte. En otras ramas como la ciencia y la tecnología, se presupone que la evolución es colectiva y continua, que no es hecha al margen de lo que hacen los colegas y con obligados saltos abruptos. Lo que importa realmente es que el grupo sirvió para iconografiar la historia, la violencia, el caos y lo vernáculo en formas que eran inéditas en la cultura continental. Sus obras abrieron la conciencia artística y política en los artistas posteriores en una forma que una adherencia al pop-art y al minimalismo norteamericanos hubiera retardado. La *Otra Figuración*, en ese sentido, no solamente es proto-neo-expresionista, si uno realmente quiere seguir el almanaque neoyorquino, sino, más importante, proto-conceptualista y proto-arte político. Es un movimiento que formó parte de una configuración mucho más grande que incluyó cosas tan diversas como las obras de los destruccinistas argentinos, el *Grupo Espartaco* y la producción de Alberto Greco.

Claro que esto es un análisis pedante, debatible y ayudado por una perspectiva histórica. Dejando todo eso de lado hubo otra realidad más tangible y autobiográfica. En su época y vistos desde el Uruguay, los cuatro artistas eran súper-estrellas audaces. Como egresado reciente de la escuela de bellas artes me obligaron a reconsiderar los esquemas académicos que venían con una educación que, sin confesarlo, era primariamente artesanal. El grupo era tan netamente un generador de imágenes y tan desapegado respecto a las reglas establecidas del *métier*, que las formas académicas del buen comportamiento pictórico aparecían como ridículas.

Con esa carga y una autodefinición de grabador, fue un lujo intelectual para mí en 1964 poder compartir apartamento y taller en Nueva York con un miembro del grupo: Noé. En el transcurso de un año, Noé me fue presentando al resto de sus colegas, pero más importante aún, por medio de discusiones solamente interrumpidas por la comida y el sueño, se encargó de bombardear mi identidad artesanal hasta obligarme a asumirme como artista en lugar de artesano. No se trató de abandonar la artesanía sino de ponerla en su lugar. De golpe entendí que las técnicas no son un fin en sí mismo sino que están al servicio de una visión. El dato solamente importa aquí porque conducirá a los grabados que luego hizo De la Vega.

Un resultado del intercambio, sin embargo, fue que Noé aprendió a hacer grabado.² Fue una pequeña venganza que no salió del todo como lo había previsto: con esas obras Noé se sacó un premio en la Bial de Grabado de Tokio. También de positivo tuvo que en uno de sus viajes a Nueva York De la Vega se instaló en casa.

Describir cómo alguien hace grabado no da para literatura interesante. Generalmente no importa la personalidad del artista, y los pasos que se dan tienden a uniformar al genio con el cretino dentro de los límites impuestos por una artesanía bastante tediosa. Eso no quita que se pueda dividir a los aspirantes en dos categorías: están los que creen que los grabadores conforman una secta secreta que intercambia recetas misteriosas; y luego están aquéllos que perciben a los adeptos como una manga de nabos incorregibles incapaces de entender lo que es hacer arte. En general, los primeros buscan la iniciación, mientras que los segundos piensan que van a descubrir cosas que los grabadores –justamente por nabos– nunca fueron capaces de ver. La ignorancia de la técnica ciertamente tiene la ventaja de que permite buscar caminos que el tradicionalismo declara cerrados o inválidos, o sea que la posición tiene cierto mérito.

Mientras que podría afirmar que Noé más o menos pertenecía a esta segunda categoría, la posición de De la Vega no era clara. Melancólico por naturaleza, De la Vega no se lanzó ni a buscar una membresía secreta, ni a descubrir un nuevo mundo con una energía inusitada. Había, sí, una cierta curiosidad, pero más que nada se trataba de usar la posibilidad de hacer ediciones de imágenes resueltas en su pintura. Las “lanzadas al vacío” de De la Vega ocurrían sobre la tela. En ese sentido, De la Vega exploraba sus imágenes en la plancha como si fuera una hoja de papel, y la técnica no interfería con su proceso creativo pero tampoco lo enriquecía en forma fundamental. Ésta es la actitud más generalizada entre los pintores que se acercan a la técnica. Es una actitud que influye en la función del “grabador asesor” (en este caso yo), quien entonces se concentra en buscar las formas más apropiadas para traducir esas imágenes al

nuevo medio. De la Vega demostró su curiosidad por los nuevos materiales, se divertía con los nuevos instrumentos y los trucos, pero permanecía abierto a los consejos técnicos sin tentación alguna de desacato.

En esos momentos, De la Vega estaba en su período de distorsiones topológicas. Las caras de la gente parecían de chicle mascado estirado en todas las direcciones, sin pérdida de identidad. Estéticamente la obra podía ser vista como post-pop. Consistía en el uso de una iconografía basada en la banalidad consumista. Las técnicas más apropiadas para la reproducción de este mundo, en una época en donde el fotograbado todavía no había sido aceptado por la cofradía de los grabadores, eran dos. Una era usar el barniz asfáltico que protege el metal de la acción del ácido para pintar la imagen. Luego de mordida la plancha, se entintan las partes superiores con un rodillo, como si fuera un grabado en madera. La imagen así se mantiene en su versión positiva ya que impresa en hueco, como un aguafuerte, aparecería en negativo. La otra forma, respetando el huecograbado³, es apelando a la magia en lo que se llama “aguatinta al azúcar”. Se dibuja sobre la plancha con una mezcla de tinta china y azúcar y luego se cubre todo con el barniz de asfalto. Una vez seca la plancha, se sumerge en un baño de agua caliente. Con suerte, el asfalto se va levantando en todas las partes en donde está el dibujo en tinta. Luego de espolvorear con resina y fundirla a la plancha, el ácido muerde el metal en las partes dibujadas, permitiendo una imagen positiva en hueco.

Ambas técnicas le fueron útiles, tanto como procesos coherentes con su temperamento como en los resultados. La tarea de De la Vega consistía en dibujar sus imágenes lentamente con un pincel. Viéndolo trabajar de lejos, instalado con comodidad y una cierta atmósfera de ausencia, uno podía pensar que estaba tejiendo un sweater. Los dos sentados en el taller, cada cual haciendo sus cosas un poco mecánicamente, generaba conversaciones. “¿Cómo hacés para visualizar esas distorsiones tan complejas?” “No visualizo nada; empiezo con una parte del ojo y luego el resto va creciendo solo.” Bastante impresionante considerando que en la época la computadora era una incógnita.

De la Vega trabajaba como guiado por piloto automático hacia alguna pista de aterrizaje desconocida. No pensé que la parte técnica tuviera interés alguno para él. Hasta que un día, los dos enfrascados en cosas distintas y rodeados por el silencio, oigo que De la Vega empieza a cantar. Bajito pero claro. Melodía amable y pegadiza, pero sin ambiciones. De golpe oigo que el texto tiene palabras reconocibles. “Pero, ¿qué es eso, qué estás cantando?” “Es el Himno al Aguatinta”, y siguió dibujando en su plancha. Pude haberlo grabado, pero se me pasó.

¹ El aguatinta es una técnica empleada en huecograbado, generalmente junto al aguafuerte. Consiste en espolvorear resina colofón molida sobre la plancha de metal, fundiendo luego los granos de polvo sobre la plancha. Cada punto protege al metal de la acción del ácido, creando una textura similar a un papel de lija. De acuerdo a la profundidad de la mordida se imprimen grises de intensidad variable.

² Desde 1965 en adelante, junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo, teníamos el New York Graphic Workshop, un lugar en donde hacíamos y enseñábamos grabado. Ambos, Liliana y yo, trabajamos con Noé.

³ En el huecograbado se entintan las partes mordidas, se limpian las partes en relieve, y se imprime con mucha presión para moldear el papel húmedo y recoger la tinta de la entretalla.

IMÁGENES



El rescate, 1961
[The Rescue]
Cat. 3



Formas de la respiración, 1961
[The Forms of Respiration]
Cat. 4



Los vencedores, 1961
[The Victors]
Cat. 5



Pantagra, 1962
Cat. 8



Asfixia por ascensión rápida, 1962
[Asphyxia as per Fast Ascent]
Cat. 6



Juego peligroso, 1962
[Dangerous Game]
Cat. 7



Vacío, 1962
[Void]
Cat. 9

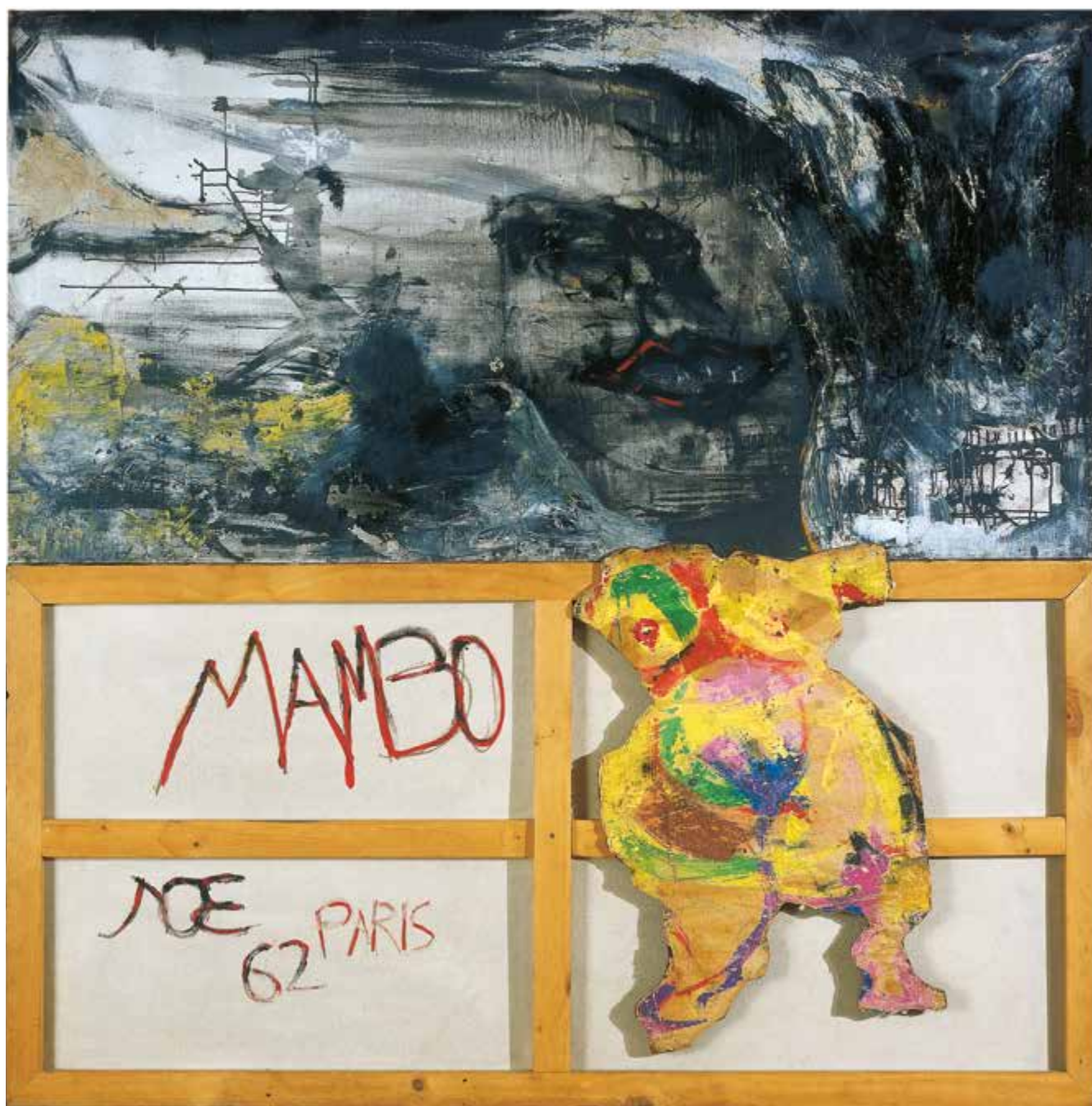


Vista de la exposición *Deira, Macció, Noé, de la Vega*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1962.

En el fondo, ***Bloqueo*** (1962) de Ernesto Deira (199 x 280 cm) y hacia la derecha, ***Formas liberadas*** (1962) de Jorge de la Vega (obra destruida).

[View of the exhibition at Galería Bonino, Buenos Aires, November 1962. Towards the back, ***Bloqueo*** (1962) by Ernesto Deira (199 x 280 cm), and on the right, ***Formas liberadas*** (1962) by Jorge de la Vega (destroyed work)]

Cat. 10



Luis Felipe Noé
Mambo, 1962
 [Mambo or Confused]
 Cat. 1



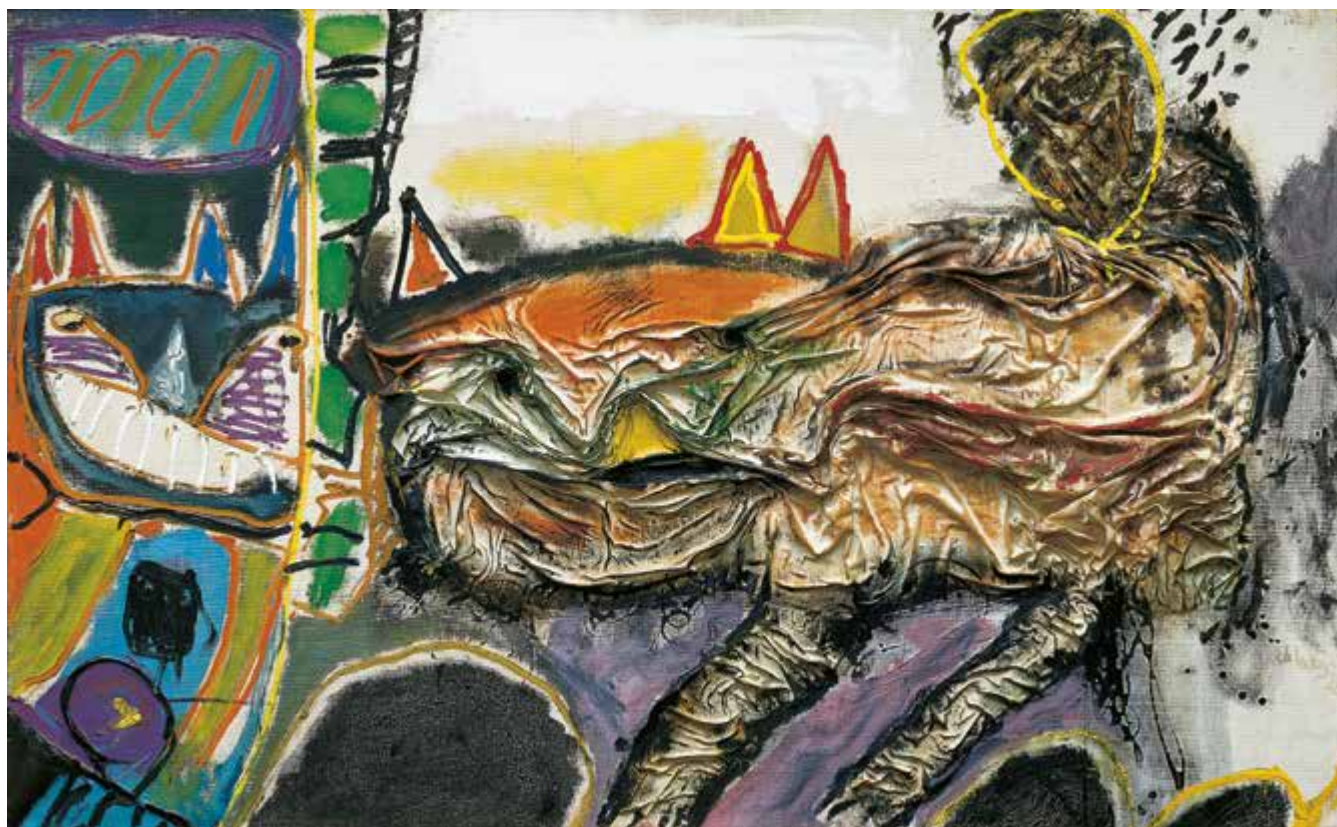
Formas liberadas, 1962 (detalle)
[Liberated Forms (detail)]
Obra destruida
[Destroyed work]
Cat. 10



El espejo al final de la escalera, 1963
[The Mirror at the End of the Staircase]
Cat. 11



Danza de montaña, 1963
[Mountain Dance]
Cat. 12



Gato en el espejo, 1963
[Cat Inside the Mirror]
Cat. 13



Esquizobestia N° 1, 1963
[“Schizobeast” No. 1]
Cat. 14



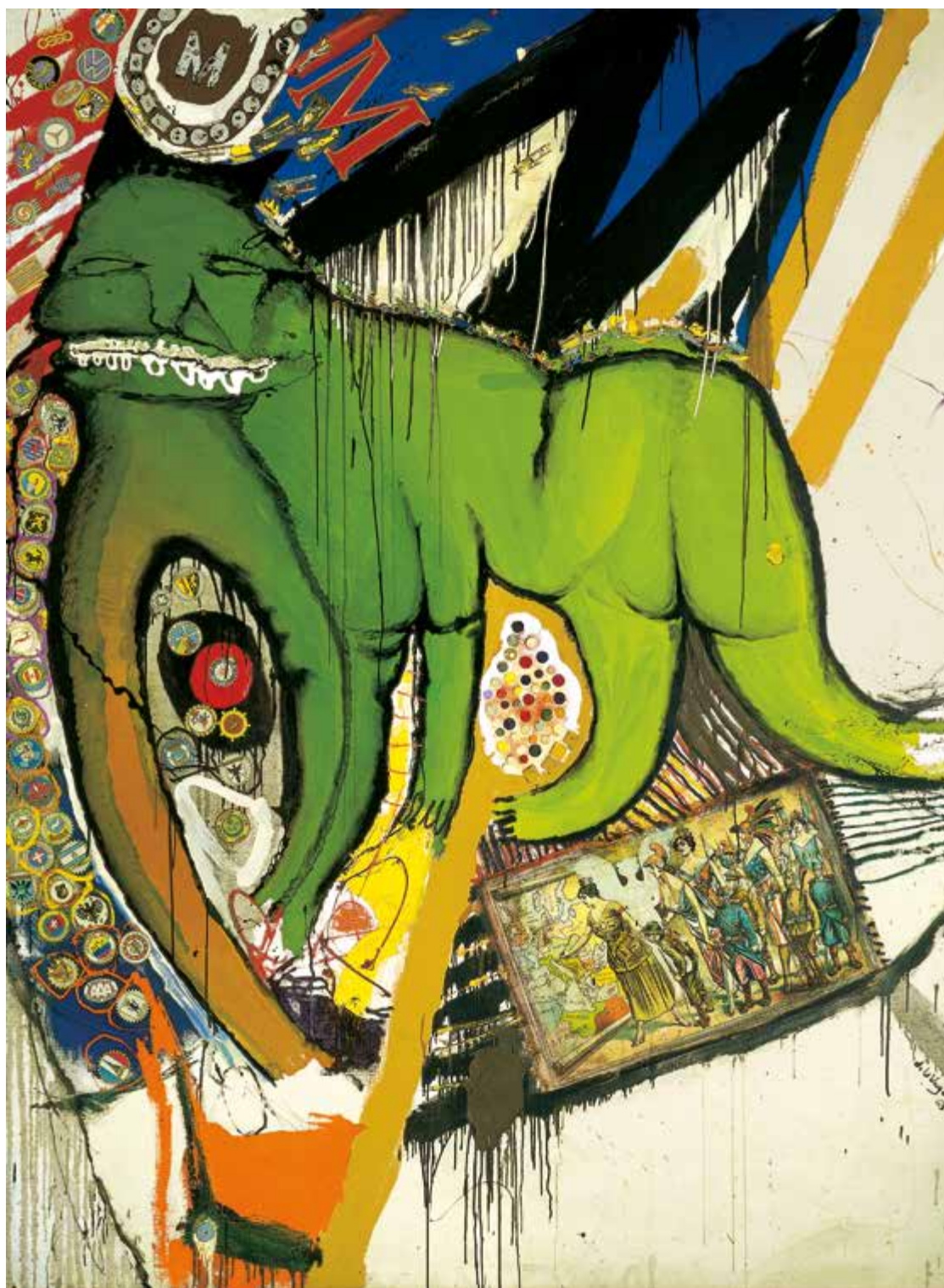
Prueba de nuevo o Try Again, 1963
Cat. 17



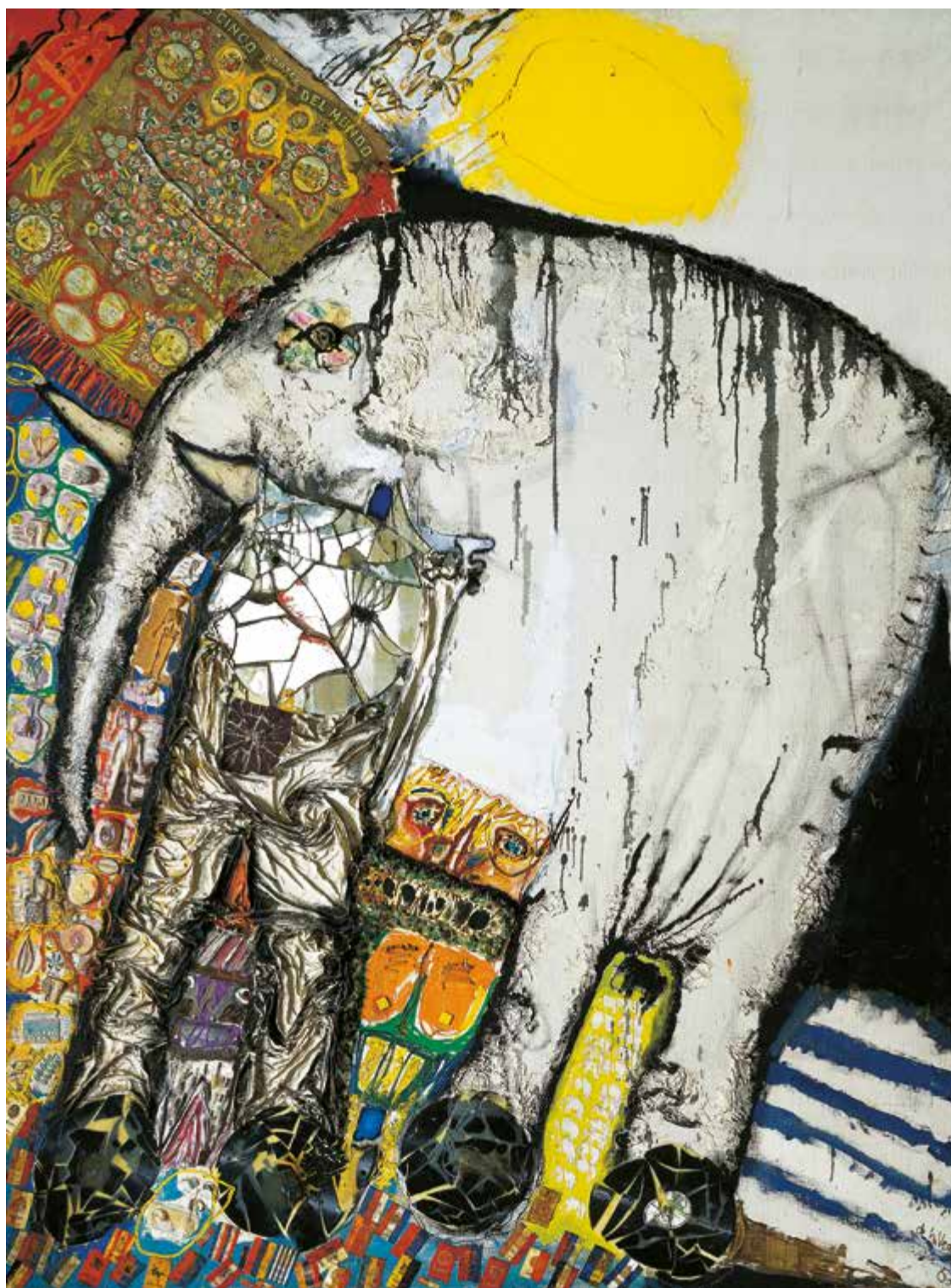
Recuerdo del colegio, 1963
[Memories from School]
Cat. 18



Gusanito del revés, 1964
[Little Worm in Reverse]
Cat. 19



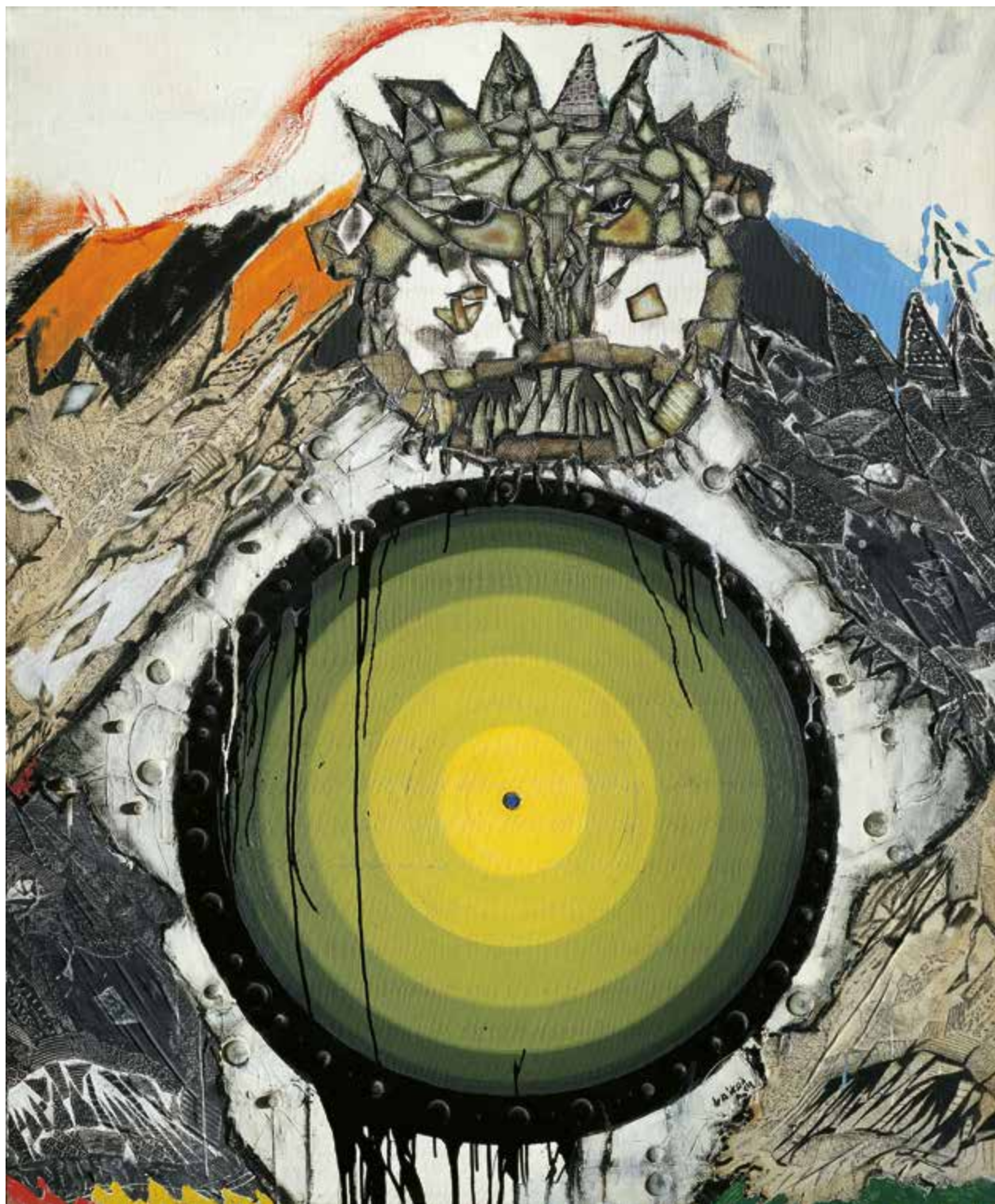
Music Hall, 1963
[Teatro de revistas o Comedia musical]
Cat. 16



Memoria de elefante, 1963
[Memory of an Elephant]
Cat. 15



El día ilustrísimo, 1964
[The Illustrious Day]
Cat. 20



Conflicto anamórfico N° 2 (Las defensas o Los defensores), 1964
[Anamorphic Struggle #2 (The Defenses or The Defenders)]
Cat. 21



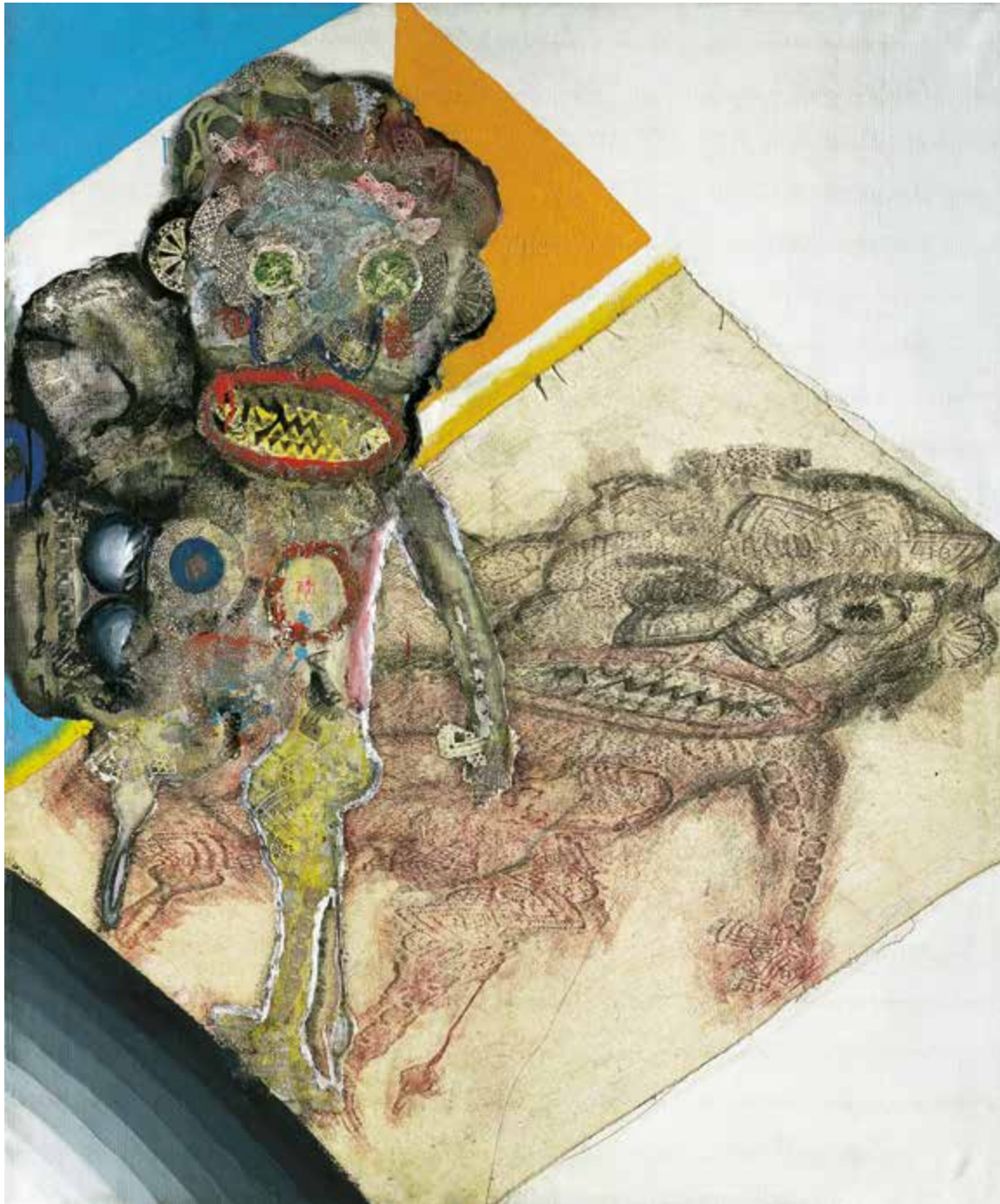
Conflicto anamórfico N° 3 (La memoria), 1964
[Anamorphic Struggle #3 (Memory)]
Cat. 22



Conflicto anamórfico N°4 (El aire), 1964
[Anamorphic Struggle #4 (Air)]
F/C



Conflicto anamórfico N° 5 (El agua), 1964
[Anamorphic Struggle #5 (Water)]
Cat. 23



Conflicto anamórfico N° 6 (La tierra), 1964

[Anamorphic Struggle #6 (Earth)]

Óleo, frottage con carbonilla y lápices grasos sobre telas recortadas y encoladas, y mantelitos de plástico sobre tela
[Oil, charcoal and colored pencils frottage over cut-out and glued canvases, and plastic tablemats on canvas]

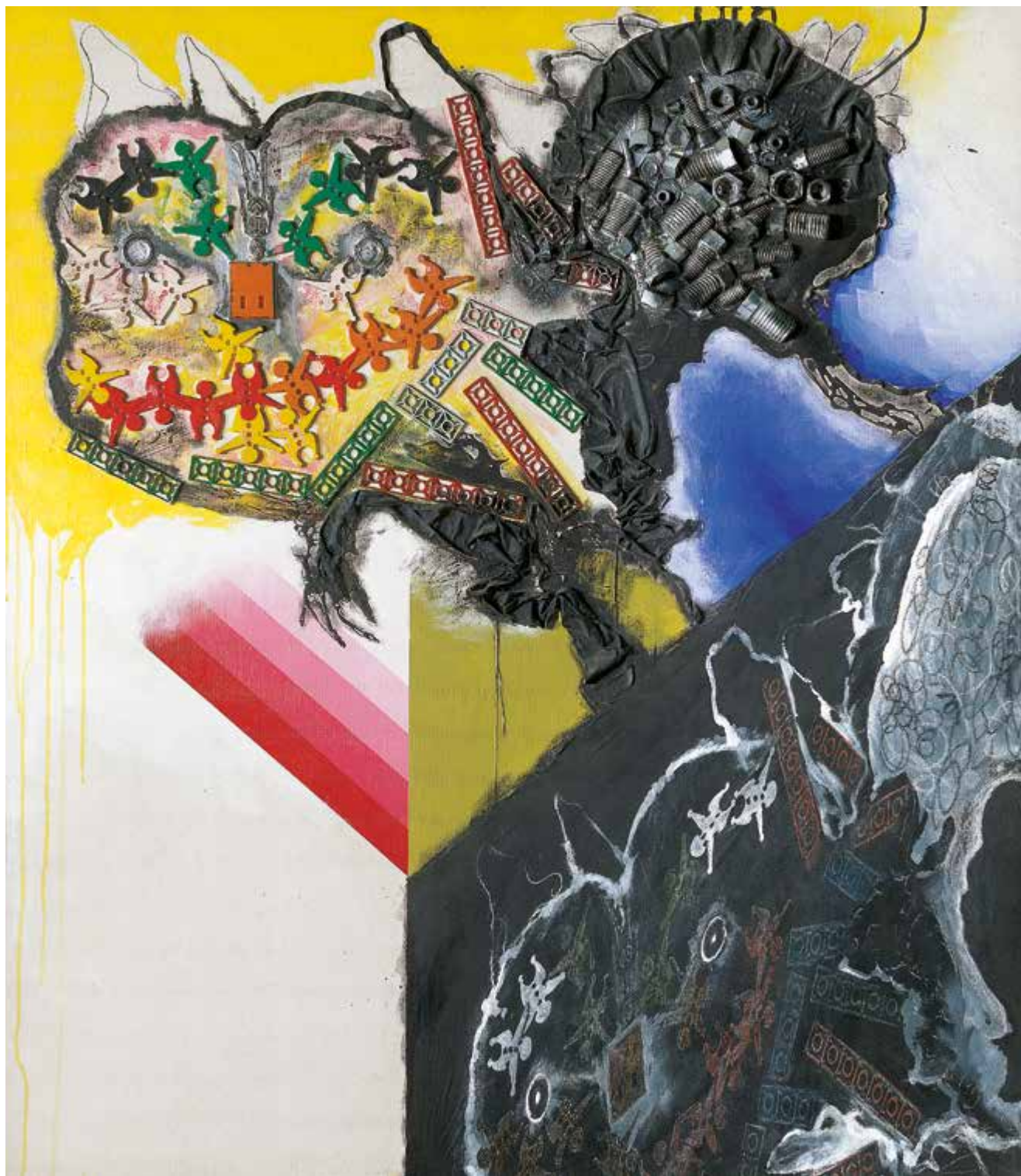
195 x 162

Colección particular

[Private collection]

Obra no expuesta

[Work not included in the exhibition]



Good Health, 1965
[Buena salud]
Cat. 24



And Even in the Office, 1965
[Y aun en la oficina]
Cat. 25



La mesa de cuatro patas o **La nigromante**, 1965
 [The Table of Four Legs or Necromancer]
 Foto exposición Deira, Macció, Noé, de la Vega
 Galería Bonino, Buenos Aires, 1965



La mesa de cuatro patas o **La nigromante**, 1965
 [The Table of Four Legs or Necromancer]
 Óleo, tela encolada y elementos varios sobre tela, mesa, espejos y yeso
 [Oil, glued canvas and various elements on canvas, table, mirrors, and plaster]
 Medidas variables
 [Dimensions vary]
 Colección particular
 [Private collection]
Obra no expuesta
 [Work not included in the exhibition]



Images, 1966
[Imágenes]
Cat. 26



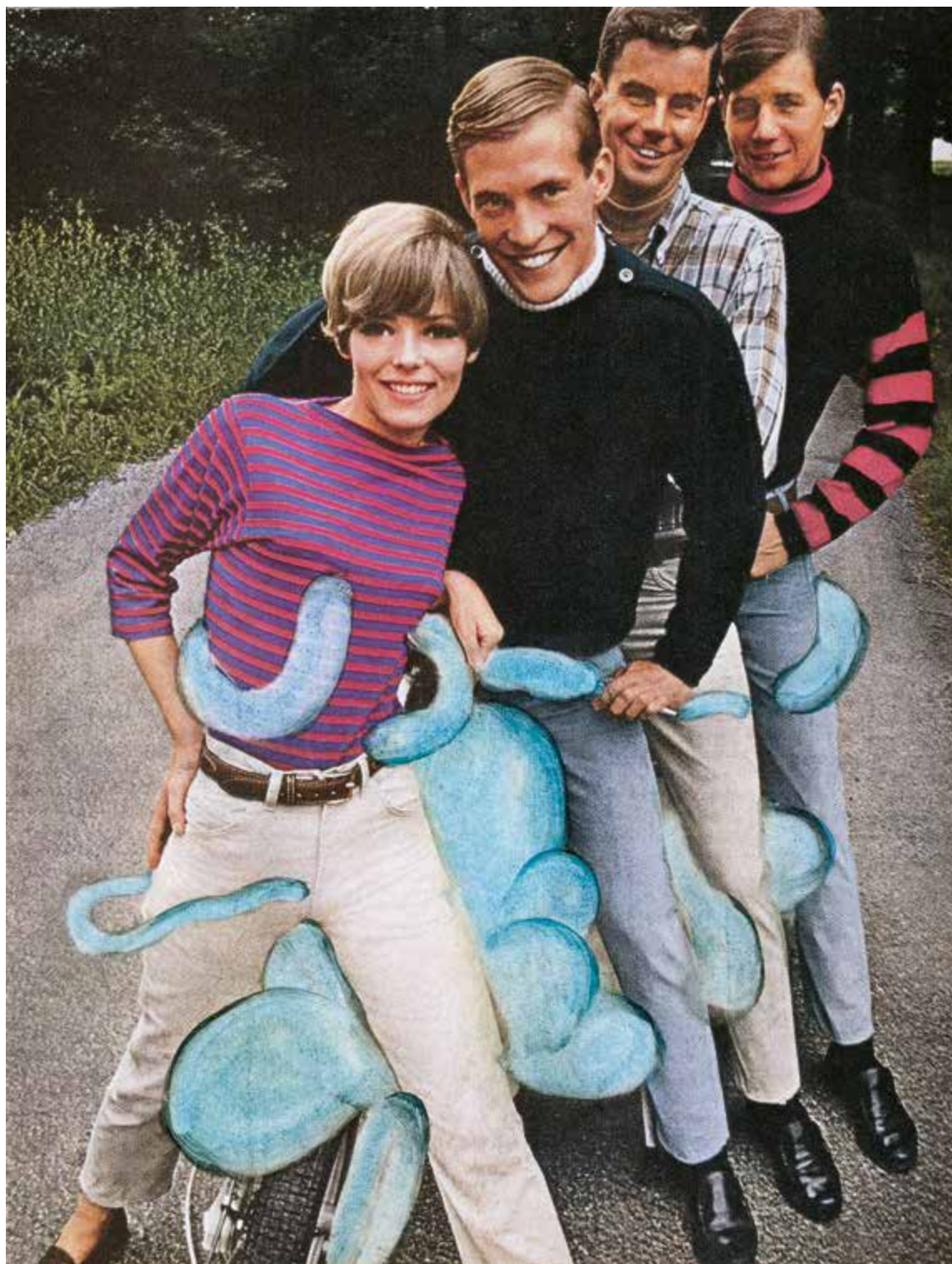
Bola, 1966
[Ball]
Cat. 27



Sin título, 1966
[Untitled]
Cat. 28



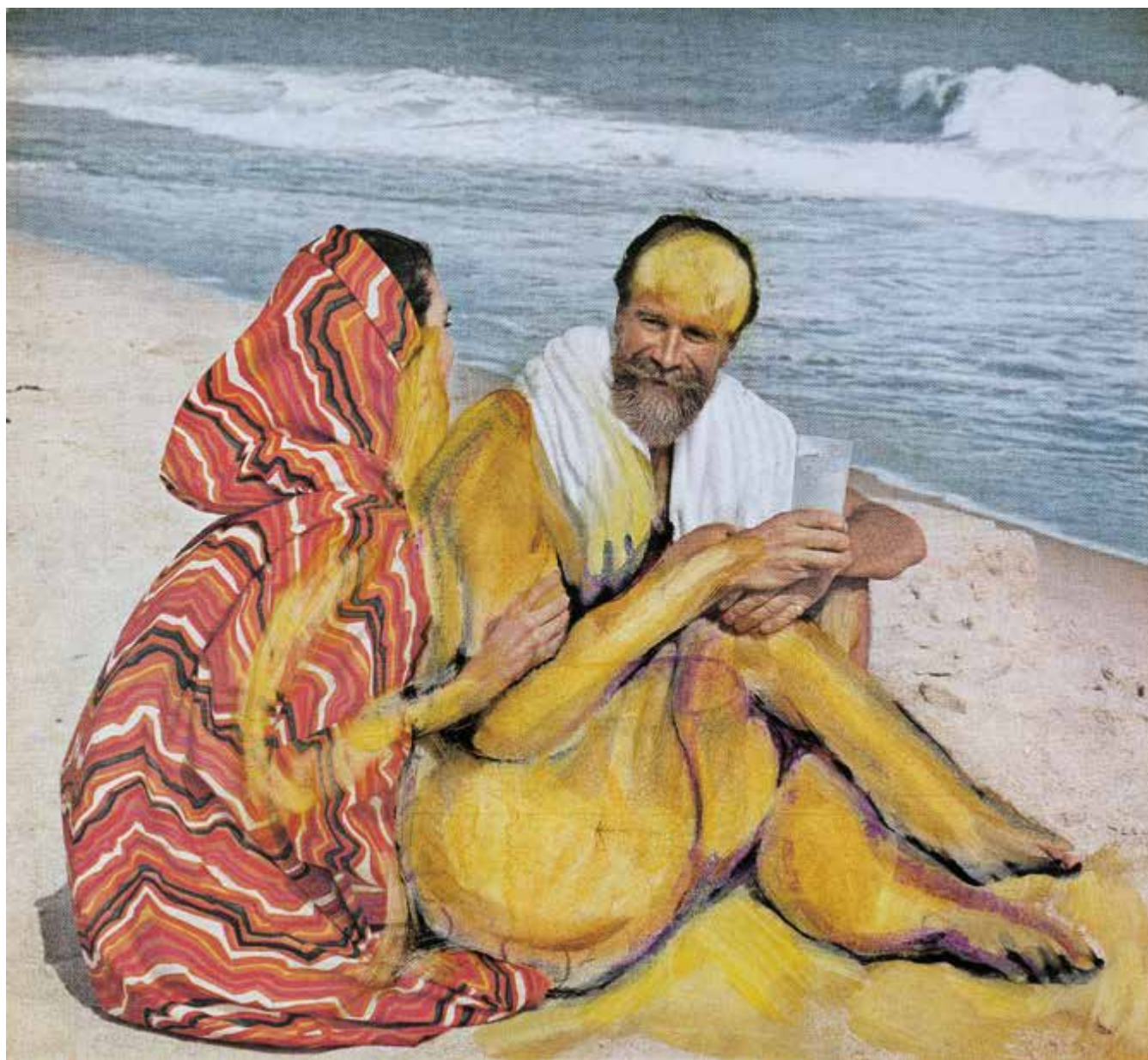
Yo-yo, 1966
[Yoyó]
Cat. 29



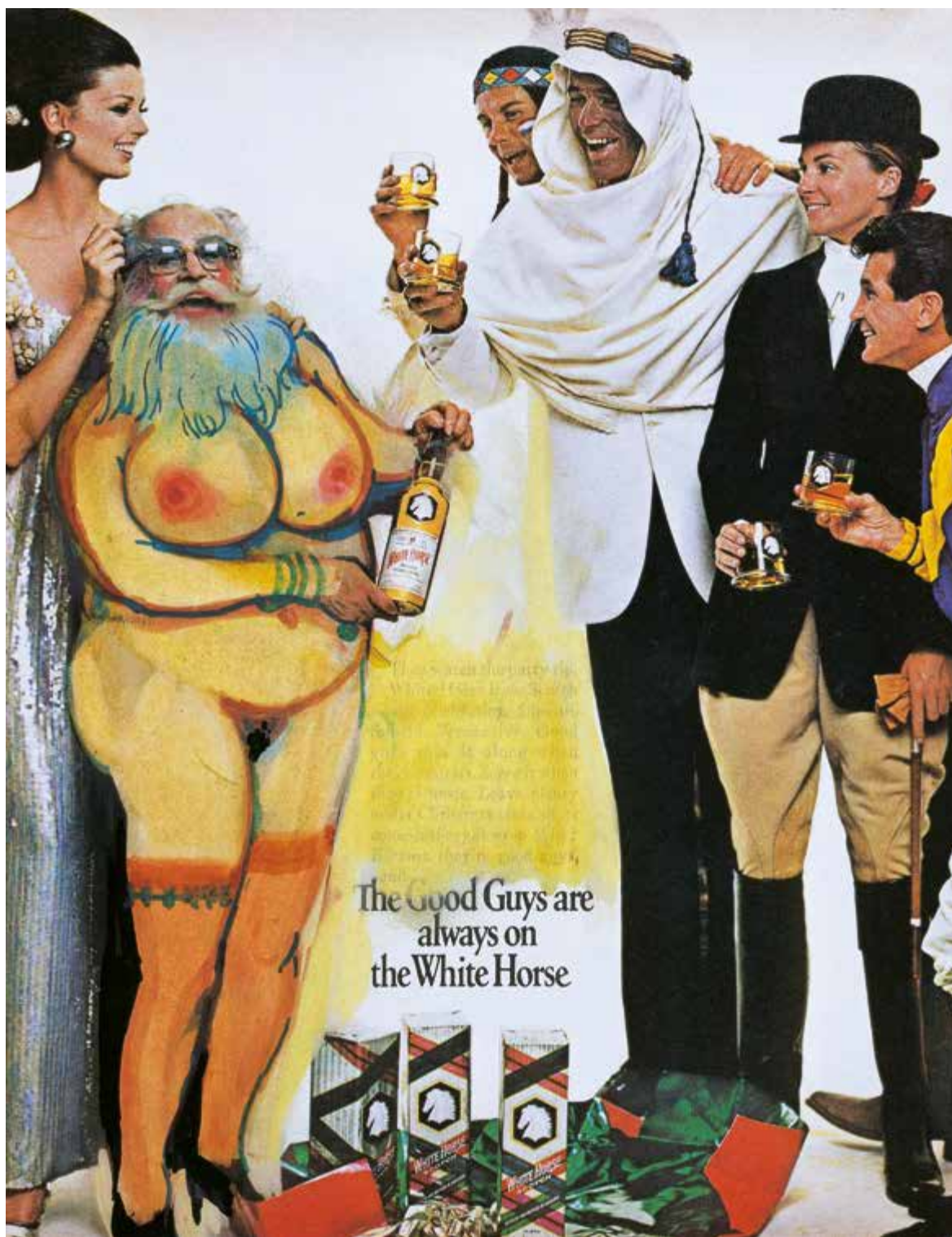
, c. 1966-1967
[Untitled]
Cat. 31



Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Cat. 32



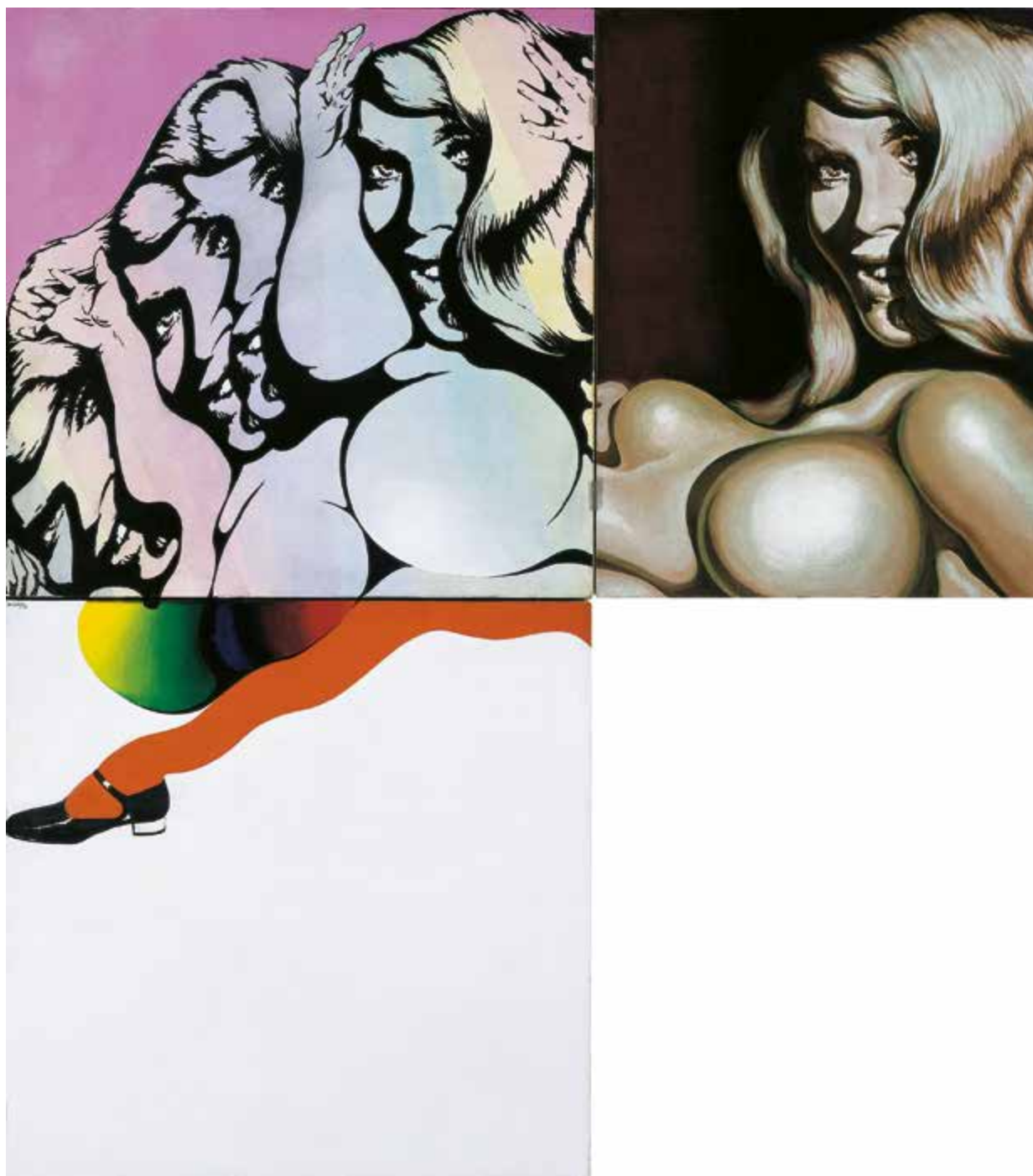
Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Cat. 30



, c. 1966-1967
[Untitled]
Cat. 33



Vida cotidiana, 1966
[Everyday Life]
Cat. 34



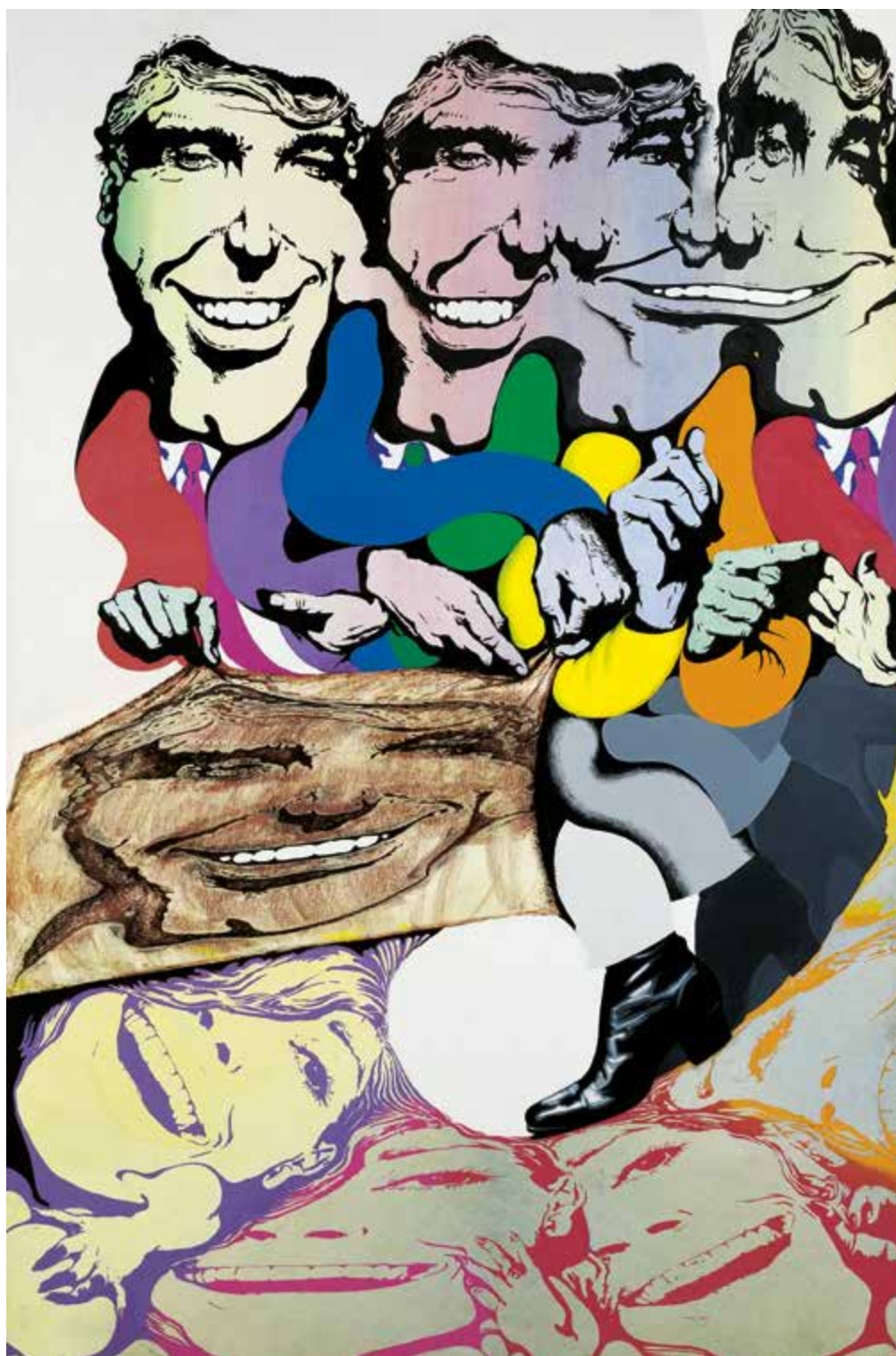
, 1966
[Chica de tapa]
Cat. 35



Sleeping Pills, 1966
[Pastillas para dormir]
Cat. 39



Página policial, 1966
[Police Chronicle]
Cat. 37



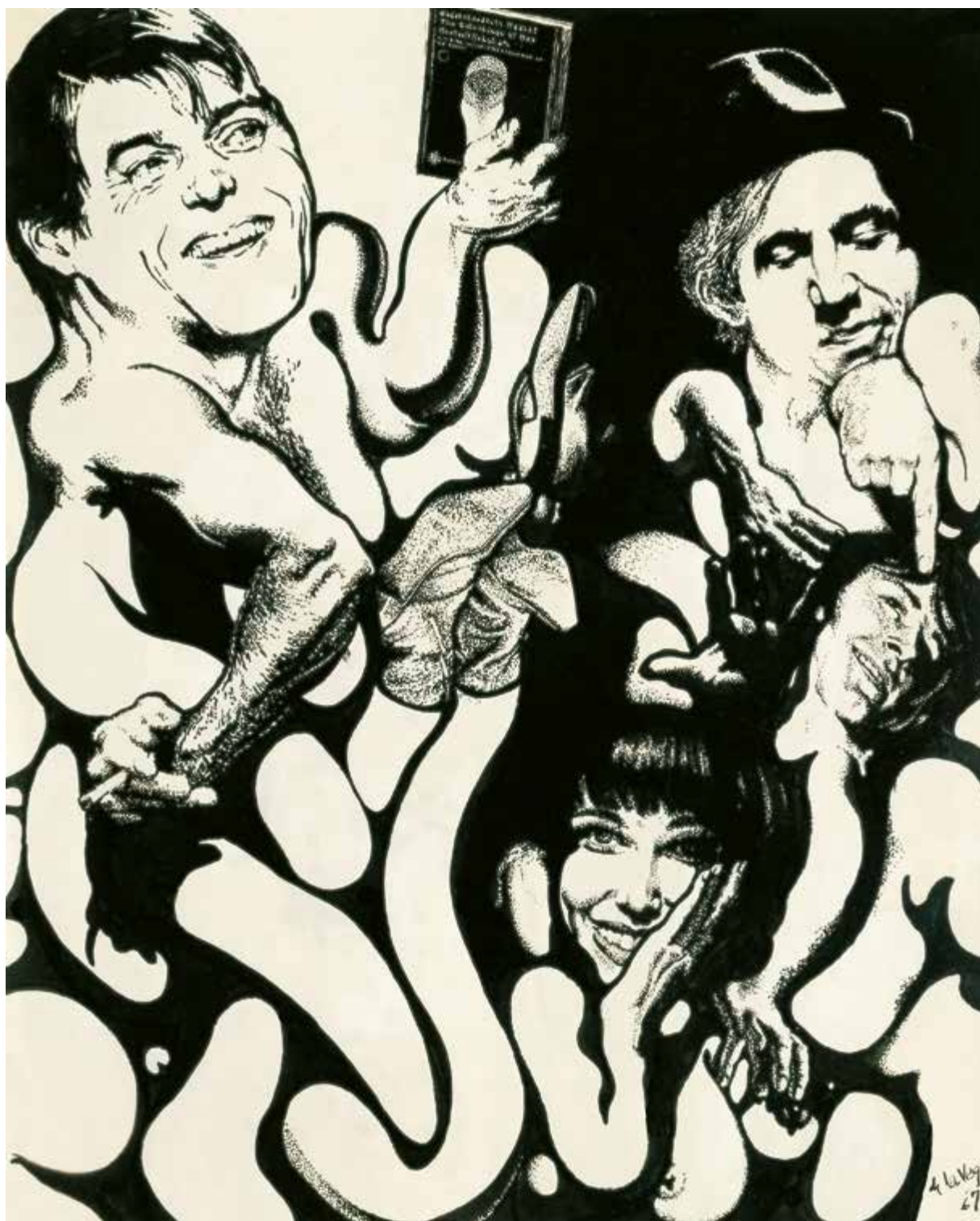
Relaciones públicas, 1966
[Public Relations]
Cat. 38



Nunca tuvo novio, 1966
[She Never Had a Boyfriend]
Cat. 36



Bella gente, 1967
[Beautiful People]
Cat. 51



Sin título, 1967
[Untitled]
Cat. 49



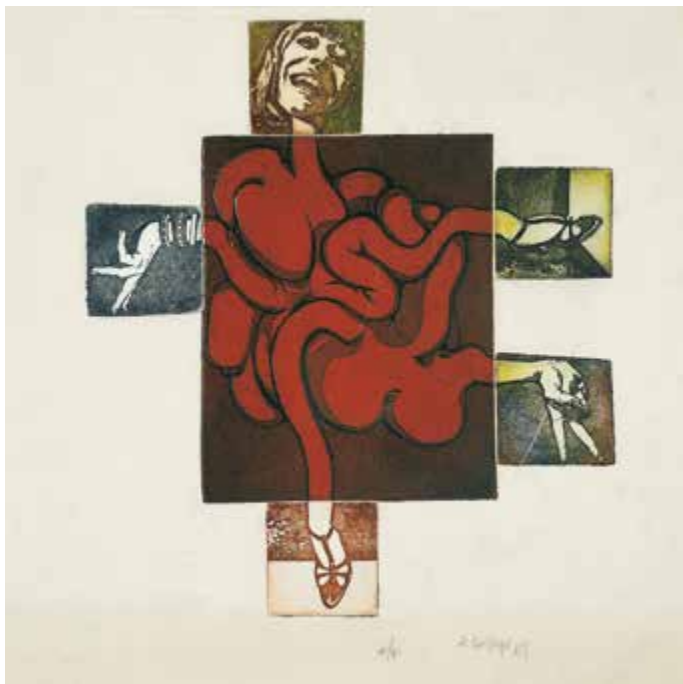
Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega
Tango canción, 1967
[Tango Song]
Cat. 2



1, 2, 3, 4, 1967
Cat. 52



Try, Try, Try Again, 1967
 [Pruebe, pruebe, pruebe de nuevo]
 Cat. 47



Try, Try, Try Again, 1967
 [Pruebe, pruebe, pruebe de nuevo]
 Cat. 45



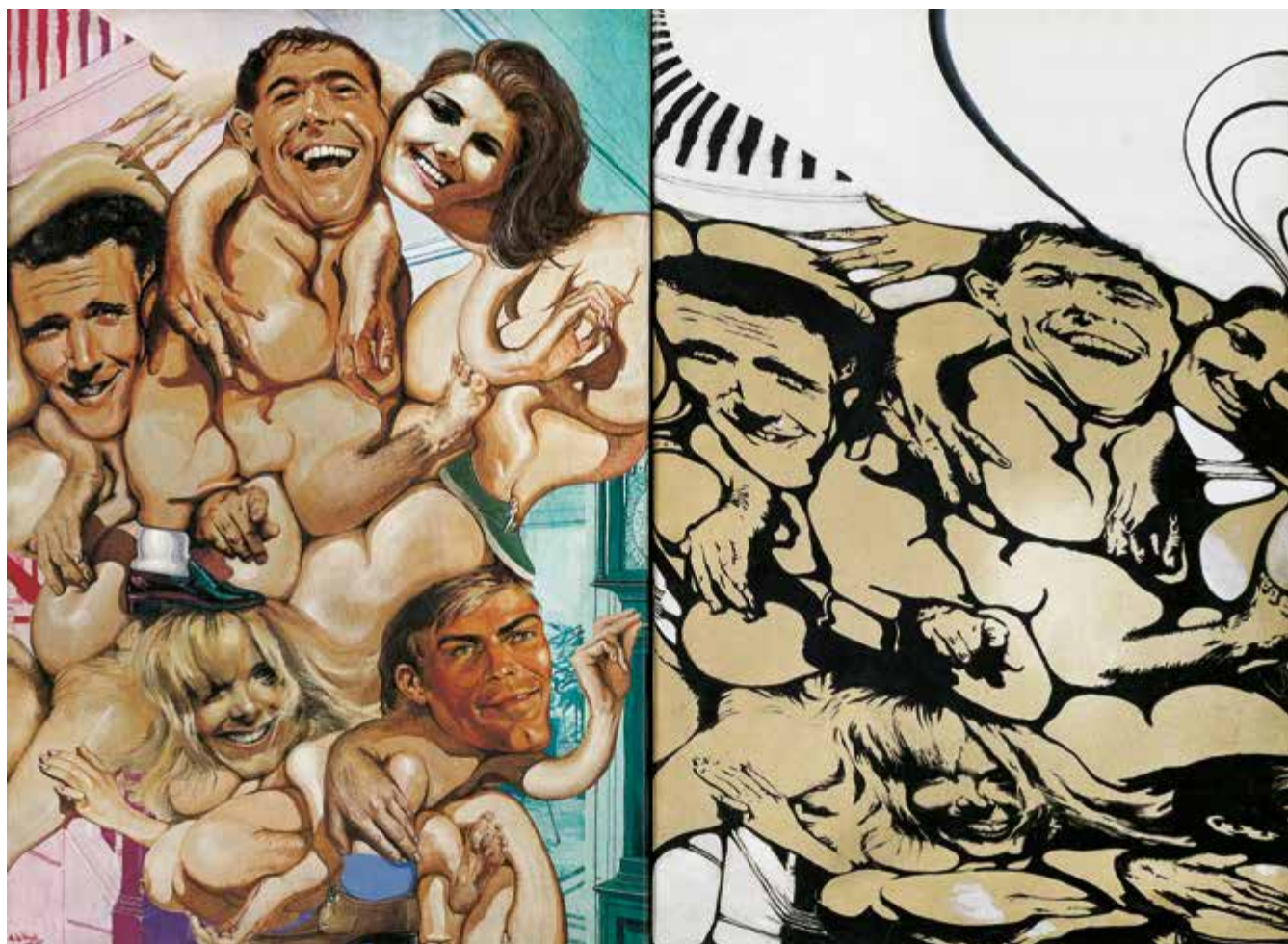
At the Beach, 1967
[En la playa]
Cat. 40



Cheetah, 1967
Cat. 41



Mr. Músculo, 1967
[Mr. Muscle]
Cat. 42



Está Ud. bienvenido, 1967
[You're Welcome]
Cat. 43



Sin título, 1967
[Untitled]
Cat. 54





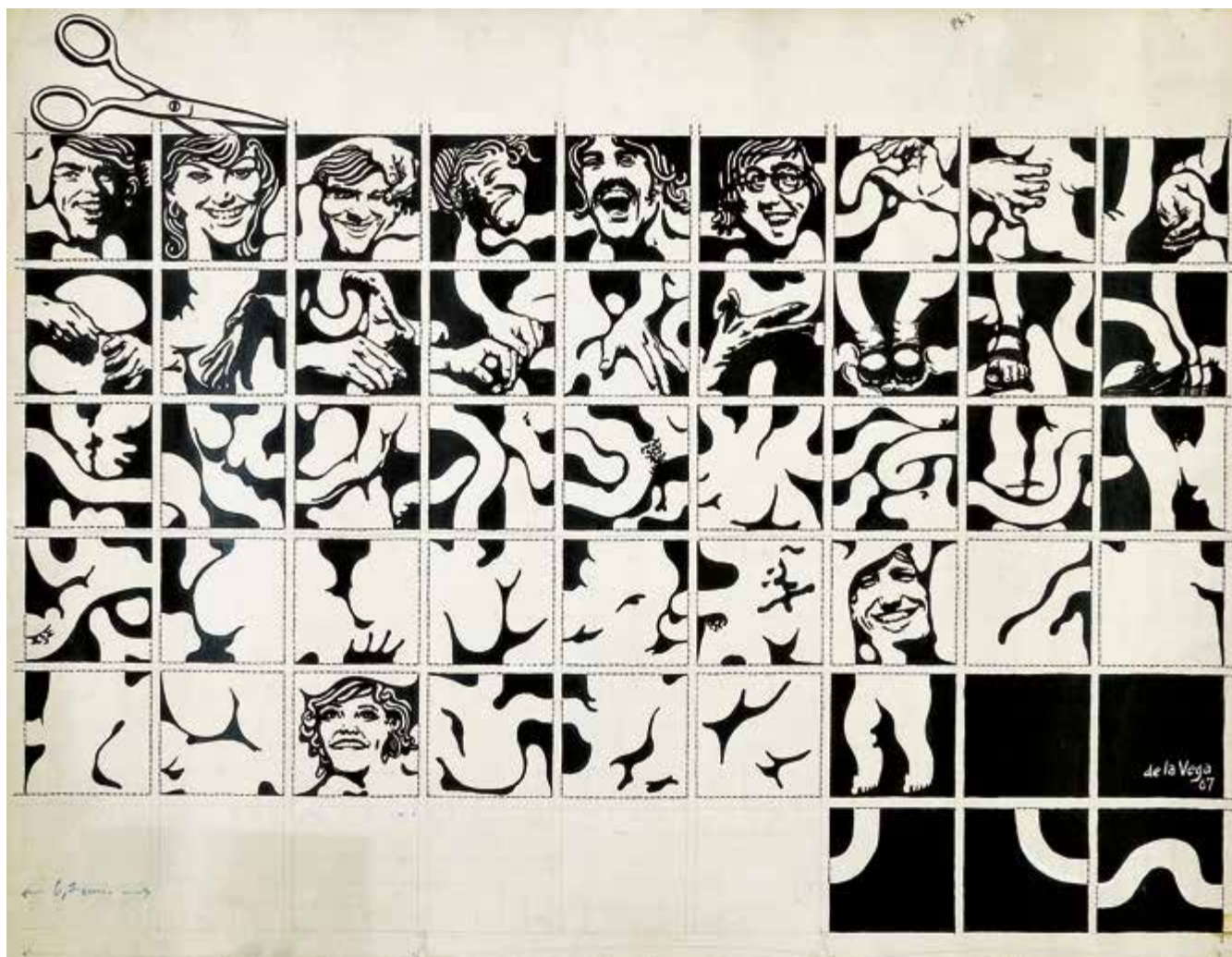
Sin título (No sé), 1967

[Untitled (I Don't Know)]

Dibujo original para la historieta **Waltz** publicada en **Cuadernos de Mr. Crusoe**, n° 1, Buenos Aires, O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, 1967, pp. 153-164

[Original drawing for the comic strip **Waltz** published in **Cuadernos de Mr. Crusoe**, n° 1, Buenos Aires, O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, 1967, pp. 153-164]

Cat. 53



Rompecabezas infinito, 1967
[Infinite Puzzle]
Cat. 48



Psicosomatización, 1967
["Psychosomatization"]
Cat. 56



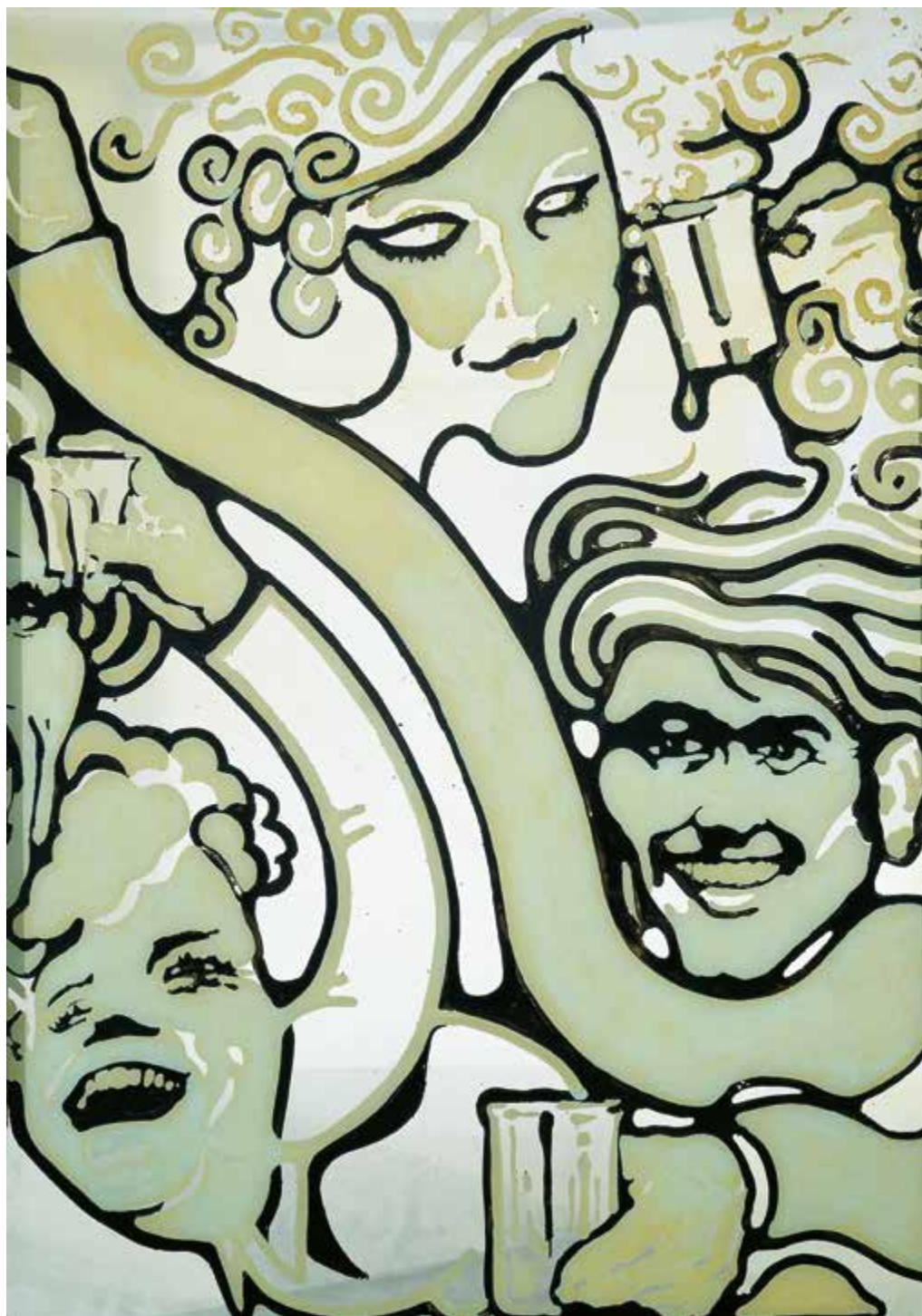
1000 calorías por cm2, 1967
[1000 Calories per cm2]
Cat. 55



La verdadera historia, 1968
[The True Story]
Cat. 57



Retrato de Jimmy Hendrix Guru, 1968
[Portrait of Jimmy Hendrix Guru]
Cat. 58



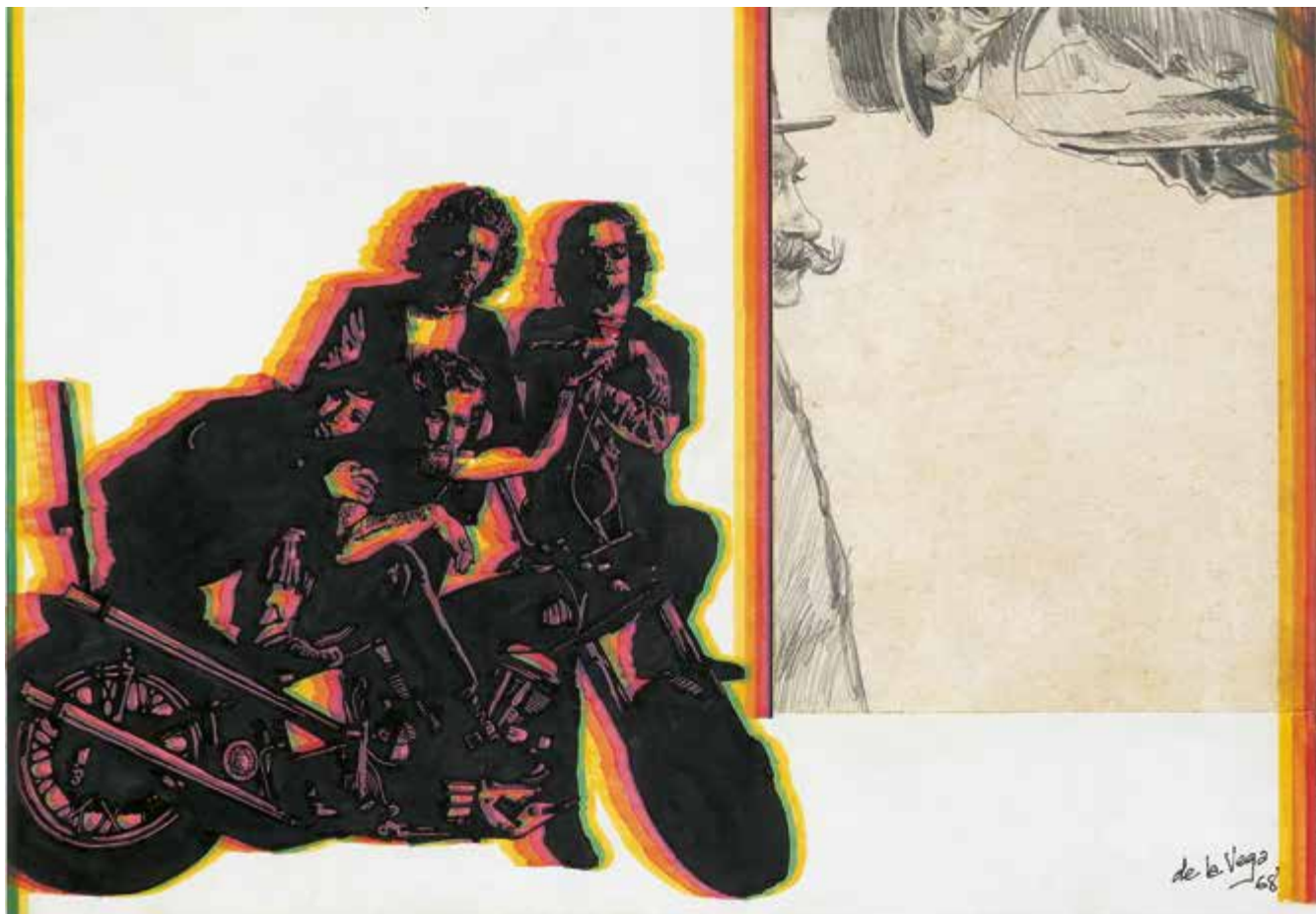
Sin título (Vidriera del Bárbaro), 1969
[Untitled (Bárbaro's Glass Window)]
Cat. 61



Bárbaro, 1969
Cat. 60



Sin título, c. 1970
[Untitled]
Cat. 70



Sin título, 1968
[Untitled]
Cat. 59



Rompecabezas, 1969
[Puzzle]
Cat. 62



Rompecabezas, 1969
[Puzzle]
Cat. 64



Rompecabezas, 1969-1970
[Puzzle]
Cat. 65, 66, 67, 68 y 69

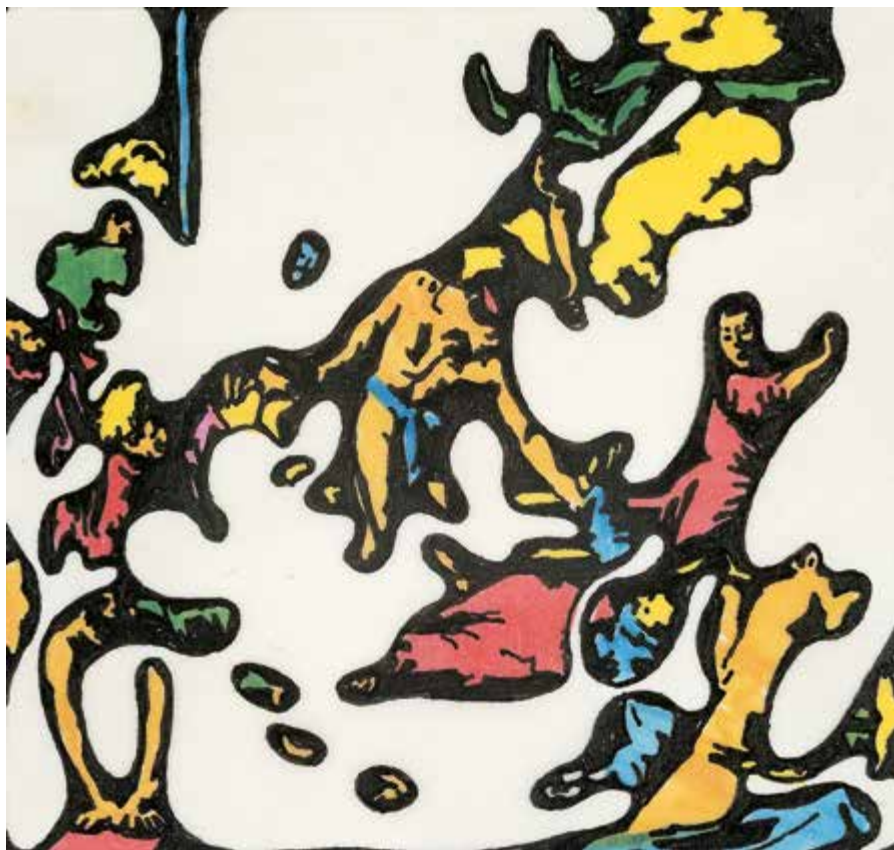




Sin título, 1971
[Untitled]
Cat. 71



Sin título, 1971
[Untitled]
Cat. 72



Sin título, 1971
[Untitled]
Cat. 73

COLECCIONES INTERNACIONALES
Obras no expuestas



***Los músculos de la memoria*, 1963**

[Memory's Muscles]

Óleo, tela encolada, letras y fichas de juego sobre tela

[Oil, glued canvas, letters, and game chips on canvas]

129,5 x 193,5

Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay



***Historia de vampiros*, 1963**

[Tale of Vampires]

Óleo, tela encolada, pedrería y piezas de juego de plástico sobre tela

[Oil, glued canvas, jewellery, and plastic game chips on canvas]

162 x 130

The Rhode Island School of Design Museum, Providence, Estados Unidos



***La indecisión*, 1963**

[Indecision]

Óleo, piezas de plástico, vidrio y tela acolchada y pintada sobre tela

[Oil, plastic, glass, and padded and painted canvas on canvas]

129,8 x 195

Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil



Music Hall, 1963
 [Teatro de revistas o Comedia musical]
 Óleo, tela encolada, metal y monedas sobre tela
 [Oil, glued canvas, metal, and coins on canvas]
 260 x 195
 Fundación Capriles de Arte Latinoamericano, Caracas, Venezuela



Conflicto Anamórfico N°1 (La medida), 1964

[Anamorphic Struggle #1 (Measure or Gauge)]

Óleo, tela encolada y piezas de plástico sobre tela
[Oil, glued canvas, and plastic on canvas]

161,9 x 194,8

Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos

Comprada con fondos contribuidos por la Fundación Neumann, Caracas

[Acquired with funds from the Fundación Neumann, Caracas]



Caída de conciencia, 1965

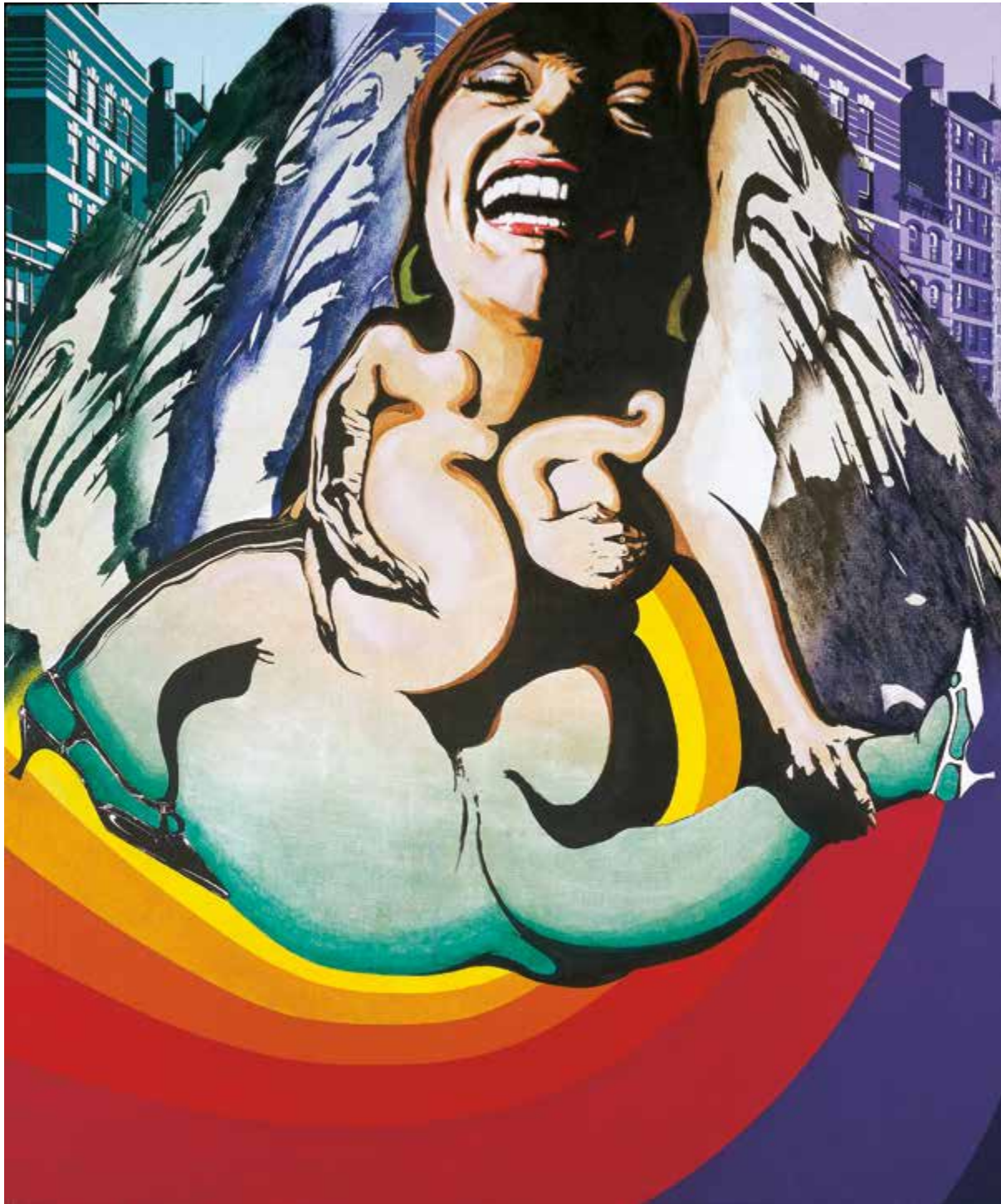
[Collapse of Conscience]

Óleo, tela encolada y fichas de juego de madera sobre tela

[Oil, glued canvas, and wooden game chips on canvas]

130,6 x 110,4

Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Estados Unidos



Go, go, go, 1967
[Vamos, vamos, vamos]
Acrílico sobre láminas impresas y tela
[Acrylic on printed images and canvas]
195,7 x 163
Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Estados Unidos

TEXTOS HISTÓRICOS

**Hugo Parpagnoli, Michel Tapié, Jorge Romero Brest, Luis Felipe Noé, Aldo Pellegrini,
Ernesto Deira, Federico Peralta Ramos y Miguel Briante**

JORGE DE LA VEGA, DE CHICO, HUBIERA ROTO UN PIANO PARA HACER UN VIOLÍN...

Jorge de la Vega, de chico, hubiese roto un piano para hacer un violín.

Ahora rompe la pintura para contar la realidad. No importan las roturas sino el canto, que es una nueva construcción y una nueva realidad.

Hugo Parpagnoli

Espectador: ...entonces es inútil escribir una presentación.

Tus cuadros se “entienden”.

Que los miren.

Pintor: Sé que los mirarán.

Espectador: ¿Por irresistibles?

Pintor: No, ni tampoco porque tengan una diagramación afichesca ni sean acaramelados o sensorialmente atractivos.

Los mirarán porque tratan de colocar al espectador en mi situación de desconcierto frente a la realidad y a mi propia lucha con la pintura. Quiero que mi pintura sea natural, sin limitaciones ni fórmulas, improvisada como es la vida que crece por lados que yo no quiero y hace lo que le da la gana. Otras veces es dócil.

Quiero que mi obra choque con el espectador con la misma intensidad con que chocan todas sus partes entre sí, por pequeñas que sean. Una ficha de nácar sobre una mancha. El número junto a una piedra. Una bestia de oropel. Una quimera de humo. Seres midiéndose con el vacío y un espejo para que se miren.

“Fragmentos de conversación entre Jorge de la Vega y Hugo Parpagnoli”. En: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*, Buenos Aires, Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963, p. 64.

JORGE DE LA VEGA SABE QUE ME HARTA ESCRIBIR PRÓLOGOS...

Jorge de la Vega sabe que me harta escribir prólogos. Es un género que unas veces se desliza hacia el ensayito, otras veces hacia la “poesía”, muy pocas puede considerarse crítica y, generalmente, cae en la redundante caricia verbal que pasa cerca de la obra sin tocarla.

En ninguna de estas especies literarias soy hábil, y verdadera crítica no pienso hacer en este caso. Prefiero leer después a los críticos de turno porque me divierte mucho lo que dicen del Premio Di Tella.

Aprovecharé, en cambio, de los trabajos de Jorge de la Vega (qué ganas de poner los trabajos de Hércules) que por puro gusto fui a mirar más de una vez al taller de Carlos Pellegrini, para repetir una advertencia al público que no me importa si resulta petulante. Yo también la necesito de vez en cuando.

La advertencia podría llamarse “mire bien”, “quien busca encuentra” o “una vaca es un caballo muy complicado”, y significa que cada cosa tiene su propia naturaleza que en vano conoceremos si en lugar de observarla atentamente dirigimos los ojos hacia nuestros recuerdos, esperamos que nos llueva la gracia sin movernos o la juzgamos por lo que no es.

Para Jorge de la Vega la pintura es eso que él hace. Y como lo hace soberanamente bien, cada una de sus telas (o de sus circos) encierra en sí su propia razón de ser. Es decir, ninguna generalidad de la preceptiva pictórica nos queda cómoda para apreciarlas. Deje tranquilos al collage, la paleta, la materia, el pop y el pip.

Ni siquiera me interesan demasiado los comentarios del mismo autor sobre sus cuadros. Tienen sentido: él habla, por ejemplo, de la realidad y la memoria con sus comprensibles distorsiones; está bien, puede aplicarse. Pero si otro pintor dijera al día siguiente de esta exposición “yo también la realidad y la memoria” sería una risa.

Bueno Jorge, el prólogo ya está. Sabés de sobra que tu pintura me parece formidable.

Hugo Parpagnoli, “Jorge de la Vega”. En: *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, 1964, p. 28, prólogo.

A JORGE DE LA VEGA

Las alusiones a posibles repeticiones, imposibles hoy en día fuera del barroco significativo, condicionan una magia latente dentro de un contenido tan evidente como pujante, tan incommunicable como puede llegar a serlo fuera de una profunda y envolvente comunicación artística, en la cual la noción misma de la civilización está condicionada y, felizmente para nuestros mañanas, es condicionante, dentro de la rica ambigüedad de un indefinible dinamismo y de una fuerza cínica de inercia, dentro de conjuntos estructurales tan abiertos como envolventes.

Michel Tapié, “A Jorge de la Vega”. En: *Jorge de la Vega*, Galería Bonino, Exposición N° 194, Buenos Aires, 1964, prólogo.

CUANDO JORGE DE LA VEGA PARTIÓ PARA ESTADOS UNIDOS...

Cuando Jorge de la Vega partió para Estados Unidos, en 1965, después de obtener el Premio de Dibujo instituido ese año por la Galería Bonino, era el más cumplido representante de la “otra figuración”. Su arte tenía raíces, inclusive en el surrealismo, aunque sin emplear sus métodos característicos, con algo de feria barata y fiesta oriental, imbricados el hombre y el animal, los espejos, las pedrerías, en conjuntos que finalmente parecían sarcasmos. Un arte que interesó vivamente a Michel Tapié y a quienes como él intentaron introducir lo maravilloso por vía sesgada, evitando el encuentro con las realidades.

Pero Nueva York lo ha cambiado, por ahora como dibujante, ya que los cuadros expuestos para optar al Premio Palanza son dibujos similares a los que presenta en el Instituto. Cuestión que muchos considerarán de poca importancia, pero que la tiene y mucha a mi juicio, pues al abandonar los procedimientos pictóricos ha comenzado a despojarse, y todo proceso de despojamiento desemboca en el dibujo, mientras el creador siga haciendo imágenes de cosas.

Digo que Nueva York lo ha cambiado, no que ha perdido su encanto. Al contrario, creo que aumenta en estos dibujos, sublimándose por la penetración en las realidades humanas que antes aparecían veladas por la fantasía.

¿Otra figuración? Más que nunca, por la simplicidad del método y la originalidad de las imágenes obtenidas con él. La verdadera figuración “otra” porque no rompe con la figuración a secas, planteando un serio problema a quienes intentan interpretarla.

Porque la fiesta oriental con aire de feria barata ha sido substituida por una fiesta occidental, acaso más barata como feria, en la que ha estado participando él mismo, sin limitarse a contemplarla desde afuera: la de todos los días en Broadway y en el Village, en el Bowery y en otros sitios igualmente escalofrantes de Nueva York. De donde procede el carácter testimonial de tales dibujos, perdiendo la figura del hombre algún sentido simbólico, cuanto la gana en fuerza de significación.

A pesar de lo cual sigue siendo nuestro Jorge de la Vega. En primer lugar, porque vuelve con su carpeta de dibujos bajo el brazo, ansiando mostrarlos en Buenos Aires; en segundo lugar, porque mantiene cierto toque de pasión que rompe la objetividad de los conjuntos humanos, rasgo que nos caracteriza, como si aceptara el tema a regañadientes, con la esperanza de dignificarlo en la imagen.

¿Qué son sus dibujos? Caras y cuerpos de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, generalmente unidos por arabescos de líneas y zonas en claroscuro, dominados por el movimiento a que obligan las más arbitrarias y alegres actitudes, abundando las sonrisas y las bocas abiertas. Tras las cuales se cobijan, sin embargo, seres solitarios, en una connotación sociológica ambigua.

Todo dicho con realismo desconcertante, por lo que constituyen un “test” para el contemplador, que se equivoca cuando sonríe satisfecho creyendo que se trata de un retorno, o cuando se molesta insatisfecho creyendo que se trata de una traición. Sin advertir que con ellos Jorge de la Vega inaugura su modo de ser actual, planteando un juego que hay que saber jugar.

Con una consecuencia más sutil todavía, que sus imágenes ya no son sarcasmos sino presencias afirmativas de un cosmos, aunque aparezcan esparcidas y sean relámpagos, aunque se manifiesten en un espacio sin dimensiones. Pues por debajo de las estructuras disgregadas hay ritmo, coherencia e integración.

Agrego que hay sutiles diferencias entre los dibujos, a pesar de la sorprendente unidad del conjunto. Observe el contemplador las fechas y descubrirá el proceso que ha venido siguiendo, hacia una mayor impersonalidad y riqueza de medios, hasta llegar a la repetición

de caras y cuerpos de algunos dibujos, en procura de un barroquismo de nuevo cuño. Más aun cuando los cuerpos y las caras quedan aislados, como flotando en el espacio blanco del papel.

Tal es el Jorge de la Vega que se nos presenta, como lo puedo interpretar: viejo y nuevo, atento y despreocupado, sentimental y cínico. Contradicciones peligrosas si no llegara a reemplazarlas constantemente, como lo hace, o si al hacerlo se debilitara el impulso magnífico que por fortuna lo asiste.

Buenos Aires tendrá ocasión de gozar profundamente con estos dibujos y de reconquistar a un hijo dilecto.

Jorge Romero Brest, Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella

Jorge Romero Brest, "Sin título". En: *Jorge de la Vega. Blanco y Negro*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Exposición N° 51, Buenos Aires, 1967, prólogo.

JORGE NOS TENÍA ACOSTUMBRADOS A LAS MUTACIONES...

Jorge nos tenía acostumbrados a las mutaciones, a las transformaciones, temas en sus cuadros, constantes de su vida, pero ninguna como ésta.

Esta mutación que hizo ayer es la más cruel de sus travesuras. Casi parece uno de sus juegos de palabras. Esta muerte le corresponde, en estilo, a su vida.

Silenciosa, solitaria, sorpresiva. Pero increíblemente anticipada. Tal vez esto también le corresponde a su vida.

También se había adelantado cuando era niño prodigio.

Jorge era pintor, Jorge cantaba, Jorge era un lírico en sus canciones y en sus pinturas. Un lírico del absurdo y del caos. Ese caos que estuvo a punto de tragarlo en un momento de su vida. Pero con gran sentido del humor –del reverso de las cosas–, con gran deseo de salud, de aire puro, se sobrepuso; se definió de vuelta, con el método de dar vuelta las cosas, constante de su vida.

Encontró un gran amor, una gran compañera y una gran felicidad.

Comenzó dando vuelta a la pintura, mostrando una libertad que muy pocos han tenido. Si uno no hace lo quiere en la pintura, ¿dónde lo va a hacer?

Me dijo un día.

Luego pintó un mundo de personas retorcidas y dadas vuelta: la de la aparente sociedad de consumo. Puso su ojo de artista de país subdesarrollado para ver al país más desarrollado y radiografiarlo cruelmente.

Luego cantó las cosas que debían darse vuelta.

Murió cuando estaba tomando conciencia de que lo que había que dar vuelta, era mucho más que la pintura, mucho más que sí mismo: la sociedad entera.

Atisbando una pureza que se veía en su propio rostro de niño de 41 años.

Jorge tenía ángel y se fue como un ángel.

Jorge, te queríamos mucho.

Despedida a Jorge de la Vega. Texto leído en la Chacarita por Luis Felipe Noé el 27 de agosto de 1971. Citado en: *Jorge de la Vega 1930-1971*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976, p. 8.

POCOS ARTISTAS COMO DE LA VEGA PRESENTAN UNA OBRA DE TAL ORIGINALIDAD Y AUTENTICIDAD...

Pocos artistas como de la Vega presentan una obra de tal originalidad y autenticidad, una obra que nos ofrece lo novedoso sin esfuerzo, como resultante pura y simplemente de su autenticidad.

Si quisiera definir su calidad de artista lo haría diciendo que se caracterizaba por una peculiar sensibilidad que lo inducía a poetizar implacablemente todo lo que veía o concebía, para trascender así una aparente actitud de juego en la que parecía consistir su inicial enfrentamiento con el arte.

Podrían determinarse en su evolución tres períodos: un período inicial de abstracción geométrica en la que se marcan las huellas de su original personalidad. Es como si de la Vega hubiese visto en las figuras geométricas no formas abstractas, sino elementos vivos,

palpitantes, emisores de variadísimas e innumerables radiaciones que enriquecieran lo puramente visual. Lo geométrico no era para de la Vega lo despojado e intelectual, sino lo complejo y sensible.

Su segundo período corresponde al que inicia con el grupo Nueva Figuración que tanta importancia tendría en el desarrollo del arte argentino de los últimos años. Son cuadros-collages en los que la fantasía se desenvuelve sin trabas. Estos cuadros parecen resultantes de sueños místicos primitivos, de verdaderas pesadillas pero que no tienen el signo del espanto, sino el deslumbramiento poético y la calidad lúdica de los ensueños infantiles, así como su pureza esencial.

Su obra última se vuelve hacia la realidad y significa una actitud reflexiva frente al mundo que le toca vivir. Su visión nos descubre un mundo constituido por una multitud apelmazada, la masa humana en su literal acepción. En sus cuadros los cuerpos se aprietan, se mezclan, se fusionan, se deforman, se estiran, se aplastan. Así nos revela de la Vega como viven los hombres de hoy. Pero no hay crueldad ni sarcasmo en la mirada del artista; sólo una especie de curiosidad burlona. Ese mundo no es trágico sino un poco ridículo; no es ni espantoso ni solemne sino sólo inofensivo, intrascendente. Hay una verdadera intención de desdramatizar; pero sin falsearla, la situación del hombre actual. Pero si nos quedáramos con esto no comprenderíamos la verdadera dimensión del mensaje de de la Vega. Sus cuadros nos revelan una mirada que no ha sido indiferente, que no se ha limitado a recoger un documento. No es una mirada crítica sino afectiva. Es la mirada de alguien que participa en lo que ve. En ese mundo apelmazado aparecen rostros llenos de regocijo, sanos y felices. De la Vega se considera como parte integrante de ese mundo y se niega a considerarlo como un mundo sin salida.

La obra del artista recoge indicios que proceden del mundo que nos rodea, pero ese mundo no es estático sino viviente. Para de la Vega lo viviente se confunde con la alegría de vivir, y la alegría de vivir debe superarlo todo. En esa alegría de vivir reside la salida para la situación del mundo deshumanizado que se nos ofrece. El hombre, en todo momento debe sentir su vida como gozo, como un don inapreciable al que no debe renunciar. Aunque ese gozo se asiente en las raíces de la más profunda angustia. De este modo el artista no es un revelador indiferente, sino al mismo tiempo un espectador conmovido que se siente partícipe de este mundo, y que intenta hacer emerger de esa angustia una esperanza.

Nos encontramos con que se desarrolla una verdadera lucha de acciones opuestas en el espíritu del artista que crea. Como artista debe ser un espectador distante y frío que analiza objetivamente el espectáculo que le ofrece el mundo; pero como hombre, como ser que vive entre los hombres, siente que participa del espectáculo y además se encuentra invadido de la necesidad de comunicarse con los otros, de acercarse a ellos, de ser uno de ellos. Es como si su responsabilidad de artista lo obligara a alejarse y su sensibilidad de hombre se sintiera desgarrada por este alejamiento.

Esa intensa necesidad de comunicación, de una comunicación más directa, se vuelca en su último período hacia la etapa de sus canciones. Estas canciones constituyen una evidente unidad con la actitud que presidió a la creación de sus obras del último período. En la letra de esas canciones burlona pero afectiva derrama una ansia incontenible de participar en el mundo, y en la ejecución personal de ellas se sentía feliz de estar en contacto con los otros, de construir en común la tarea de superar la angustia a través de un humor lleno de esperanza.

La vida no es fácil para el artista que está en consonancia con su tiempo y quiere ser auténtico. No fue fácil para de la Vega. Es fácil en cambio para los mercaderes artistas, para los fabricantes de cuadros vacíos y mistificados para el mercado del arte. Pero la obra de éstos no deja nada en tanto que de la Vega –no hablo de perduración, término que en definitiva nada quiere decir– nos deja una obra que a través de un lenguaje del más alto nivel plástico nos transmite un mensaje revelador: el mensaje de un hombre en el mundo.

Aldo Pellegrini, 1971, dactiloescrito original. Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Jorge de la Vega.

PIENSO QUE JORGE ME AYUDÓ, COMO AYUDÓ A TODOS LOS QUE LO CONOCIERON...

Pienso que Jorge me ayudó, como ayudó a todos los que lo conocieron o intimaron con su obra, a no tener miedo de ejercitar una mirada original. Y esto fue posible porque él también la tuvo.

En su plástica esa visión arranca desde los “Conflictos Anamórficos”. Jorge era un artista que conocía bastante de “geometrías”, así en plural, y trasladó los problemas propios de las geometrías más puras al ser humano.

Él vivió ese tipo de conflictos, los enfrentó audazmente y, a partir de su propio ejemplo, pudo enseñar a los demás a no tener miedo de las maneras distintas de ver al mundo. En ese sentido es un auténtico precursor en nuestro país. Pienso, incluso, que su arrojo se dio mucho más a través de sus obras que de su vida, aunque aquí también supo aventurarse. Jorge se podía lavar los pies –yo le he visto– en una fuente, sin vergüenza y sin demagogia. Y esto último es lo más importante.

Igualmente, sin proclamarlo, sin hacer ostentación de ello, tenía un auténtico sentimiento socialista de la vida, una manera de ver la realidad. Su estilo de ser, que lo llevaba a eludir la discusión política, hace que existan muy pocos testigos de su ideología: yo soy uno de ellos.

Creo que su rol fue el de tomar lo que podría llamarse “las audacias” de los otros, y multiplicarlas y llevarlas mucho más lejos todavía. Él era, además, quien continuamente proponía más libertades, mayores riesgos. A tal punto que cuando el grupo hace su primera exposición en la Galería Bonino las obras más despojadas, más revulsivas, son las suyas. Allí fue cuando expuso lo que llamó “Imágenes Liberadas”, trabajando con trapos sueltos dentro de los marcos. Nosotros, el resto del grupo, todavía estábamos manejándonos con coordenadas mucho más “pacíficas”.

Para evitar confusiones pienso que es conveniente destacar que Jorge nunca se cuestionó como artista plástico. Trató, sí, de llevar una actitud creativa a la mayor cantidad de campos posibles. Aunque admito que en sus últimos años de lo que más se enamora es del contacto con la gente, con la canción, con la poesía, pero esto es, reitero, simplemente un acento de su enamoramiento con la creación. Jorge no era un tipo que restaba, sino que sumaba, agregaba cosas, entonces, si pinta menos, es simplemente por una razón de tiempo, por estar dedicado con mayor énfasis a una actividad nueva, pero no por ello reniega ni cuestiona la anterior.

Y aclaro que a mí, particularmente, lo que más me interesa es su pintura. Ahí están sus grandes aportes. Es que él fue, sin dudas, un creador plástico, un investigador con una envergadura de obra sobre la que aún no se tiene debida conciencia.

Acaso por esos profundos y originales planteos suyos están mostrados como “en juego”, sin solemnidad. Y esto debe obedecer, precisamente, a que la alegría y la antiolemnidad está en la raíz artística de Jorge. Son la clave de su estilo...

Pienso que para Jorge la pintura y las canciones fueron su manera, hermosa y lúcida, de estar en la vida. Aun en los momentos más difíciles. Como si ésta fuera una fiesta esencial, y que no se suspende.

Ernesto Deira, “Una evocación necesaria”. *El Cronista Comercial*, 3 de noviembre de 1975. Citado en: *Jorge de la Vega 1930-1971*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976, p. 10. (Consultada la fuente original mencionada, no se encontró el artículo correspondiente)

RETRATO DE JORGE DE LA VEGA POR FEDERICO MANUEL PERALTA RAMOS (ENTREVISTA DE MERCEDES CASANECRA)

Jorge de la Vega era un visionario, porque esas canciones, esos poemas que él escribió tienen una actualidad total.

Era un gran humorista, tenía una frondosísima imaginación y era muy ingenioso.

Era un romántico, un audaz, le gustaba tirarse a la piletta y murió gritando. Murió sin aburguesarse. Nunca tiró la cruz. Nunca sentó cabeza. Murió con los arneses puestos. Murió en el ruedo. Nunca se dedicó a descansar. Nunca tiró la cruz, nunca confundió la cruz con la cruz. Siempre estaba al filo de la navaja.

Él fue de los ideólogos del período revolucionario. Le gustaba el bienestar de la humanidad. Le gustaba el amor al prójimo, le gustaba la revolución que habían hecho los hippies. Era un cristiano.

El amor al prójimo, la fraternidad universal. Se anticipó un poco a la era de Acuario que estamos viviendo ahora. Él estaba adelantado.

Era un vidente de lo que iba a venir. Estaba demasiado adelantado, entonces no tenía enganche con la vida.

No le gustaba todo ese mundo de la falsedad, de la hipocresía, de la mentira. Era un hombre honesto. Gran humorista, gran ingenioso. Y, una buena persona.

Yo lloré cuando él murió. Yo nunca lloro, pero cuando él murió lloré. Era una especie de filósofo, poeta y hablaba de las cosas sencillas de la vida, del hombre común, de la gente común. No era un intelectualizado profundísimo. Era un hombre simple. Cantaba cosas simples para la gente simple y sencilla.

Además no tenía físico tarzanesco, porque era chiquito y no parecía un guerrero invencible.

No tenía personalidad autoritaria. Era reversible. No tenía personalidad fascista autoritaria directa, específica. Era inespecífico. Era reversible, paradójico. Manejaba el ir y venir, la nulidad de los contrarios. Era un hombre moderno en ese sentido. El hombre moderno es reversible y fracturado y él era un hombre totalmente fracturado. Su fractura formaba parte de su gloria, por eso salían tantas cosas de él.

La fractura fue lo que lo llevó a la creatividad, que aparentemente, desde el punto de vista clásico eran carencias, pero no eran carencias, eran cosas muy alimentadoras de la realidad. No era un hombre cerrado. Si hubiera sido un hombre cerrado y pleno y hubiera llegado al ideal del yo, no hubiera dado tanto de lo que dio. Tantas carencias fueron lo que lo llevaron a tanta entrega. Nunca llegó a la gratificación. Muchas veces las gratificaciones le hubieran destruido todos sus reflejos.

Era muy pobre. Por ahí, si hubiera cobrado, hubiera destruido todos sus reflejos, porque se hubiera achanchado, pero él estaba despegado en carne viva. Era hipersensible y muy perceptivo.

Tenía algo de chico, era como un chico. Era muy infantil. Eso también formaba parte de su creatividad. Dicen que no hay que dejar nunca de ser infantil, porque es una forma de ser creativo. Un poco lo que decía Gombrowicz: la niñez y la juventud son una forma de ser genio por la inmadurez, que salen tantas cosas. El día que uno mata al niño deja de crear, pero a veces se pierden las defensas. Jorge era muy vulnerable. No tenía caparazón burguesa despótica. No tenía nada de canchero. No tenía machismo. El nuevo concepto de hombre que viene de la influencia del psicoanálisis es no deformarse, ni afectarse de masculinidad.

Dominaba muy bien la relatividad, el inconsciente.

Era muy inteligente.

Era hombre junco, hombre caña, como debe ser el hombre actual.

Se adelantó treinta años. Jorge, si hubiera vivido en estos días, sería el rey de Buenos Aires. Después de Discépolo, quedó él.

Le gustaba mucho el socialismo hippie. No era monárquico.

Era lo más civil que puede haber, lo menos fanfarrón, lo menos prepotente. Hacía un culto a la cordialidad, a la dulzura, a la delicadeza. Sin caer en la hipocresía diplomática. Pero, era un artista, no era un diplomático. Y sufría muchísimo. Sufrió toda la vida. Era como un torturado. Le hacía mal el mundo careta, el mundo de la hipocresía, el mundo burgués, snob, frívolo.

Tenía un poder imitativo bárbaro.

Dejó una marca que lo ha hecho inmortal. Era un ángel.

Él estaba despellejado en carne viva.

Bailaba muy bien. Le gustaba bailar.

De la Vega decía que yo era el mejor intérprete de sus canciones.

Caía siempre en la burla, porque era lo que le ayudaba a soportar la vida, porque él no soportaba la vida. Burla hacia esa cosa tan desagradable del pasado. Y creo que se murió, justamente, por no soportar la vida. La vida le hizo tan mal a él. El desamor, como él era un hombre lleno de amor. Se murió por no soportar el desamor.

Hoy en día estaría más cómodo, hoy en día desde la muerte venció, pero hubiera tenido que esperar 25 años. No pudo aguantar hasta que llegase esta época. Hoy él venció.

Yo he cantado sus canciones en los lugares más inverosímiles, porque él no pudo. Pero, yo pude hacerlo en lugar de él. Hay que vengar a los amigos.

Jorge de la Vega vivía al spiedo. Es tentador aceptar las prebendas y las comodidades. El artista lleva dentro de él un infierno ambulante.

De la Vega era un vibracional.

Era un genio, que ya quedó, trascendió. Es un inmortal.

“Retrato de Jorge de la Vega por Federico Manuel Peralta Ramos”. En: Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, ALBA, 1990, pp. 173-174, entrevista.

JORGE DE LA VEGA VUELVE A TOCAR EL PRESENTE CON SU PINTURA

Si no se supiera que esos cuadros –esas construcciones sobre (o desde) el plano que atacan la vista, el cerebro, con una filosa síntesis del caos contemporáneo– son de Jorge de la Vega, nacido en Buenos Aires en 1930 y muerto en Buenos Aires en 1971, sería válida una pregunta: ¿quién es este desaforado, este loco, que toca el presente como si fuera mañana? Esta acotación temporal no incluye sospechas de profecía o de ciencia- ficción; ese asombro hablaría de la verdadera raíz de la obra de arte, que está por encima de cualquier novedad o moda, y es pareja en el tiempo en su manera de develar los tiempos. Sólo que la obra de Jorge de la Vega, y fundamentalmente estos trabajos que ahora se exponen en Ruth Benzacar, realizados entre 1963 y 1965, son el emergente de una época argentina populosa en rebeldías, cambios y también peligros. Ciertas situaciones de la actualidad parecen indicar que el tiempo va por atrás, y las artes parecen nadar en el vacío sin encontrar –ni desde la literatura, ni desde la plástica, ni desde el teatro, ni desde la música– la salida para escapar de la nostalgia de los sesenta, o de denostarlos sin saber bien por qué. Pero si hay un puente entre la generación del presente y aquella de los sesenta –y más que un puente un camino, camino menos tilingo y más sólido–, o al revés, ése es Jorge de la Vega, sus audacias, sus angustias, su dramatismo lleno de doloroso humor.

El gusanito va pasando/ y en el pastito/ va dibujando un dibujito/ que es igualito al gusanito, cantó por aquellos años –de su propio puño y letra– Jorge de la Vega. Con su cuerpo, con su andar, el gusanito dibuja el dibujo de su existencia, con vueltas y altibajos. No sólo en la impronta general de estas obras –que apelan al collage como técnica inevitable– Jorge de la Vega encaja con Antonio Berni; Berni volvió de Europa siendo un surrealista de terminación perfecta y se encontró con el destierro de los cabecitas al borde de la

ciudad y erigió su mundo de ranchos urbanos, de cielos oxidados como las chapas de esos ranchos, de huérfanos y putas; Jorge de la Vega estuvo siendo geométrico, pero no con “formas abstractas”, sino con “elementos vivos, palpitantes, emisores de variadísimas e innumerables radiaciones que enriquecieron lo puramente visual”, según acotó Aldo Pellegrini, en el prólogo a la exposición “Homenaje a Jorge de la Vega”, que se hizo en la Galería Carmen Waugh en 1971, apenas murió, y que Ruth Benzacar incluye en el catálogo de la muestra actual a modo de doble homenaje, y luego explotó en las formas invasoras, existenciales, del grupo de la neofiguración. En los cuadros-collages de esa época, Pellegrini encuentra que “parecen resultantes de sueños místicos primitivos, de verdaderas pesadillas pero que no tienen el signo del espanto, sino el deslumbramiento poético y la calidad lúdica de los ensueños infantiles, así como su pureza esencial”. Algo de eso hay, pero también es cierto que son los sueños infantiles de un chico más bien acosado por los avatares de la vida cambiante, tentacular, que hace proliferar el sonido y la furia de la información, de la imagen, de la competencia para poseer los medios técnicos que dan el poder y modifican la textura de los lenguajes, matan el mensaje del hombre interior y hacen del libro, de la escritura y también del arte tradicional instaurado, un intenso animalito antediluviano.

En el último reportaje que se le hizo –el 26 de agosto de 1971, en el Canal 7, diez minutos antes de morir ahí mismo, en el hall del canal– dijo que la poesía debía buscar nuevos caminos, olvidarse el callado receptáculo del libro –“forma de transmisión cultural que tiende a desaparecer”, dijo– para “dar lugar a formas más eficaces”. Por eso escribía poesías que rebotaban entre el escepticismo y la esperanza, y por eso el collage había sido, en los sesenta, su forma de buscar una forma más eficaz. Si la pintura- collage de Berni narra una historia, tiene un trazado dramático más o menos lineal –como se exaspera en sus secuencias sobre Ramona Montiel– que entrevera los tiempos a la manera del cine más clásico, la obra de Jorge de la Vega adelanta, en veinte años, el imperio de otra cultura, de otra visualidad, de otra interpretación: la del videoclip.

Como si construyera, allá en 1963-65, un aparato artístico para ser leído del todo recién en estos días, cuando ningún investigador estético que se precie puede seguir aferrado a una sola teoría –“que sería gris, frente al árbol verde de la vida”, como ya dijo Goethe– y debe aceptar que el único mecanismo de pensamiento posible es justamente ése: el del collage. Collage que en Jorge de la Vega no es pariente del “object trouvé”, ni de flecos colgados por azar, sino de un rigor sólo disimulado por su falta de límites para la imaginación. (Ruth Benzacar, *Florida 1000*, hasta el 24 de mayo)

Miguel Briante, “Jorge de la Vega vuelve a tocar el presente con su pintura”. *Página/12*, Buenos Aires, 30 de abril de 1991.

LOS AUTORES

Miguel Briante (1944-1995)

Escritor, periodista y crítico de arte argentino. Publicó una novela, *Kincón*, y varios libros de cuentos. Fue crítico del diario *Página/ 12*. Entre 1991-1993 fue director del Centro Cultural Recoleta.

Ernesto Deira (1928-1986)

Pintor argentino. Entre 1961 y 1965 formó parte del grupo *Nueva Figuración* junto con Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé. Entre 1975 y hasta su muerte vivió y trabajó en París.

Luis Felipe Noé (1933)

Pintor, periodista, crítico de arte y docente argentino. Entre 1961 y 1965 formó parte del grupo *Nueva Figuración*. En 1971 publicó su libro *Una sociedad colonial avanzada*. Vivió en Nueva York entre 1964 y 1969, en París entre 1976 y 1984, y desde entonces vive y trabaja en Buenos Aires.

Hugo Parpagnoli (1915-1969)

Profesor y crítico de arte argentino. Fue crítico del diario *La Prensa* y colaborador habitual de publicaciones como “Sur” y “Criterio”. Entre 1963 y 1969 fue director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires.

Aldo Pellegrini (1903-1973)

Poeta y crítico de arte argentino. Fundó en 1926 el primer grupo surrealista de habla hispana y publicó la revista “Qué?”. En 1948 impulsó la aparición de la revista “Ciclo”. En 1967 presentó en el Instituto Torcuato Di Tella la exposición *Surrealismo en la Argentina*.

Federico Peralta Ramos (1939-1992)

Pintor argentino autodidacta. Participó en actividades del Instituto Di Tella en los años 60 y del CAYC en los años 70. Recibió la Beca Guggenheim. Protagonista de un arte de gesto y *performance*, su imagen se popularizó en el programa de Tato Bores haciendo el personaje de "Federico".

Jorge Romero Brest (1905-1989)

Crítico de arte, ensayista y docente argentino. Desde 1949 dirigió la revista "Ver y Estimar". Fue director del Museo Nacional de Bellas Artes, entre 1956 y 1963, y director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, desde 1963 hasta su cierre.

Michel Tapié (1909-1987)

Crítico de arte francés. En 1952 publicó su libro *El arte otro (Un Art Outre)* que popularizó el término de "arte informal", contrapartida europea del expresionismo abstracto norteamericano. Sus escritos y propuestas teóricas ligadas al informalismo tuvieron amplia repercusión en la Argentina desde los años 50.

**ROMPECABEZAS
EXPOSICIÓN-CONCERT**

Transcripción de uno de los shows presentados por Jorge de la Vega durante su *Rompecabezas Exposición* en la Galería Carmen Waugh, en Buenos Aires en 1970, bajo el título *Rompecabezas Concert*.¹

DENSIDAD

Cuánta gente amontonada
sube baja, viene y va
cada vez más apretada
en silencio y sin parar.

Calles, parques y avenidas
se atiborran más y más
unos cruzan las paredes
o atraviesan el cristal.

Hay quien sube por los muros
porque abajo no hay lugar
trepan unos, sobre otros
para poder avanzar.

Las veredas se trituran
revientan los ascensores
ya es inútil que alguien pida
que no pisemos las flores.

No hay peor, detención
que avanzar con imprudencia
si se pierde la paciencia
en la súper población.

Callejones sin salida,
orden de volver atrás
los zapatos se calientan
mientras borran la ciudad.
Hombro con hombro, con hombro
y la nariz con gomina
en la oreja se ha colgado
el anteojo mi vecina.

Adentro de los espejos
la multitud se metió
y mi cara entre otras cosas
confundida se llevó.
Esta mano, no es mi mano,
esta pierna, no es la mía
se me ha llenado la ropa
de gente desconocida.

No hay peor ambición
que aspirar a destacarse
e individualizarse
en la súper población.

De la Antártida a La Quiaca
no hay más sitio en la Argentina
aunque habitemos nuestra
plataforma submarina.

El mundo ya está atestado
y no cabe un alfiler
moriremos apretados
pero eso sí, de pie.

Alguien me contó una vez
que en un tiempo muy lejano
había sitio y las parejas
se paseaban de la mano.

Mis dientes muerden tu nuca
no puedo verte la cara
no me queda otro remedio
que amarte con toda el alma.

Y pensar que a pesar
de que el espacio sobraba
todo el mundo se estorbaba
solamente para trepar.

EL GUSANITO

El gusanito va paseando
y en el pastito
va dibujando un dibujito
que es igualito al gusanito.

Y el dibujito va paseando
y en el pastito
va gusaneando un gusanito
que es igualito al dibujito.

La luna del río se mira
como una moneda en el cielo rodar,
el pez que en el cielo

va mojando estrellas
titila en el fondo del mar.

Y el gusanito sigue paseando
y al mismo tiempo se va preguntando
si el mundo entero no es
un dibujito del revés.

Un gusanito del derecho
y un dibujito del revés,
un dibujito del derecho
y el mundo entero del revés.

Bueno, en este momento, lo que voy a hacer es explicarles un poco por qué está toda esta exposición puesta en un escenario. En realidad, esto no es una escenografía, puede llegar a parecerlo, pero no es. Son cuadros que yo pinté porque me invitaron a participar en una bienal y preparé todo este conjunto para que representara a mi país. Después, tuve que renunciar, por diversas razones, que no es el momento de ventilar, y lo que sí quería hacer yo en esta bienal, también, era un show de canciones. Ahora, por supuesto, que el hacer una exposición arriba de un escenario y cantar una cantidad de canciones no tiene un justificativo que sea válido o que no sea otro que el hecho de que yo tenía muchas ganas de hacerlo, es decir, simplemente, lo único que me llevó a hacer esto es que yo tenía ganas de cantar al lado de mis cuadros. Seguramente porque cuando pinto, canto, y cuando canto, a veces, me pongo a dibujar o pinto también. Y quería que ustedes me vieran haciendo, compartiendo un poco estas dos cosas. Ahora, claro, yo trataba de justificarlo de alguna manera y me puse a pensar cómo podría hacer para contarles algo que tuviera algo que ver con los cuadros y que no fuera tan obvio como lo que acabo de cantar.

Indudablemente gente amontonada, como dije en la primera canción, hay, y gusanitos también hay por todas partes. Creo que con el tiempo van a tener más. Pero de todas maneras, yo pensaba que esto, que es un rompecabezas y que cada uno de estos cuadrados ha sido hecho para que se pueda poner al lado de cualquier otro, tienen algo que ver con nosotros, también todos estos cuadros.

Todos tienen un lado blanco, un lado negro (aquí), dos salidas y una salida. Lo de las dos salidas y una salida, todavía, no logré explicarlo, pero algo que ver con nosotros, quizá tenga. Pero todos tenemos un lado blanco y un lado negro. Ahora, viendo todo esto, yo pensaba que podría hacer como aquellos juglares que iban recorriendo los caminos, que se les llamaba en Europa “cantastorie”, y que lo que hacían era contar con el motivo de una historieta dibujada el crimen más famoso del momento. Y viendo mis propios cuadros pienso que indudablemente un crimen se puede contar, porque esta gente ha perdido el color, por empezar. Después, también, no cabe la menor duda de que están descuartizados. Las cabezas están en unos cuadrados, las manos en otro. Se pueden armar de cualquier manera. Y, eso sí, el crimen sería bastante misterioso, porque parece que están encantados todos de haber sido asesinados. El misterio, yo creo que va a residir esta noche en eso, en tratar de explicar cómo puede ser que todos estos asesinados, o están encantados de haber sido descuartizados o no se han dado todavía cuenta de que están muertos. Por supuesto, que lo que yo les voy a dar también para poder resolver este rompecabezas es un rompecabezas de canciones. Así que no va a haber otra forma de solucionarlo, el problema, el misterio, como no sea a través del absurdo.

Para solucionarlo por intermedio del absurdo, vamos a suponer que esta gente está viva, y lo que voy a hacer ahora entonces es ir presentándoles los distintos tipos de candidatos para ser

asesinados sin que se den cuenta, luego, de que han muerto.

En el primer grupo yo pondría a aquella gente que está muy ocupada, porque goza de una cosa que no tenemos casi todos, o casi nadie en el contexto de nuestra cultura, y es de libertad absoluta. Claro, yo lo que quise hacer en esta canción fue un romance de una pareja que gozara de absoluta libertad en nuestra civilización. Me costó mucho trabajo darme cuenta cómo se puede hacer para tener absoluta libertad. Pero, al final, llegué a la conclusión de que hay una manera, que es teniendo mucha guita. Así nació esta canción a la que puse de nombre “Diamantes en almíbar” y que ya cantaron varios cantantes cultores del género y aledaños. Adelante, Roberto.

DIAMANTES EN ALMÍBAR

Yo engrasaba mis aviones
con caviars de ultramar
tú planeabas otro viaje
de París a Pakistán.

Yo agregaba tres hangares
a nuestro último “palais”
tú estropeabas tus chinchillas
con extractos de “larvin”.

Y, al volver,
bajaremos media horita en Acapulco,
tú enjuagarás tus joyas en el mar
mientras yo me fumo un puro
y, tal vez,
tomaremos un tecito en la rívera
o comeremos en La Tour d’Argent
una pavada cualquiera
ligera, ligera.

Tú guisabas esmeraldas
en sahumerios del Irak,
yo exploraba las chequeras
en tractores Cadillac.

Tú ibas de lo de Rainiero
a lo de Paca Borbón,
yo vacunaba la hacienda
con petróleo “on the rocks”.

Y, al volver,
bajaremos media horita en San Francisco
y con los hippies, que son un amor,
fumaremos un puchito,
y, tal vez,
hagamos una vaquita en Montecarlo
o merendemos junto al Partenón
echados en el pasto.
Si no hay pasto
lo instalamos
ah..., qué opio, ¿no?

Bocadillos de azucena,
pavo real inseminado,
copa melba de diamantes,
safari planificado,
gran aldea encuadernada,
madreperlas al limón,
los millones de tu abuela,
la gran ducha de neón.

Y, al volver,
donaremos monseñores y maestros,
sabios y artistas y un gran pulmón
para evadir impuestos.

Pues, ya ves,
qué sencillo es ser feliz si te acomodas
a lo poquito que la suerte te giró
y con eso te conformas.

Te conformas,
te conformas,
te conformas,
te conformas.

Ahora les voy a presentar a los que me acompañan esta noche, que son: Roberto Camaleón Rodríguez, el ingenioso Hidalgo, que toca el piano, que es el que ha arreglado mis descomposiciones musicales. Y esta noche nos acompaña Bo Ingemar Gathu, por supuesto por gentileza de Ingmar Bergman, directamente importado de Suecia, porque es sueco. A Camaleón lo hemos traído del Museo del Prado. Bueno, la segunda categoría de gente que vamos a ir enumerando esta noche, posible víctima del crimen, es esa gente que se da cuenta de que algo raro está ocurriendo y, con la mayor dignidad posible, trata de pasar el mal rato, olvidándose un poquito

de lo que pasa y, bueno, les canto la canción y se van a dar cuenta. Perdón, me voy a sacar el saco por dos razones: una porque hace un calor bárbaro y después porque da más el “clímax” de la canción.

INADAPTACIÓN

Esta canción, es para usted que vive más tranquilo si toma té de tilo.

Esta canción es para usted que conserva el estilo a fuerza de café.

Es para los que, con aspirina, revivimos si el ánimo declina.

Para los que, con uso moderado de alcohol y nicotina, nos hemos adaptado.

Nos adaptamos a estar contentos aunque la mufa vaya por dentro, nos adaptamos a hacer aspavientos de tener mucho, aunque sea un cuento.

Nos adaptamos a estar sonrientes aunque seamos indiferentes, nos adaptamos a los parientes, a los ministros y al presidente.

Nos adaptamos a nuestro empleo aunque no sea ni lindo ni feo, nos adaptamos a pasar el invierno aunque el invierno resulte eterno.

Nos adaptamos a cualquier cosa mientras no sea muy espantosa, nos adaptamos sin preguntarnos para qué cornos adaptarnos.

Esta canción es para usted que vive tan tranquilo sorbiendo té de tilo.

Esta canción es para usted que conserva el estilo a fuerza de café.

Pero hay que proceder sin impaciencia y controlar las dosis con prudencia, pues puede que un buen día de repente cambie todo y tengamos que empezar nuevamente.

Y readaptarnos a estar contentos aunque otra bronca vaya por dentro, y readaptarnos a hacer espanto de tener guita y seguir sin vento.

Y readaptarnos a estar sonrientes aunque sigamos indiferentes, y readaptarnos a otro intendente, y otros ministros y presidentes.

Y readaptarnos a un nuevo invierno que no mejore las cosas un cuerno, y readaptarnos a un nuevo trabajo que tampoco nos interese un carajo.

Y readaptarnos a ser cualquiera menos el tipo que uno debiera, y readaptarnos sin preguntarnos cuándo empezamos a recontrarreadaptarnos.

Esa canción es para usted, prefiere una dimetil amino fenil pemetil pirazolona o un toque de rapé.

El último tipo de personaje asesinable sin que se dé cuenta es, creo, el más común. Y la canción que yo hice, la hice como un jingle, como si yo tratase de venderle un producto que le conviene. La canción se llama “El tren de los avestruces”.

Por alguna razón, también, hice esta canción, a lo mejor, porque el sector que yo creo comprendido dentro de este tipo de gente es aquél que tiene una cultura más victoriana. La hice un poco como se utilizaba, como se usaba hacer poesía a fines de siglo pasado y principios de éste. Es decir, ésta es una canción que tiene un verso muy, para que ustedes lo entiendan, muy alambicado, churrigueresco y verborrágico. Además, rima palabras por la mitad y el resultado es que no se entiende bien lo que dice. Por eso yo se las explico.

Es así la cosa, el tren se llama de los avestruces pero no es un tren dedicado a transportar a este tipo de animalito, sino otros seres que tienen mucho en común con los avestruces, por ejemplo, por supuesto, esconden la cabeza cada vez que se acerca el peligro. También se tragan cualquier cosa y, por qué no decirlo, también como los avestruces son famosos por el tamaño de sus huevos.

EL TREN DE LOS AVESTRUCE

Recorriendo mil condados, principados y ducados, reinados y archiducados y también algunos pocos estados tan desproletarizados que ya están en otro estado, pasa el tren.

Va tocando los poblados más lujosos y adornados, enjoyados con tejados de Berlén, pero esos barrios dejados de la mano de los hados son salteados con cuidado por el tren.

Piénsalo bien, sube a ese tren, bien pronto sentirás los resultados, no ha habido quien deje este tren después de un tiempo de haberlo probado, te da pues la garantía de que una vez instalado podrás seguir en la vía por tiempo indeterminado, no rehúses sus llamados de afelpados marabuses para que los uses fue creado el tren de los avestruces.

Tal vez muestren sus ventanas cotidianas cosas vanas o macanas suburbanas sin querer, mas nunca escenas profanas ni jaranas chabacanas harán que te salgan canas por doquier.

También ha sido equipado con un sistema adecuado instalado a cada lado del motor, que ante una fuerza agresora oculta la locomotora tras una nube incolora de vapor.

Por mucha gente que suba al tren tendrán
asientos todos reservados, y no se ven
viajar
de pie nomás que a quien prefiere ir para-
do,
y es cosa archiconocida, el que este tren
ha adoptado
podrá ver pasar la vida sin bajar en ningún
lado,
no uses más los trajinados mal llamados
omnibuses,
sólo hay un omnirodado: el tren de los
avestruces.

**Ahora les voy a presentar el lugar donde
ocurre el crimen. Es un lugar muy cono-
cido por todos nosotros. Y, justamente,
siempre tropezamos con él después de
haber hecho el esfuerzo a cada noche
de olvidarlo, porque algunas veces de
noche, al tratar de evadir la realidad
ciclópea y la fuerza de este sitio no ha-
cemos más que acrecentar su pesadez
y su evidencia.**

**Yo hice una canción que se llama “Cruel
imaginación” y en esta canción cuento,
justamente, cuatro sueños a través de
los cuales trataba de olvidarme, indu-
dablemente, del mundo, del sitio donde
vivimos, y dice así:**

CRUEL IMAGINACIÓN

Soñé
que hacían en la Recoleta
el postrer homenaje
a un ilustre poeta.

Que si hubiera podido
oír a los oradores
corriendo habría salido
de en medio de las flores.

Soñé también
que dos ancianas
que olvidadas viven toda la semana
y los domingos muy discretas
salen a dar vueltas por la Recoleta,
al oír a un orador vehemente
a escuchar se acercaron mecánicamente
y que al fin de entre tanta gente concen-

trada
fueron las dos únicas emocionadas.

Por suerte,
todo fue un sueño
y los sueños, sueños son.

Soñé
con un patio de escuela
lleno de niñitos con escarapela
y con palomas en bandadas
que el aire surcaban
con las campanadas.

Pero de esos niños reunidos
pocos al colegio hubieran concurrido
si sus madres exasperadas
no los hubieran llevado a las patadas.

Soñé
que de aquellas palomas
ya no encontrarías una ni por broma,
porque fueron exterminadas
por esas criaturas tan traumatizadas.

Por suerte,
todo fue un sueño
y los sueños, sueños son.

Soñé
con un ministerio
de oscuras oficinas
llenas de misterio
con ventanales muy antiguos
y salas de espera
de asientos exiguos
donde por largos corredores
pierden sus papeles los procuradores
y aunque no sirvan, a propósito
usan de depósito los ascensores.

Soñé
que por las escaleras
bajan con el viento
carpetas enteras
y que bostezan fastidiados
pensando en jubilarse
viejos empleados.

Por suerte,
todo fue un sueño
y los sueños, sueños son.

Soñé
que llegaba un profeta
y que su doctrina
era tan compleja
que al mundo le permitiría
vivir para siempre
en paz y armonía,
pero los pobres dirigentes
sólo lo entendieron superficialmente
como eran tan brutos e ineptos
por superstición se hicieron sus adeptos
mas transformaron su teoría
en simple receta de repostería
que luego a ciegas aplicaron
y así dulcemente a todos cocinaron.

Por suerte,
todo fue un sueño
y los sueños, sueños son.

Pero a veces
la vida supera
los sueños son cruel
imaginación.

[Intervalo]

**Para proseguir resolviendo el problema
por el absurdo, vamos a suponer ahora
que el sitio del crimen se ha transforma-
do y que de golpe todo el mundo consi-
gue lo que siempre quiso.**

LA HORA DE LOS MAGOS

Es la hora de los magos,
todo de golpe es perfecto
y todos por fin consiguen
lo que siempre fue su sueño.

Una casa para el pobre,
el rico fama y talento,
el chico se vuelve grande,
la delgada saca pecho.
Cada terreno baldío
crece con un rascacielos,
en los platos hay manjares,
cada hueso con su perro.

Cada bruja con su escoba,
cada cura con sus rezos,
cada loco con su tema,

cada vieja con su viejo.

Manos para cada calle
y piernas para los rengos.
Y en cada rincón del mundo
se hace cierto el padre nuestro.

La redención de la carne,
resurrección de los muertos
y el perdón de los pecados
han sido todo un suceso.

Nadie más trabaja nunca
si no lo hace como un juego,
hay regalos a patadas
y se libera a los presos.

No hay más disturbios raciales,
baja el dólar, sube el peso,
si alguno quiere morirse
debe esperar a ser viejo.

Se acabó la guerra fría
y empezó la de los besos
y la luna, de repente,
se hizo de miel en el cielo.

Y es muy fácil comprobar
que es verdad lo que les cuento
pues quien canta esta canción
es mudo de nacimiento.

Es la hora de los magos
todo de golpe es perfecto...

Bueno, hay muchos métodos, siguiendo con el tema del asesinato violento, masivo y sufrido por todos nosotros, hay muchos métodos para que la gente no llegue a enterarse de que ha sido asesinada. Uno de los métodos es no comunicárselo, y una de las formas que tiene la no comunicación es la incomunicación. Y ustedes saben que ése es un tema que está muy de moda, el de la incomunicación. Yo tengo una canción para la incomunicación y se llama:

PROXIMIDAD

Estar cerca, aproximarse,
acercarse, estrecharse y abrazarse,

rozarse, bordearse y confundirse
y ceñirse y apretarse,
apiñarse, agavillarse,
allegarse,
adjuntarse e incluirse,
hacinarse, apropiarse y anudarse
y reanudarse, avecindarse y convivirse.

Unámonos, unifiquémonos,
añadámonos, sumémonos, adicionémonos
reunámonos, liguémonos, recopilémonos,
aliémonos y enlacémonos,
conciliémonos y aglutinémoslos,
adhirámonos, amalgamémonos y barajémoslos,
enrosquémoslos, embebámonos e intercalémoslos
y entrelacémonos y entremezclémonos y entretejámonos.

Compañera, acompañante,
consecuente, inseparable, connivente,
confusa, aproximada, convergente,
yuxtapuesta y adyacente,
fronteriza e inherente,
inclusa, incluida y subsiguiente:
fijate cuánto podría hacer la gente
si el diccionario fuera menos imponente.

Otro de los sistemas de eliminación masiva de gente podría ser también, porque han visto que son muchos los asesinados, no es un crimen individual sino que yo creo que es masivo, podría ser el de la especialización. Por supuesto que para especializarse alguien hay que amputarlo, todas las demás vocaciones que tiene en su vida, las tiene que tirar a la basura. Así que sería un buen sistema de eliminación de la gente, de cortarle pedazos, de ir tirándolos por ahí. Existen, ustedes saben que la especialización es una manía de este momento, de nuestra historia y existe el caso que son aterradoros. Yo les voy a contar uno: yo recuerdo dos socios que tenían una tienda en Buenos Aires, que se llamaban uno Williams y el otro Thompson y hace mucho tiempo, claro, cuando empezaron, tenían un sueño. Eran los dos muy píos, muy piadosos y soñaban con ir a visitar al Papa per-

sonalmente. Justamente creo que era Pío XII, en ese momento. Y claro, se olvidaban que no estaban en Inglaterra, estaban en Argentina, entonces juntaban la plata para los dos pasajes y, cuando llegaban, no alcanzaba más que para uno solo; juntaban más y cuando llegaban siempre alcanzaba para uno, entonces, al final, sortearon y Thompson fue a visitar al Papa. Se quedó Williams esperándolo y, en cuanto volvió, fue corriendo al puerto y, en la planchada del barco, lo abrazó y le dijo: “¿Y? ¿Qué tal Thompson? ¿Cómo era el Papa?” “Y era un cuarenta y dos mediano”, le contestó. Justamente la consecuencia de la especialización es –por otra parte todo el mundo sabe lo que es la especialización–, la especialización es un sistema a través del cual cada vez mayor cantidad de gente sabe menos de más cosas. El curriculum es una de las consecuencias, es decir, uno tiene que especificar para todo, tiene que presentarlo, un papel lleno de mentiras, en el cual se especifica en qué está especializado. El papel no sirve para casi nada, solamente creo que se tiene en cuenta para ver si uno es o no respetable, nada más. Por supuesto que alguna vez el curriculum se podrá escribir poniendo la verdad. Pero ahora está prohibido, te llevan en cana si ponés la verdad. Adelante, yo escribí una canción que se llama “Curriculum” y dice así:

CURRÍCULUM

Yo fui muy pobre, nada tenía,
y me arreglaba como podía,
como era hábil y muy paciente
hice trabajos bien diferentes.

Reparé barcos y cacerolas,
tejí canastos, lustré pianolas,
pero de todo lo mejor
fue cuando hice con vos, el amor.

Comencé luego con los motores
y los circuitos a transistores
y con mis manos hice un robot
que me ayudaba en mis trabajos con valor

y abnegación.

Construí una grúa y un dirigible
puse una industria pequeña de imperdibles,
pero de todo lo mejor
fue cuando hice con vos, el amor.

La rarara.....
Ahora, soy dueño de una fortuna
tengo diez fábricas a falta de una,
en una hacemos televisores
y en otra, anteojos para tele-espectadores.

Fabrico pizzas, sin carbohidratos
y a presidente de un gran club soy candi-
dato,
pero de todo lo mejor
es cuando hago con vos, el amor.

Mas hoy, comprendo al fin qué es lo que
quiero,
liquido todo, rifo el velero,
me iré a la India, aunque diga el médico
que soy clavado un caso típico de delirium
sicodélico.

Ahora, no soy ya el mismo
y aunque me aburra del zembudismo
sé que de todo lo mejor
es cuando hago con vos, el amor.

**Parecería ser que el ser humano ha
sospechado toda la vida que podría ser
víctima de un asesinato como el que
les estamos contando, por eso quizá es
que a través de la historia ha tratado de
ir extendiéndose, como dice McLuhan.
Ustedes saben que a estas cosas así,
medio sociales, es decir, los sociólogos,
los que se especializan en estas cosas,
no hay que hacerles demasiado caso,
yo lo nombré aquí a McLuhan para que
vean qué culto que soy, pero como
dicen los españoles: Marcuse pero no
abuse.**

**Parecería ser que el hombre ha ido
extendiéndose a través de la tecnología
alrededor de la Tierra, y recién en este
momento, justamente buscando peda-
zos que habrían dejado por ahí disemi-
nados sus asesinos, por primera vez, la
Tierra entera se empieza a vivir como
si fuera una sola cosa, como si fuera**

**una sola ciudad, porque existen, por
ejemplo, sistemas satelitales, televisor,
es decir, no solamente uno se entera de
lo que ocurre en otros sitios sino que
instantáneamente lo ve y lo oye, por eso
a lo mejor el hombre en este momento
está reconquistando su derecho a ex-
presarse tal como lo hacía cuando vivía
en estado tribal, porque la tierra entera
empieza a formar una sola tribu, por
eso es que las parejas bailan separado,
por ejemplo cada uno se expresa por
su lado y no lo consulta al otro, por eso
también es que yo estoy aquí cantando.
Yo no soy cantante. Ustedes dirán que
ya se dieron cuenta, ¿no? Pero la verdad
es que yo podría estar tranquilamente
en mi estudio, pintando o firmando reci-
bos de cuadros vendidos. Sin embargo
me he propuesto venir aquí y cantar
porque lo que estoy haciendo es recon-
quistando mi derecho a expresarme a
través de la canción. Ustedes han visto
también que, por ejemplo, a la gente,
cada vez hace menos caso de la pompa
y la etiqueta. Lo de la pompa no lo digo
por los hippies, no me refiero a la de ja-
bón. No, cada vez se hace menos caso
de la etiqueta, de la moda, y cada uno
cada vez más se va poniendo lo que le
da la gana, porque se está expresando
a través del atuendo. Claro, esto va a traer
muchas consecuencias, por ejemplo,
por supuesto si cada vez más la gente
se pone lo que le da la gana, la moda
como institución va a desaparecer, aho-
ra eso sí, yo creo que va a desaparecer
con ropa y todo. Pero hay gente que no
se acostumbra a este nuevo estado de
cosas, porque le tiene mucho apego a
algunas prendas de vestir, yo hice una
canción sobre un caso patético que se
llama:**

EL VIEJO DE LA GALERA

El viejo de la galera
no se la puede sacar,
porque la ha llevado puesta desde su más
tierna edad,
sentado en una maceta
mira la televisión,

mientras arranca las flores
que crecen en su bastón.

No puede pensar en nada,
y no recuerda, siquiera,
por qué metió la cabeza
adentro de esa galera,
el viejo de la galera
no se la puede sacar,
y lo que más le molesta
es querer quitársela.

Si descubriera, usted,
que lleva una galera,
que aunque quisiera
no se pudiera sacar,
desatornillesela
de cualquier manera,
o véndasela a cualquiera
en propiedad horizontal,
porque hay galeras
que aprisionan la sesera,
y la anquilosan sin dejarla funcionar.

El viejo de la galera
se fue a la orilla del mar
para ver si el viento fresco
logra hacérsela volar,
pero, temiendo que el pobre
se arroje del malecón,
la multitud fue a buscarlo
con galeras de cartón.

Al ver venir tanta gente
con una galera igual,
logró arrancarse la suya,
por resultarle vulgar,
y, una vez que entre sus manos
tuvo la galera el viejo,
de adentro de la galera
pudo sacar un conejo.

Y si admitiera, usted,
que lleva mil galeras,
que, aunque usted quiere,
no se puede ya sacar,
haga un esfuerzo,
de cualquier manera,
y mande usted sus galeras
al museo nacional,
porque, de adentro
de una galera enchufada,
nadie nunca sacó nada,

ni saldrá nada jamás.

Falta resolver un problema y es de dónde salen los criminales y los asesinos que han dejado en este estado espantoso a esta pobre gente. Y yo tengo una canción para eso también. Se las voy a leer, en realidad ahora he empezado a dejar un poco de leer mis canciones porque nunca me acordaba de la letra. Ustedes saben que antes, yo, me las aprendí casi todas. Ésta no. Dicen por ahí los críticos musicales que yo no soy un cantante, sino que soy un diseur, y yo siempre digo que más que un diseur soy un lecteur. Por otra parte si no me leo yo quién me va a leer a mí. Dice así:

LOS MALDITOS

Los carceleros y los delincuentes,
los asesinos y los malvivientes,
los dictadores y sus confidentes y
los depravados más vehementes,
los inmorales y los insolentes,
los indeseables y los indecentes,
los traficantes de estupefacientes,
los antropófagos más eminentes,
los opresores de la gente decente,
los usureros y todos sus parientes,
los onanistas y sus asistentes,
los inquisidores con sus detergentes,
los chupasangres y los miserables,
los torturadores y los sobornables,
los asaltantes con sus impermeables,
los degenerados más memorables,
los impostores y otros muchos crápulas,
los camanduleros junto a sus camándulas,
los demagogos con sus caras trágicas,
los hombres lobo y los condes drácula,
los que liquidan al inocente,
los especímenes más deprimentes,
se fabrican como usted empezando por un bebé.

Los otros días viniendo para acá muy apurado en un taxi, yo venía pensando: pensar que hay tipos que todos los días van a la oficina, cumplen el horario, les pagan a fin de mes y viven tranquilos. Y yo siempre me meto a hacer cosas como ésta. Ustedes saben que esta

obra yo la había preparado, hace un año, para enviar a la Bienal de San Pablo. Me habían invitado como participante y representante de la Argentina. Después tuve que renunciar por diversas razones, que no es el momento exponer, y decidí, al fin, hacer una exposición en Buenos Aires, hacer un show, tal como pensaba hacerlo en San Pablo. Pero desde hace un año estoy tratando de hacerlo y resultaba imposible.

Aunque parezca mentira, no encontraba una galería que se prestase para hacer ambas cosas. Todo era carísimo. Y, en este momento, no hubiera podido hacer esto, si no me hubieran facilitado, por ejemplo, todas estas cosas técnicas, los técnicos del Instituto Di Tella, que están por ahí trabajando en este show. Es decir, tuve que andar pidiendo cosas para poder hacerlo. Pero, en fin, fue toda una preocupación espantosa el día de la inauguración del show. Yo estaba medio muerto. No creía poder subsistir, yo tampoco, al asesinato este del que les estoy hablando. Pero, claro, si me quedase en casa sería todo mucho más sencillo, ¿no? Y pienso que, a lo mejor, lo que ocurre es que un poco yo para prevenirme lo que quiero es hacer todos los días un poco el ejercicio de una automasacre y ver si me reconstruyo o no. Quizás en el ejercicio se eduque el músculo y por eso es que hago estas cosas. Para explicárselo mejor tengo una canción que dice lo siguiente:

ACHIDENTE

Me pasó ayer un ciclista
por encima de la cabeza
y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,
quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
dos ciclistas me deben pasar.

Me pasaron dos ciclistas
por encima de la cabeza
y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,

quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
cuatro ciclistas me deben pasar.

Me pasaron cuatro ciclistas
por encima de la cabeza
y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,
quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
ocho ciclistas me deben pasar.

Me pasaron ocho ciclistas
por encima de la cabeza
Y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,
quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
dieciséis ciclistas me deben pasar.

Me pasaron dieciséis ciclistas
por encima de la cabeza
y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,
quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
treinta y dos ciclistas me deben pasar.

Y ya me imagino
por la cara que están poniendo
todos ustedes que van dándose cuenta
de cuántos serán los próximos ciclistas
que deberán pasarme sobre la cabeza.

Y de cuántas serán las razones
por las que sin falta debo mejorar,
pero ahora quiero preguntarles
¿lo saben por deducciones
o simplemente por comparación
con su propio caso personal?

Me pasaron treinta y dos ciclistas
por encima de la cabeza
y ahora, estoy internado
reponiéndome en el hospital,
quisiera estar recuperado
para mañana sin falta
porque mañana sobre la cabeza
deben pasarme muchos más.

EL GUSANITO EN PERSONA

Desde hace un tiempo
se pasea el gusanito
sin importarle ya un pito
del dibujo que, a sus pies,
va apareciendo despacito en el pastito
igualito al gusanito
pero puesto del revés.

Porque un buen día llegó a estar tan fasti-
diado
del enigma dibujado
que ha empezado a tironear
y con las líneas del dibujo hizo el ovillo
con el que un traje sencillo
se hizo hacer en un telar.

Y al presentarse así, vestido de "sí mismo",
desbordante de optimismo,
nos hace reflexionar
que el gusanito "en persona" es diferente
de casi toda la gente
que hay en la vida real.
Porque ha entendido que el mundo tiene
sentido
si se mira decidido
todo junto y de una vez
y si la vida no se lleva repartida:
un pedazo del derecho
y un pedazo del revés.

Y al presentarse así, vestido de "sí mismo",
desbordante de optimismo,
nos hace reflexionar
que el gusanito "en persona" es diferente
de casi toda la gente
que hay en la vida real.

Porque ha entendido que el mundo tiene
sentido
si se mira decidido
todo junto y de una vez
y si la vida no se lleva repartida:
un pedazo del derecho
y un pedazo del revés.

Gusanito del derecho,
dibujito del revés,
dibujito del derecho,
gusanito del revés.

¹ Con respecto a otra versión del *Rompecabezas Concert* Cf. Mercedes Casanegra. *Jorge de la Vega*. Buenos Aires, ALBA, 1990, pp. 121-126.

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

Jorge Luis de la Vega, artista autodidacta, nació en Buenos Aires el 27 de marzo de 1930 y murió, en la misma ciudad, el 26 de agosto de 1971. Fue pintor, dibujante, grabador, cantautor, docente, autor de historietas, diseñador gráfico y creativo de publicidad. Su primer contacto con la pintura fue a través de su padre, pintor aficionado. A los catorce años concurrió a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. A los veinte años realizó su primera exposición individual. En los años cincuenta se destacó entre la llamada “nueva generación argentina” de pintores abstractos. A partir de 1960, formó parte del grupo *Nueva Figuración*. Vivió en París diez meses (1961/62) y casi dos años en Nueva York (1965/67). A partir de 1968 comenzó su carrera como cantautor.

1946 De este año data la primera pieza documentada en su catálogo de obras.

1947 Comienza a participar en exposiciones colectivas y salones oficiales de bellas artes con cuadros de flores, bodegones y retratos, ubicados en la línea de una figuración moderna.

1948 Comienza sus estudios de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Carrera que no termina, aunque ejerce la docencia, en la misma facultad, hasta 1965 y trabaja como perspectivista hasta 1960.

1951 Primera exposición individual en las salas del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

1952 En la galería Plástica presenta su segunda muestra personal, por sugerencia de Manuel Mujica Láinez, uno de los críticos más influyentes del momento.

1953 Desde este año, junto a su pintura figurativa, realiza obras no figurativas de base geométrica, relacionadas con las experiencias internacionales de la abstracción racional y del arte óptico. Participa en la muestra colectiva *Nueva Generación Plástica Argentina* organizada por Jacques Helft en sus salones de la calle Guido.

1956 Expone junto a Domingo Bucci y Josefina Miguens (Robirosa) en Galería Bonino.

1959 Luis Felipe Noé inaugura su primera muestra individual en Witcomb y se reencuentra con De la Vega, a quien había conocido a través de su hermana, compañera de facultad de Jorge. Noé le presenta a Rómulo Macció. Conoce a Alberto Greco, uno de los introductores del informalismo en la Argentina y artista clave del momento.

1960 En este año inicia, junto a su producción abstracta, sus obras neofigurativas en las que la figura humana se impone como tema excluyente. Adopta de la experiencia del informalismo la importancia de la materia y los chorreados y la actitud de libertad frente al arte.

Formación del grupo *Nueva Figuración*, integrado por Macció, Ernesto Deira, Noé y De la Vega. Los cuatro comienzan a trabajar juntos, si bien no se reconocen aún como grupo orgánico. Hasta 1965, exponen en diversas oportunidades en conjunto y comparten talleres, discusiones y viajes.

Es invitado a participar en el *Premio de Honor Ver y Estimar*, presentado en la Galería Van Riel, y en la primera edición del *Premio de Pintura Torcuato Di Tella*, presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Es incluido en la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* organizada por el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAM) y es seleccionado para participar en la exposición colectiva *150 años de Arte Argentino* presentada en el MNBA. En diciembre participa, en la galería Lirolay, de la exposición colectiva *14 pintores de la Nueva Generación*, organizada por Germaine Derbecq.

1961 Primera exposición del grupo en Galería Peuser. El título elegido para la muestra fue *Otra Figuración* y, respondiendo a una invitación abierta, también expusieron Carolina Muchnik y Sameer Makarius. Participa nuevamente en los premios *Di Tella* y *Ver y Estimar*, y presenta una exposición individual en Galería Lirolay. Los cuatro artistas viajan a Europa, radicándose en París, durante casi un año. Deira y Macció becados por el Fondo Nacional de las Artes y Noé con una Beca del gobierno francés. De la Vega paga el viaje con sus ahorros.

1962 Realiza sus *Formas liberadas* o *Imágenes liberadas*, experiencias de ruptura del soporte tradicional de la pintura, trabajando los bastidores quebrados en el espacio tridimensional. Participa con una de sus *Formas liberadas* en la *Exposition d' Art Latino-American* inaugurada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Al regresar de Europa, el grupo reaparece en Buenos Aires con una exposición de dibujos en la galería Lirolay. En octubre y noviembre realizan dos muestras consecutivas en Bonino. En la segunda, De la Vega expone sus *Formas liberadas*.

1963 Comienza su serie conocida como "Los Monstruos" o el "Bestiario", que se extiende hasta 1966. La serie está compuesta por collages, en general de gran tamaño.

En junio, realiza su primer viaje a los Estados Unidos para la inauguración de una exposición individual en la *Pan-American Union* en Washington DC.

Se concreta una muestra del grupo en el MNBA con presentación de Jorge Romero Brest. Es invitado a participar en el *Premio Nacional de Pintura* del Di Tella, en la nueva sede de la institución en la calle Florida. Noé obtiene el Primer Premio Nacional y Macció el Primer Premio Internacional.

El grupo expone en la Galería Bonino de Río de Janeiro. Muestra de importante proyección histórica en el contexto de la plástica carioca que se afirma con una segunda exposición realizada en 1965.¹

Durante todo el año es seleccionado individualmente o junto al grupo *Nueva Figuración* para participar en varias exposiciones en ciudades como Montevideo, Lima, Madrid, Santiago de Chile y París.

1964 Realiza la serie de sus seis *Conflictos anamórficos* utilizando el recurso de falsas perspectivas oblicuas (anamorfosis) desarrollado en la pintura europea del siglo XVII en el contexto del arte barroco.

En el mes de septiembre es invitado a participar, por cuarta y última vez, en el *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella*. Participa, en Córdoba, en la *II Bienal Americana de Arte*, organizada y patrocinada por las Industrias Kaiser. Inaugura una exposición individual en Galería Bonino. Un texto de Michel Tapié, dedicado al artista, sirve como prólogo en el catálogo.²

El crítico Lawrence Alloway lo invita a participar junto a los demás integrantes del grupo en el *IV Guggenheim International Award* en Nueva York. Es incluido en la exposición *Nieuwe Realisten* organizada por el Gemeent Museum de La Haya y que itenera por Viena, Berlín y Bruselas. Es invitado al *Carnegie Institute International Award* en la ciudad de Pittsburgh. Con el grupo es seleccionado para la muestra *New Art of Argentina* inaugurada en el Walker Art Center de Minneapolis y presentada en distintas ciudades de los Estados Unidos.

1965 En junio se realiza una exposición del grupo en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Afirmación de la influencia de la neofiguración argentina en el ambiente artístico carioca.

Interviene en la muestra *Noé + Experiencias colectivas*, inaugurada en el MAM. Obtiene el *Premio de Dibujo Galería Bonino*, organizado en el mes de julio como parte de los festejos de la galería al cumplir doscientas exposiciones. Se trata del primer premio de su carrera. En septiembre tiene lugar la muestra del grupo en Galería Bonino. Los cuatro artistas deciden presentar una única obra de gran tamaño cada uno. De la Vega participa con su instalación *Mesa de cuatro patas*, conocida luego como *La nigromante*.

Participa en la exposición colectiva *The Emergent Decade Latin American Painters and Paintings in the 1960's*, organizada por la Cornell University y el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York. El itinerario de la muestra incluye Dallas, Ottawa, Nueva York, Illinois, Massachussets y Sarasota.

Último año de la actividad del grupo *Nueva Figuración*. Macció se va a Europa, Noé a Nueva York, y Deira y De la Vega van como profesores invitados a la Cornell University (Ithaca, Nueva York). Para financiar su viaje a los Estados Unidos, De la Vega obtiene una beca de la Comisión Fulbright de Intercambio. Reside en los Estados Unidos durante casi dos años, alternando su estadía en la Cornell University con frecuentes viajes a Nueva York.

1966 Una serie de acrílicos de pequeño tamaño va construyendo su nuevo mundo iconográfico. Aparecen los primeros trabajos psicodélicos con la introducción de figuras de hombres y mujeres deformadas en espejos cóncavos planos. Recurre a encuadres y sintaxis procedentes de medios como la fotografía, el cine, la historieta, la publicidad y la televisión. Se multiplican las técnicas entre los estenciles, las fibras de color, las tintas y los "efasages" con utilización de soportes tomados de revistas de decoración o del espectáculo.

El Guggenheim adquiere su collage *Conflicto Anamórfico N° 1 La Medida*, mediante un regalo de la Fundación Neumann de Caracas. Forma parte de la exposición *Art of Latin America since Independence*, organizada por Stanton Catlin y Terence Grieder y presentada en la Yale University Art Gallery (New Haven), en The University of Texas Art Museum (Austin), el San Francisco Museum of Art, La Jolla Museum of Art, e Isaac Delgado Museum of Art en New Orleans.

Durante sus meses en Nueva York frecuenta a Liliana Porter y Luis Camnitzer. Con ellos trabaja diferentes técnicas de grabado y realiza algunas experiencias gráficas en el contexto del célebre New York Graphic Workshop NY GW.³

Gana el Premio Especial de Pintura en la *III Bienal Americana de Arte de Córdoba* con trabajos enviados desde los Estados Unidos. Primera presentación pública en la Argentina de obras de sus nuevas series.

1967 Alrededor del mes de abril regresa a Buenos Aires.

Es incluido en la exposición *Surrealismo en la Argentina*, organizada por Aldo Pellegrini en el Instituto Di Tella y es invitado a participar en el *Premio Palanza*.

Realiza en el Di Tella una exposición individual, *Blanco & Negro. Obras recientes de Jorge de la Vega* en el Instituto Di Tella. Esta muestra marca su reinsertión en Buenos Aires, después de dos años de ausencia. La visitan casi veinte mil personas en tres semanas.

Trabaja, junto con Federico González Frías, en una historieta para el número 1 de *Cuadernos de Mr. Crusoe*, que se publica en el mes de noviembre.

Ingresa a la colección del MoMA de Nueva York con uno de sus grabados realizados en el NY GW.

1968 Se multiplican sus acrílicos sobre tela en blancos y negros.

Muestra en la galería Guernica obras sobre papel de las series "Invitación", "Intrusión" e "Indiferencia".

A su actividad como pintor se suman sus trabajos como cantautor y compositor. A fines de septiembre, mientras graba su primer disco, realiza un espectáculo musical con Nacha Guevara y Carlos del Peral en el Teatro Regina, con el título *Hay que meter la pata*. En el mes de octubre presenta en Bonino, durante quince días, su disco *El gusanito en persona*. "De la Vega. Expone canciones" es el título elegido.

En noviembre inaugura una muestra individual en el Instituto General Electric de Montevideo.

1969 Realiza un espectáculo musical en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Di Tella junto a Marikena Monti y Jorge Schussheim, con el título *Canciones en informalidad*. Al finalizar estas presentaciones, Gerardo Mazur los contrata para presentarse en el auditorio del SHA. La aceptación del público prolonga las presentaciones durante todo el año y parte de 1970. En El Galpón de Santa Fe monta el espectáculo-exposición *Pintura vs. Canciones*.

Es invitado a integrar el envío argentino para la *X Bienal Internacional de Arte de San Pablo*. La idea de De la Vega era presentar quince acrílicos de medidas variables de la serie "Rompecabezas", junto con sus canciones. Un artículo aparecido en la revista "Panorama", cuestionando la modalidad de su envío e incluso su elección, lo llevó a desistir sobre su participación.

En octubre se inaugura, sobre la calle Reconquista al 800 en Buenos Aires, el Bárbaro, bar pensado y decorado por Noé y cuyo nombre es propuesto por De la Vega. Las dos vidrieras a la calle estaban pintadas por Deira y por De la Vega. Cuando el Bárbaro se muda a la calle Tres Sargentos, las vidrieras desmontadas son instaladas en el interior del bar.

El MoMA incorpora por donación dos de sus dibujos neoyorquinos realizados con fibras de color y tinta.

1970 Participa invitado en *La Fusa* de Punta del Este, como consecuencia de sus presentaciones, el año anterior, en *La Fusa* de Buenos Aires.

En septiembre se realiza una exposición individual en la Galería Carmen Waugh, donde presenta su *Rompecabezas* formado por piezas móviles de 100 x 100, y un show con sus canciones, tres veces a la semana. El título fue *Exposición-Concert de Jorge de la Vega*.

Comienza a trabajar como creativo en la empresa Cicero Publicidad.

1971 Se presenta en *La Fusa* de Mar del Plata. Participa en el teatro SHA en el espectáculo *Canciones Marginales* junto a Susana Rinaldi, Facundo Cabral, Edmundo Rivero, Schussheim y el cuarteto Cedrón. Trabaja en su disco *El viejo de la galera*, que graba pero nunca llega a editar.

Adhiere a la *Contrabienal de San Pablo* realizada por el Museo Latinoamericano (grupo de artistas residentes en Nueva York) y el MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana) en formato de publicación con la participación de artistas, críticos e intelectuales.

A fines de junio participa de la experiencia colectiva organizada por Noé en Carmen Waugh, bajo el título *El placer de pintar*.

En una pequeña nota en la revista "Gente" del 15 de julio, en ocasión de su participación en *El placer de pintar*, cuenta que está escribiendo un libro de cuentos ilustrados y haciendo música electrónica.

El 26 de agosto muere en Buenos Aires a los cuarenta y un años.

El 28 de octubre se inaugura *Homenaje a Jorge de la Vega*, una exposición individual organizada por Carmen Waugh en su galería de la calle Florida.

Entre las muestras individuales más importantes que se han realizado de su obra en los últimos treinta años podemos mencionar: Galería Conkright, Caracas (1973); Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (retrospectiva, 1976); Galería Arte Nuevo, Buenos Aires (1978); Galería Scheinsohn, Buenos Aires (1979); Galería Vermeer, Buenos Aires (pinturas y dibujos de los 60, 1981); Ruth Benzacar

Galería de Arte, Buenos Aires (obras 1963-65, 1991); Centro Cultural Borges, Buenos Aires (obras 1961-1970, 1995); Fundación Arte y Tecnología, Madrid (obras 1948-1970, 1996); Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires (obras 1966-1971, 2000).

Entre las exposiciones históricas del grupo *Nueva Figuración*, recordemos: Fundación San Telmo, Buenos Aires (1981); Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1985); 18ª Bienal de San Pablo (1985); Giácomo Lo Bue, Mendoza (1985); Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires (1986); Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Río de Janeiro (1987); Galería Jorge Mara, Buenos Aires (1989); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (1991).

Desde 1972, sus obras han sido incluidas en las principales exposiciones colectivas de arte argentino y latinoamericano realizadas en el exterior. Entre otras ciudades, Nueva York, Miami, México, Sevilla, París, Colonia, Austin, Phoenix, Bogotá, Caracas, Oxford, El Paso, Boston, Indianápolis, San Pablo, Porto Alegre, Roma, Barcelona y Madrid.

En septiembre de 2000, el hijo del artista, Ramón de la Vega, y la galería Ruth Benzacar presentan una re-edición limitada en CD de su disco *El gusanito en persona*.

¹ Al respecto Cf. en este mismo catálogo el texto de Paulo Herkenhoff, pp 31-34.

² Al respecto Cf. este mismo catálogo p. 121.

³ Al respecto Cf. en este mismo catálogo el texto de Luis Camnitzer pp. 35-36.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

LIBROS Y OTRAS PUBLICACIONES

1967

Pellegrini, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires, Muchnik Editores.

Pellegrini, Aldo. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Paidós.

1969

Romero Brest, Jorge. *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós.

1972

Traba, Marta. *Arte Latinoamericano actual*. Caracas, Editorial La Biblioteca, Univ. Central de Venezuela.

1974

Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, Cinetismo, Artes de la Acción, 1940-1972*. México, Fondo de Cultura Económica.

1975

Buccellato, Laura y Feldhamer, Lidia. *La pintura argentina del siglo XX, Las vanguardias al día*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

1976

Jorge de la Vega 1930-1971, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, catálogo exposición retrospectiva (texto de Samuel Oliver y antología de críticas).

1979

Martín-Crosa, Ricardo. "Aportes para la interpretación de la plástica argentina contemporánea", "Jorge de la Vega". En: *Arte Argentino Contemporáneo*. Madrid, Ameris.

Safons, Horacio. "La década del 60". En: *Arte Argentino Contemporáneo*. Madrid, Ameris.

Morais, Frederico. *Artes Plásticas no transe ão transitorio*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira. Hay edición en español, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

1981

Otra Figuración... veinte años después, Fundación San Telmo, Buenos Aires, catálogo exposición (texto Guillermo Whitelow).

1982

Magrassi, Guillermo E. "De la Vega". En: *Pintores Argentinos del Siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, N° 55.

1985

Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires, Editorial de Arte Gaglianone, Colección Unión Carbide.

King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Colecciones de Arte Gaglianone.

1986

De Maistre, Agnès. *Le groupe argentin Deira, Macció, Noé, de la Vega 1961-1965 ou La Figuration Eclectique*. Tesis presentada en el Instituto de Arte y Arqueología de la Universidad de la Sorbona (inédito).

1987

Art of the fantastic: Latin America 1920-1987, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, catálogo exposición (textos varios).

Nova Figuração Rio / Buenos Aires, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Río de Janeiro, catálogo exposición (texto Paulo Herkenhoff).

1989

La Nueva Figuración Deira, Macció, Noé, de la Vega, Galería Jorge Mara, Buenos Aires, catálogo exposición (texto Mercedes Casanegra).

1990

Bayón, Damián y Pontual, Roberto. *La peinture de l'Amerique latine au XX^e siècle*. Paris, Menges. Casanegra, Mercedes. *Jorge de la Vega*. Buenos Aires, ALBA S.A.

1991

Brughetti, Romualdo. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur.

1992

Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961 Nueva Figuración 1991, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, catálogo exposición (prólogo Miguel Briante, texto de Agnès de Maistre).

Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, patrocinada por la Comisaría de la ciudad de Sevilla y organizada por The Museum of Modern Art de Nueva York, Estación Plaza de Armas, Sevilla, catálogo exposición (textos varios).

Art d'Amerique latine 1911-1968, Musée National D'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, catálogo exposición (textos varios).

1993

Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. London, Thames and Hudson.

Latin American Artists of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, New York, catálogo exposición (texto Jacqueline Barnitz).

1994

Art from Argentina 1920-1994, The Museum of Modern Art Oxford, Oxford, Reino Unido, catálogo exposición (introducción David Elliott, texto Mercedes Casanegra).

1995

López Anaya, Jorge. *El arte en un tiempo sin dioses. Un debate de fin de siglo*. Buenos Aires, Almagesto.

Jorge de la Vega Obras 1961-1970, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, catálogo (texto Marcelo E. Pacheco).

1996

López Anaya, Jorge. *Historia de las Artes Plásticas en la Argentina 1800-1990*. Buenos Aires, Nuevo Siglo, Biblioteca de la Cultura Argentina.

Sullivan, Edward J. (editor). *Latin American Art in the Twentieth Century*. London, Phaidon Press Limited (texto Marcelo E. Pacheco). Hay edición en español, Editorial Nerea, Madrid, 1996.

Jorge de la Vega, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996, catálogo exposición (texto Silvia de Ambrosini, cronologías y bibliografía Marcelo E. Pacheco y Adriana Lauria).

1997

Otro mirar. Arte argentino contemporáneo, Centre d' Art Santa Mónica, Barcelona, catálogo exposición (textos varios).

I Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR, Porto Alegre, 1997, catálogo general.

1999

Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Austin, catálogo exposición (textos Mari Carmen Ramírez, Marcelo E. Pacheco y Andrea Giunta).

Argentina, Revista Internacional Lápis, Madrid, 1999, N° 158/159 (textos varios).

2000

Longoni, Ana y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1918-1968, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, catálogo exposición (texto Marcelo E. Pacheco).

2001

Pintura Argentina. Nueva Figuración, Ediciones Banco Velox, Buenos Aires, coleccionable N° 8 (textos Abelardo Castillo, Juan Forn, Mercedes Casanegra).

Barnitz, Jacqueline. *Twentieth Century Art of Latin America*. Austin, University of Texas Press.

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

2002

Arte y política en los '60, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, 2002, catálogo exposición (textos Alberto Giudici).

2003

Pacheco, Marcelo E. *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*. Buenos Aires, El Ateneo (coordinación editorial María Torres, textos Mercedes Casanegra, Francis Korn, Silvia Sigal y Sergio Pujol).

LISTA DE OBRAS Y DOCUMENTOS
EXHIBITION LIST OF WORKS AND DOCUMENTS

JORGE DE LA VEGA
OBRAS 1961-1971

LISTA DE OBRAS
Exhibition Checklist

Todas las medidas están expresadas en centímetros; alto x ancho; alto x ancho x profundidad.
[All dimensions are in centimetres; height precedes width; height precedes width precedes depth.]

Luis Felipe Noé

1
Mambo, 1962
[Mambo or Confused]
Bastidor frontal de madera, madera recortada y pegada, y óleo sobre tela
[Wooden frontal stretcher, cut-out wood, and oil on canvas]
190 x 192
Colección Familia Noé, Buenos Aires
[Collection Noé Family, Buenos Aires]

Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega

2
Tango canción, 1967
[Tango Song]
Tinta y collage sobre papel
[Ink and collage on paper]
41 x 65
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

Jorge de la Vega

3
El rescate, 1961
[The Rescue]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
195 x 129,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

4
Formas de la respiración, 1961
[The Forms of Respiration]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130 x 162
Colección particular
[Private collection]

5
Los vencedores, 1961
[The Victors]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
162 x 260 (2 paneles) [2 panels]
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

6
Asfixia por ascensión rápida, 1962
[Asphyxia as per Fast Ascent]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
115,5 x 88,5
Colección particular
[Private collection]

7
Juego peligroso, 1962
[Dangerous Game]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
195 x 128,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

8
Pantagra, 1962
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
116 x 88,5
Colección particular
[Private collection]

9
Vacío, 1962
[Void]
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
161,5 x 259 (2 paneles) [2 panels]
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

10
Formas liberadas, 1962
[Liberated Forms]
Óleo, tela y bastidor de madera quebrados y ensamblados libremente
[Oil, canvas, and wooden stretchers; broken and freely reassembled]
Medidas variables
[Dimensions vary]
Obra destruida. En exposición presentamos una reconstrucción realizada en 2003.
[Destroyed work. In exhibition we present one reconstruction realized in 2003]

11
El espejo al final de la escalera, 1963
[The Mirror at the End of the Staircase]
Óleo, tela encolada, piezas de plástico y pedrería sobre tela
[Oil, glued canvas, plastic, and jewellery on canvas]
129,5 x 161
Colección particular
[Private collection]

12
Danza de montaña, 1963
[Mountain Dance]
Óleo, tela encolada y enduido sobre tela
[Oil, glued canvas, and synthetic plaster on canvas]
195,5 x 129,5
Colección particular
[Private collection]

13
Gato en el espejo, 1963
[Cat Inside the Mirror]
Óleo y tela encolada sobre tela
[Oil and glued canvas on canvas]
80 x 130
Colección particular
[Private collection]

14
Esquizobestia N° 1, 1963
["Schizobeast" No. 1]
Óleo, tela encolada, fichas de juego de plástico, plástico, estopa, vidrio y elementos varios sobre tela
[Oil, glued canvas, plastic chips, plastic, tow cloth, glass, and various elements on canvas]
130 x 97
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

15
Memoria de elefante, 1963
[Memory of an Elephant]
Óleo, telas encoladas, lámina impresa, calcomanías escolares, estampillas, piezas de juego anatómico y botánico, discos de vinilo, espejos y pedrería sobre tela
[Oil, glued canvases, printed image, stickers, stamps, pieces of anatomy and botany game, vinyl records, mirrors, and jewellery on canvas]
260 x 195
Colección particular
[Private collection]

16
Music Hall, 1963
[Teatro de revistas o Comedia musical]
Óleo, lámina impresa, fichas de juego, metal, papel y calcomanías sobre tela
[Oil, printed image, game chips, metal, paper, and stickers on canvas]
260 x 195
Colección particular
[Private collection]

17
Pruebe de nuevo o Try Again, 1963
Óleo, papel, tela encolada y vidrio sobre tela
[Oil, paper, glued canvas, and glass on canvas]
130 x 195
Malba - Colección Costantini

18
Recuerdo del colegio, 1963
[Memories from School]
Óleo, telas encoladas, pedrería, enduido, plástico y pizarra sobre tela
[Oil, glued canvases, jewellery, synthetic plaster, plastic, and blackboard on canvas]
130 x 190
Colección particular
[Private collection]

19
Gusanito del revés, 1964
[Little Worm in Reverse]
Óleo, frottage con carbonilla y lápices grasos de colores sobre tela recortada, y fichas de juego de plástico sobre tela
[Oil, frottage of charcoal and soft colored pencils over cut-out canvas, and plastic chips on canvas]
100 x 160 (2 paneles) [2 panels]
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

20
El día ilustrísimo, 1964
[The Illustrious Day]
Óleo, telas encoladas, frottage de carbonilla sobre tela recortada, enduido, pedrería, espejos, vidrio, plástico sobre tela
[Oil, glued canvases, frottage with charcoal on cut-out canvas, synthetic plaster, jewellery, mirrors, glass, and plastic on canvas]
249,5 x 199,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

21
Conflicto anamórfico N°2 (Las defensas o Los defensores), 1964
[Anamorphic Struggle #2 (The Defenses or The Defenders)]
Óleo y frottage con carbonilla sobre telas recortadas, espejos, plástico y enduido sobre tela
[Oil and charcoal frottage over cut-out canvases, mirrors, plastic, and synthetic plaster on canvas]
194,5 x 161,5
Colección particular
[Private collection]

22
Conflicto anamórfico N°3 (La memoria), 1964
[Anamorphic Struggle #3 (Memory)]
Óleo, frottage sobre tela recortada, papel plastificado, estopas, piezas de rompecabezas y pedrería sobre tela
[Oil, charcoal frottage over cut-out canvas, contact paper, tow cloth, puzzle chips, and jewellery on canvas]
161,5 x 260 (2 paneles) [2 panels]
Colección particular
[Private collection]

23
Conflicto anamórfico N°5 (El agua), 1964
[Anamorphic Struggle #5 (Water)]
Óleo, frottage con carbonilla y lápices grasos sobre telas recortadas y encoladas y monedas sobre tela
[Oil, charcoal and colored pencils frottage over cut-out and glued canvases, and coins on canvas]
146 x 114
Colección particular
[Private collection]

- 24**
Good Health, 1965
[Buena salud]
Óleo, tela encolada, frottage sobre telas recortadas, fichas de juego de plástico y bolones de metal sobre tela
[Oil, glued canvas, frottage over cut-out canvases, plastic game chips, and metal bolts on canvas]
127 x 112
Colección particular
[Private collection]
- 25**
And Even in the Office, 1965
[Y aún en la oficina]
Óleo, frottage con carbonilla y lápices grasos de color sobre telas recortadas, monedas y piezas de juego de madera pintada sobre tela
[Oil, charcoal and colored pencils frottage over cut-out canvases, coins, and wooden and painted game chips on canvas]
130 x 202
Colección particular
[Private collection]
- 26**
Images, 1966
[Imágenes]
Óleo, frottage con carbonilla sobre tela recortada y mantelitos de plástico sobre tela
[Oil, charcoal frottage over cut-out canvas, and plastic tablemats on canvas]
162 x 196
Colección particular
[Private collection]
- 27**
Bola, 1966
[Ball]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
34 x 41,6
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 28**
Sin título, 1966
[Untitled]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
33 x 42,5
Colección particular
[Private collection]
- 29**
Yo-yo, 1966
[Yoyó]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
42 x 34
Colección particular
[Private collection]
- 30**
Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Efasage sobre papel impreso
[Erasing marker over printed paper]
20 x 21,8
[Private collection, Buenos Aires]
- 31**
Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Efasage sobre papel impreso
[Erasing marker over printed paper]
23,3 x 17,8
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 32**
Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Efasage sobre papel impreso
[Erasing marker over printed paper]
24,2 x 16,2
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 33**
Sin título, c. 1966-1967
[Untitled]
Efasage sobre papel impreso
[Erasing marker over printed paper]
28,1 x 23
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 34**
Vida cotidiana, 1966
[Everyday Life]
Óleo, acrílico, carbonilla y collage de telas recortadas sobre tela
[Oil, acrylic, charcoal, and collage with cut-out canvases on canvas]
3 paneles de 101,5 x 101,5 cada uno
[each of 3 panels]
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 35**
Cover Girl, 1966
[Chica de tapa]
Óleo y collage de telas recortadas sobre tela
[Oil and collage with cut-out canvases on canvas]
204 x 178,5 (3 paneles) [3 panels]
Colección particular
[Private collection]
- 36**
Nunca tuvo novio, 1966
[She Never Had a Boyfriend]
Acrílico y frottage con lápices grasos sobre telas recortadas sobre tela
[Acrylic and frottage with colored pencils over cut-out canvases on canvas]
229 x 155 (2 paneles) [2 panels]
Colección particular
[Private collection]
- 37**
Página policial, 1966
[Police Chronicle]
Acrílico y frottage con carbonilla y lápices grasos sobre telas recortadas sobre tela
[Acrylic, and frottage with charcoal and colored pencils over cut-out canvases on canvas]
195 x 160 (2 paneles) [2 panels]
Colección Centro de Arte Contemporáneo - Chateau Carreras, Ciudad de Córdoba
- 38**
Relaciones públicas, 1966
[Public Relations]
Acrílico y frottage con lápices grasos sobre telas recortadas sobre tela
[Acrylic and frottage with colored pencils over cut-out canvases on canvas]
195 x 130
Colección Centro de Arte Contemporáneo - Chateau Carreras, Ciudad de Córdoba
- 39**
Sleeping Pills, 1966
[Pastillas para dormir]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
30,5 x 40,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 40**
At the Beach, 1967
[En la playa]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
76 x 113,5
Colección particular
[Private collection]
- 41**
Cheetah, 1967
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
51 x 61
Colección particular
[Private collection]
- 42**
Mr. Músculo, 1967
[Mr. Muscle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
114 x 103
Colección particular
[Private collection]
- 43**
Esta Ud. bienvenido, 1967
[You're Welcome]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
70 x 100 (2 paneles) [2 panels]
Colección Familia Noé, Buenos Aires
[Collection Familia Noé, Buenos Aires]
- 44**
Our Neighbours, 1967
[Nuestros vecinos]
Aguafuerte y aguatinta sobre papel;
5/50
[Line etching and aquatint on paper;
5/50]
41, 5 x 56,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 45**
Try, Try, Try Again, 1967
[Pruebe, pruebe, pruebe de nuevo]
Aguafuerte y aguatinta sobre papel
[Line etching and aquatint on paper]
34,4 x 33, 5
Colección particular
- [Private collection]
- 46**
Try, Try, Try Again, 1967
[Pruebe, pruebe, pruebe de nuevo]
Aguafuerte y aguatinta sobre papel;
P/A
[Line etching and aquatint on paper;
A/P]
32 x 32, 5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 47**
Try, Try, Try Again, 1967
[Pruebe, pruebe, pruebe de nuevo]
Aguafuerte y aguatinta sobre papel
[Line etching and aquatint on paper]
29,5 x 32
[Private collection, Buenos Aires]
- 48**
Rompecabezas infinito, 1967
[Infinite Puzzle]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
54 x 68,3
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
- 49**
Sin título, 1967
[Untitled]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
34 x 27,5
Colección particular
[Private collection]
- 50**
Sin título, 1967
[Untitled]
Aguatinta y tinta sobre papel
[Aquatint and ink on paper]
27 x 33,5
Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires
[Collection Eduardo F. Costantini, Buenos Aires]
- 51**
Bella gente, 1967
[Beautiful People]
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
36 x 44
Colección Laura Haber, Buenos Aires
[Collection Laura Haber, Buenos Aires]
- 52**
1, 2, 3, 4, 1967
Tinta sobre papel
[Ink on paper]
26,5 x 33,5
Colección particular
[Private collection]
- 53**
Sin título (No sé), 1967
[Untitled (I Don't Know)]
Tinta sobre cartón
[Ink on ply]
47 x 34
Colección particular

[Private collection]
Dibujo original para la historieta Waltz publicada en *Cuadernos de Mr. Crusoe*, no.1, Buenos Aires, O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, 1967, pp. 153-164
[Original drawing for the comic strip Waltz published in *Cuadernos de Mr. Crusoe*, n° 1 (Buenos Aires: O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, 1967): 153-164]

54
Sin título, 1967
[Untitled]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
200 x 700
Colección particular
[Private collection]

55
1000 calorías por cm2, 1967
[1000 Calories per cm2]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
149,5 x 149,5
Colección particular
[Private collection]

56
Psicosomatización, 1967
["Psychosomatization"]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
149 x 149
Colección Banco Ciudad
[Collection Banco Ciudad]

57
La verdadera historia, 1968
[The True Story]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
130 x 195
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

58
Retrato de Jimmy Hendrix Guru, 1968
[Portrait of Jimmy Hendrix Guru]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
162 x 162
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

59
Sin título, 1968
[Untitled]
Tinta, marcador y lápiz sobre papel
[Ink, synthetic ink, and graphite on paper]
34 x 49
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

60
Bárbano, 1969
Óleo y acrílico sobre vidrio
[Oil and acrylic on glass]
200 x 140
Colección particular
[Private collection]

61
Sin título (Vidriera del Bárbaro), 1969
[Untitled (Bárbaro's Glass Window)]
Óleo y acrílico sobre vidrio
[Oil and acrylic on glass]
200 x 200
Colección particular
[Private collection]

62
Rompecabezas, 1969
[Puzzle]
Tinta y marcador sobre papel
[Ink and synthetic ink on paper]
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
(Dibujo preliminar para el envío a la X Bienal Internacional de São Paulo)
[Preliminary drawing for the project to be presented at the X Bienal Internacional de São Paulo]

63
Rompecabezas, 1969
[Puzzle]
Tinta y marcador sobre papel
[Ink and synthetic ink on paper]
30,5 x 48,6
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]
(Dibujo preliminar para el envío a la X Bienal Internacional de São Paulo)
[Preliminary drawing for the project to be presented at the X Bienal Internacional de São Paulo]

64
Rompecabezas, 1969
[Puzzle]
Tinta y marcador sobre papel
[Ink and synthetic ink on paper]
30,5 x 48,2
Colección Mario Brodersohn, Buenos Aires
[Collection Mario Brodersohn, Buenos Aires]
X Bienal Internacional de São Paulo)
[Preliminary drawing for the project to be presented at the X Bienal Internacional de São Paulo]

65
Rompecabezas, 1969-1970¹
[Puzzle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
100 x 100 (17 de 30 paneles)
Malba - Colección Costantini

66
Rompecabezas, 1969-1970
[Puzzle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
100 x 100 (1 de 30 paneles)
Colección Pinacoteca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones
[Collection Pinacoteca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones]

67
Rompecabezas, 1969-1970
[Puzzle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
100 x 100 (1 de 30 paneles)
Colecciones Ignacio Liprandi, Buenos Aires
[Collection Ignacio Liprandi, Buenos Aires]

68
Rompecabezas, 1969-1970
[Puzzle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
100 x 100 (3 de 30 paneles)
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

69
Rompecabezas, 1969-1970
[Puzzle]
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
100 x 100 (2 de 30 paneles)
Colección particular
[Private collection]

70
Sin título, c. 1970
[Untitled]
Tinta y lápiz color sobre papel
[Ink and colored pencils on paper]
35 x 50
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

71
Sin título, 1971
[Untitled]
Tinta y marcador sobre papel de calco
[Ink and synthetic ink on tracing paper]
10,3 x 17,4
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

72
Sin título, 1971
[Untitled]
Tinta y marcador sobre papel de calco
[Ink and synthetic ink on tracing paper]
17,6 x 24
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

73
Sin título, 1971
[Untitled]
Tinta y marcador sobre papel de calco
[Ink and synthetic ink on tracing paper]
9 x 9,6
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

DOCUMENTOS

Documents

74
Otra Figuración, Galería Peuser, Buenos Aires, 23 de agosto al 6 de septiembre de 1961. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

75
Deira, Macció, Noé, de la Vega: Pinturas, Galería Bonino, exposición n.171, Buenos Aires, 15 al 30 de octubre de 1962. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

76
Deira, Macció, Noé, de la Vega, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 15 de junio al 7 de julio de 1963. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

77
Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963, Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 12 de agosto al 8 de septiembre de 1963. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

78
Pinturas de Deira, Macció, Noé e de la Vega, Galería Bonino, exposición n.33, Rio de Janeiro, 4 a 28 de setembro de 1963. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

79
Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, septiembre a noviembre de 1964. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

80
Jorge de la Vega, fotocopia color del fotomontaje *Proyecto*, 1965, tinta e imágenes impresas sobre papel [Color photocopy of the photomontage *Proyecto*, 1965, ink and printed images on paper]. Colección Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Galería Bonino.

81
Jorge de la Vega. Blanco y Negro, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, exposición n.51, Buenos Aires, 7 al 26 de noviembre de 1967. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

82
Jorge de la Vega y Federico González Frías, "Waltz", en: *Cuadernos de Mr. Crusoe*, n.1, O'Donnell, Mezza y Asociados S.A. Editores, Buenos Aires, 1967, pp. 153-164. Colección particular, Buenos Aires (historieta) [comic strip].

83
De la Vega en color, Galería Guernica, Buenos Aires, 18 de abril al 4 de mayo de 1968. Colección particular, Buenos Aires (cat.).

84
Tapa del disco *El gusanito en persona*, 1968 [Cover of the record *El gusanito en persona*]. Colección Orly Benzacar, Buenos Aires.

- 85**
Lámina interior del disco *El gusanito en persona*, 1968 [Interior printed image of the cover of the record *El gusanito en persona*]. Colección Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Galería Bonino.
- 86**
Lámina interior del disco *El gusanito en persona*, 1968 [Interior printed image of the cover of the record *El gusanito en persona*]. Colección Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Galería Bonino.
- 87**
Afiche [Poster] *El gusanito en persona, Jorge de la Vega canta sus canciones*, Galería Bonino, Buenos Aires, 16 al 31 de octubre de 1968. Colección Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Galería Bonino.
- 88**
Dibujos, historietas y pinturas de Jorge de la Vega, Instituto General Electric, Montevideo, 20 de noviembre al 18 de diciembre de 1968. Colección particular, Buenos Aires (cat.).
- 89**
Art Tiempo. Revista mensual de artes y espectáculos, año 1, n.3, diciembre 1968, Buenos Aires. Colección Fundación Espigas, Buenos Aires, Hemeroteca.
- 90**
Jorge de la Vega, partitura original de la canción *Gusanito en persona* [Original musical score of the song *El gusanito en persona*], 1968. Colección particular, Buenos Aires.
- 91**
Jorge de la Vega, *El gusanito en persona. Canción*, Editorial Musical Korn S.A.I.C, Buenos Aires, 1969. Colección particular, Buenos Aires (partitura) [musical score].
- 92**
Jorge de la Vega, *Densidad. Canción*, Editorial Musical Korn S.A.I.C, Buenos Aires, 1969. Colección particular, Buenos Aires (partitura) [musical score].
- 93**
Jorge de la Vega, *Diamantes en almibar. Shake*, Editorial Musical Korn S.A.I.C, Buenos Aires, 1969. Colección particular, Buenos Aires (partitura) [musical score].
- 94**
Jorge de la Vega, *Proximidad. Canción*, Editorial Musical Korn S.A.I.C, Buenos Aires, 1969. Colección particular, Buenos Aires (partitura) [musical score].
- 95**
Canciones en informalidad, Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1969. Colección particular, Buenos Aires (programa) [program].
- 96**
Anastasia querida, Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, s/f. Colección particular, Buenos Aires (programa) [program].
- 97**
Jorge de la Vega, *El viejo de la Galera. Fox Trot*, Editorial Musical Korn S.A.I.C, Buenos Aires, 1970. Colección particular, Buenos Aires (partitura) [musical score].
- 98**
Afiche de la exposición [Poster of the exhibition] *Rompecabezas, Exposición-Concert de Jorge de la Vega*, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 17 de septiembre al 4 de octubre de 1970. Colección particular, Buenos Aires.
- 99**
The New York Graphic Workshop, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, catálogo n° 23, 1970. Colección particular, Buenos Aires.
- 100**
Marikena Monti en: "La historia se repite" y Franklin Caicedo en: "Neruda, dejame cantar por ti...", show presentado en el Centro Cultural La Nacional, Buenos Aires, c. 1970. Colección particular, Buenos Aires (programa) [program].
- 101**
Carta (menú) del Bárbaro [Menu of the bar Bárbaro], Buenos Aires, s/f. Colección particular, Buenos Aires.
- 102**
Jorge de la Vega, Galería Conkright, Caracas, 9 al 23 de septiembre de 1973. Colección particular, Buenos Aires (cat.).
- F/C**
Conflicto anamórfico N° 4 (El aire), 1964
[Anamorphic Struggle #4]
Óleo, frottage con carbonilla y óleo sobre telas recortadas y molduras de yesería sobre tela
[Oil, charcoal and oil frottage over cut-out canvases, and plaster moldings on canvas]
194 x 259,5
Colección particular, Buenos Aires
[Private collection, Buenos Aires]

¹ **Nota:** El número total de 30 paneles aparece consignado en el catálogo de la primera exposición de la obra en la Galería Carmen Waugh en Buenos Aires en 1970. Los paneles funcionan unitariamente o en grupo siguiendo la propuesta del artista. Las obras consignadas en las entradas nros. 65, 66, 67, 68 y 69 corresponden a los 24 cuadros documentados en la actualidad y han sido ingresados y agrupados por las colecciones a las que pertenecen.
[Note: The total number of 30 panels appears documented in the catalogue to the first exhibition of this work at the Galería Carmen Waugh in Buenos Aires in 1970. The canvases function both individually and as a group, according to the proposal of the artist. The works signalled here as 65, 66, 67, 68 and 69 correspond to the 24 panels documented to this date and have been entered and assembled here following the collections to which they belong.]

ENGLISH TEXTS

Since its opening in September, 2001, Malba - Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, has strived to embody a dynamic cultural environment, oriented toward the dissemination of Latin American visual arts. In addition to the permanent collection, a patrimony consisting of some two hundred and fifty works of 20th century Latin American art, numerous temporary exhibitions, a film program, encounters with writers and a vast children's educational program are all hosted here.

On this occasion, Malba presents its third anthological exhibition of a Latin American artist. In July of 2002 the *Lasar Segall: un expressionista brasileño* show was held, followed in June of this year by the long-awaited Buenos Aires exhibit of Guillermo Kuitca's work. Now the museum's space opens to present a retrospective focused on Jorge De la Vega's most fruitful and pivotal period. The enormous interest evoked by his work and his life represent a true challenge. However, I do not believe I am mistaken in assuring that the rigor of the selection will satisfy even the highest of expectations.

De la Vega was one of Argentina's most original artists. He was a painter, printmaker, draftsman and singer-songwriter. Beginning in 1960, he formed part of the *Nueva Figuración* group, along with Ernesto Deira, Rómulo Macció and Luis Felipe Noé. An ample visual vocabulary and a pronounced liberty of expression characterized the production of these four Argentines who so decisively influenced an entire generation of Latin American artists.

De la Vega's presence in Malba is not new. The Costantini Collection counts with three key works by the artist: *Los juegos del amor y del azar* and *Prueba de nuevo*, both from 1963, and seventeen panels of the paradigmatic *Rompecabezas*, now completed for this exhibition with the other remaining known pieces. In this way, the work comes closer to its original presentation at Galería Carmen Waugh in Buenos Aires in 1970.

I would like to thank Mercedes Casanegra, a connoisseur of this artists' work and curator of the exhibition, and Ramón de la Vega for his very generous collaboration. Likewise, this project would not have been possible without the unconditional support received from various institutions and collectors who lent works for the show. To all of them, I offer my most sincere thanks.

Eduardo F. Costantini

President

Fundación Eduardo F. Costantini

Like any other literary genre, art history has its moods, its ebb and flow. There is a rhythm, there are particular moments that affect the viewer's gaze and the development of discourse, historical conditions that explain appearances and disappearances. In his *Archaeology of Knowledge*, Michel Foucault firmly established the necessary distinction between an object and the circumstances of its outward appearance. The effort, according to the author, lies in trying to "extract", a book or artwork from its almost evident state, to recognize that they are not quiet places from which to postulate other issues. Objects exist situated in complex fields of relationships, relationships that are established between institutions, economic and social processes, forms of behavior, systems of standards, techniques, types of classification and means of categorization. In synthesis, it deals with trying to think of discourse as a practice that shapes the objects it refers to, "[...] you cannot talk about just any subject in just any era; it isn't easy to say something new; it is does not suffice to open one's eyes, to pay attention, or to gain conscientiousness, in order to illuminate the essence of new objects, that cast their primary radiance from ground level."¹

This quotation from Foucault provides a route of introduction for *Jorge de la Vega. Obras 1961/1971*, the exhibition that Malba inaugurates at the close of its 2003 season. De la Vega is one those artists who has maintained a constant presence in the imagery of Argentine art and in the heterogeneous nature of its documentation. His name has retained the glow of an almost obligatory existence through exhibitions, books, catalogs and different events in his homage. Since his death in 1971, whether as an independent artist or as a member of the *Nueva Figuración* group, the painter forms part of a very small group of artists who are "beyond question". The important retrospective held in the Museo Nacional de Bellas Artes in 1976 is, perhaps, the clearest institutional example on this plane of visibility.

However, the changes that the last two decades of the 20th Century have seen are those that allow Jorge de la Vega to appear today in all his difference, his irreducibility, and his heterogeneity (referring back to Foucault and his syntactical edge once again). It is no longer a matter of the artist trapped in history's continuities, but of his emergence crossing over other thresholds; that of the "consecrated" De la Vega with his laboriousness and in his unexpected death, suffering a new mutation when he is liberated from that domain of art history that seeks permanence, proposes entry and departure logs, constructs inventories and taxonomies.

De la Vega was a successful artist during the sixties. Notwithstanding, the contemporaneity of his works has made itself felt in the context of the changes that visual culture and the art field have undergone during the past several years. His approach was characterized by rupture, and it would find a propitious climate during the so-called "nineties", to finally overcome the limits beyond neo-figuration's and Pop's nominal games; beyond that painting that conceives of itself as an indefinite succession of "masterpieces"; beyond a spectator who is trapped within a pure experience of the senses. The post modern era generates new possibilities for the reception of this artist, who has always been present, even until today, but with limited possibilities for unfolding meanings.

Furthermore, the presentation of an exhibition of De la Vega today should be interpreted along a horizon constituted by a continuous, albeit divergent, series of accumulated recent texts. From the perspective of different formats and practices, in texts, exhibitions, catalogs, essays, field studies and documentary anthologies, multiple ensembles of relations have been constructed that reveal the wide variety and disperse nature of his production. The critiques by Ricardo Martín-Crosa and Miguel Briante; Mercedes Casanegra's works; the monographic exhibition in the Centro Cultural Borges and that by Silvia de Ambrosini in Madrid; the books by Andrea Giunta, Mariano Metsman, Ana Longoni and Guillermo Fantoni on the decade of the sixties; the curatorial narrative by Mari Carmen Ramírez in the *Cantos Paralelos* show inaugurated in Austin; the historical exhibitions dedicated to the *Nueva Figuración* group in the Fundación San Telmo, the Bienal Internacional de San Pablo and the Centro Cultural Recoleta; the shows held in galleries such as Vermeer, Ruth Benzacar and Jorge Mara; and, finally, the book curated by María Torres and published by "El Ateneo" this month, have delineated a new cartography for Jorge de la Vega.

Jorge de la Vega. Obras 1961/1971 brings to the field of curatorial writing a specific cross-section of the ten years most central to his production, looking to present the works of one of the contemporary Latin American art scene's key artists to an ample public.

"I want my painting to be natural, without limitations or recipes, as improvised as life itself, popping up in places I don't want it to and doing exactly as it pleases. At other times, it's docile. I want my work to collide with the viewer with the same intensity that its parts collide with one another, as small as they may be. A little chip of mother-of-pearl on top of a stain. A number along with a stone. A monster made of tinsel. A chimera of smoke, beings that gauge themselves against the void and a mirror for them to look at themselves in."²

Marcelo E. Pacheco
Chief Curator

¹ Michel Foucault. *La arqueología del saber*. Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 73

² *Fragmento de conversación entre Jorge de la Vega y Hugo Pargagnoli*, Premio Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, catalog, 1963, p. 64.

JORGE DE LA VEGA, ICON OF THE 1960S

The decade of the 1960s was a period of profound cultural changes. These changes could be seen taking place in a wide range of settings, in the social and political contexts, in human relations, in day to day living, etc. As a result, the existential relationship between people and the world around them mutated. This entire ample gamut of transformations also materialized in the form of different expressions in every artistic discipline: architecture, literature, and the visual arts, among others. Absorbing this impact, a kind of incubation was going on within these disciplines, followed by the emergence and elaboration of new codes of reference. It is precisely this code that calls for a double interpretation: what evidenced the profound changes that were taking place on every level is the fact that these codes had to change, or, the inverse, that the codes changed on account of these intense mutations. Specifically in the visual arts, the linguistic renovation brought a spirit of openness along with it, that led to contagion and integration between disciplines.

On an international scale, as well as on a national one, when the subject of the 1960s arises, certain symbolic figures, elevated to the level of icons, immediately come to mind, figures that emerged from the global situation and whose characteristics now define the era: The Beatles, Bob Dylan, John Kennedy. In Argentina, Che Guevara; in the arts, Marta Minujín, among others. In the field of the visual arts, in addition to well-known names, other aspects of the situation somewhat complicate the panorama. Several initiatives were collective, and, since they included many people, tend to appear to be more anonymous. On the other hand, the experimental nature of projects led, in many cases, to the fact that no tangible or visible traces were left behind.

Jorge de la Vega is an icon of the '60s in Argentina. He embodied many of the traits recently mentioned: he was a member of the *Nueva Figuración* group, and plunged into experimental practices to become one of the central figures in the terrain of linguistic change taking place at the time. At the same time, on the other hand, he possesses a body of work (visual works related to painting, drawing and songwriting), a production that clearly delineates the profile of his contribution to this singular decade. Those who knew him will experience the reunion between a beloved personality and his monumental work, that, newly brought together for this occasion, will impart all the vitality and vibration of his epoch to today's audience. Those belonging to later generations who never met him and have not had the opportunity to see his works before, will find a genuine slice of history here. Today, it would be impossible to think of the '60s in Argentina without naming De la Vega.

THE YEAR 2003, FOLLOWING THE COURSE OF THIRTEEN YEARS¹

The year 2003 marks a kind of culmination, although history's lessons have taught us that time never abandons its work, regarding the historical assessment and reception of Jorge de la Vega's work. Today our artist enjoys a privileged place in art history in Argentina. A certain series of events determined that it should be so. Toward the end of the '80s a steady, methodical pace began, where several factors converged. One of these was the publication of the book *Jorge de la Vega* (ed. ALBA, Buenos Aires, 1991)². Later, during the '90s, individual retrospective exhibitions took place, such as the one in Buenos Aires' Centro Cultural Borges (1995) and the one organized by Telefónica in Madrid (1996).

The presence of Argentine art was also notable within a wider framework of large international exhibitions, such as *Latin American Artists of the Twentieth Century*, organized by The Museum of Modern Art in New York in 1992, or *Cantos Paralelos* at The University of Texas at Austin in 1999, among others. These shows left indelible marks in the developing course of Argentine art, and De la Vega's presence was strongly felt.

The other major shift was led by collectors, with the logical repercussion that this had in the art market. In this sense, a hit was building up, and De la Vega was just one example of an overall situation. Let us consider the exhibition of Eduardo Costantini's collection at the *Museo Nacional de Bellas Artes*. In 1996, this important group of Latin American works was shown, and the most recent work acquired closest to the present day was an important group of works from De la Vega's *Rompecabezas*, reunited. This marked a certain departure and was an example of the dynamism shown by new collectors who had a decided interest in more contemporary works.

All this was contained within the larger context of mutations. The decade of the '90s constituted a phase of great change for Argentina, in political and economic terms, and included the transfer of public entities to private hands, among other reforms that changed many visible as well as less visible aspects of the country. New perspectives for Argentina's art history were closely related to a renewed configuration of what was considered *contemporary*. When we use the term, we refer to art that follows the break at the end of the '50s and the beginning of the '60s.

On the other hand, it was during the '90s that this fundamental period of Jorge de la Vega's activity in Argentine art, the decade of the '60s, was focused on with greater precision. A true interest in the contemporary, and a parallel interest in the '60s decade, arose in academic circles during the '90s. This had repercussions in the exhibition circuit as well. In March-April of 1994, the 90-60-90 exhibition at the Fundación Banco Patricios in Buenos Aires proposed one way of evaluating the link between the two decades.

The nineties brought an acute consciousness of transiting postmodernity along with them. From this perspective, and in the field of art theory and aesthetics, numerous publications appeared. Many of them serve today to make up a theoretical framework that increases the eloquence of certain aspects of De la Vega's work. On the other hand, "the changes that visual culture and the art field have undergone during the final decades of the 20th Century"³ have already been digested. All this projects the artist's work toward the contemporary, as does the principal thesis of the author of the critical essay on De la Vega that is published simultaneously along with this exhibition.⁴

This artist's work has been actively read, re-read and re-dimensioned in the context of recent art history in Argentina. Today, his historical profile is different, and it is possible to include other points of view. Finally, the imminent publication of a new book on his work, thirteen years after the last, includes the analysis and reflections that all the above mentioned circumstances have to offer, and closes this span of abundantly innovative years.⁵

THE EXHIBITION AT MALBA, 2003

The exhibition is fundamentally centered around two essential periods in Jorge de la Vega's trajectory, including his *Bestiary* or *The Monsters* (1963-1966) and his *Pop-psychedelic / Black and White* phase (1966-1971), along with the implications these had for contemporary art history.

His first works date from 1946. The earliest stages are considered to include his formative years, and involve his search for a personal visual language. It was an academic period, followed by an intent to strip away figuration in order to experiment with a kind of optical geometry.

In 1960 this research accelerates and his painting comes into tune with that of other artists actively working at the time. He began with an informalist figuration or neo-figuration phase of work that included other minor stages. By 1960 he had already come into contact with the future members of the *Nueva Figuración* group - Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció- a group he would form a part from 1961 on.

1961 and 1962 represent key years in his development. He had left figuration in neutral tones aside, a language that, although with variations, was one held in common by various of the artists around him (Noé and Deira, among others.) Gradually, his work begins to show glimpses of what would later interest him, the first basic traces of the formal basis for his future *Bestiary*. This begins to show itself plainly in *Formas de la respiración*, *Asfixia por ascensión rápida* and *Pantagra*, from 1961. An *a posteriori* reading demonstrates that there was a tacitly active objective here. It was to liberate white space, create a real void, on the one hand, and involved the accumulation of material following a specific kind of neo-figuration, on the other. In *El rescate* and *Los vencedores* from 1961, *Juego peligroso* and finally, *Vacío*, both from 1962, a dynamic mobility with "full" forms was added to the recovery of space previously mentioned, foreshadowing the 1963-1966 period.

1962. THE LEAP INTO THE VOID

De la Vega evidenced an abrupt change in his development. He was to bear one of the principal traits that would make up the definition of the period. It was a rupture that he and Noé incubated jointly.

"With Pollock, who practically exhausted the painting process, art brought its Modern cycle to a close."⁶ This phrase marks one symptom of the profound changes that had been instigated in the art field during the latter half of the 20th Century. The onset of post-modernity signaled the arrival of new paradigms and other ways of approaching and comprehending artistic phenomena. This had its correlation in Buenos Aires. For Noé, who theorized on his own work as well as that of the group, this precise moment in the art history from the 20th Century was the end of the "goddess of painting's strip-tease." The deconstruction of the Renaissance painting conventions –the quoted strip-tease- began with Romanticism at the beginning of the 19th Century and ended toward the middle of the 20th when the brushstroke alone, with the gesture behind it shouted out their proof: "Painting has been left naked!" Argentina had not had an artist like Marcel Duchamp, nor a movement like Dada, to produce an internal revolution within the art institution, including the correspondent notion of anti-art. The effects of Duchamp's legacy had not been felt in our environment. In Buenos Aires, this would begin in 1956, with the first outbreaks of Informalism signaling the rupture. From that point onward, a chain reaction of events took place: the first *action art* gestures by Alberto Greco, *Arte Destructivo* led by Kenneth Kemble and followed by various members of the Informalist group, and, among other gestures similar in tone, *Arte-cosa* exemplified by Rubén Santantonín, presented for the first time in 1961 with *Hoy a mis mirones*, a sort of historic manifesto. There is the direction in which Noé and De la Vega's severe questioning of the institution of painting was aligned. They would be the ones who took the conceptual attitude of the *Nueva Figuración* group to its greatest lengths.⁷

After the group's first exhibition, *Otra figuración*, had taken place in the Salón Peuser in August of 1961, all four artists, Deira, De la Vega, Macció, and Noé, decided to spend some time in Paris. De la Vega and Noé traveled together by sea, and according to Noé's version of the story, it was precisely at this moment that they both developed the idea of a structural rupture together, that Noé would also later call "fractured vision." During their passage, the two artists discussed the proposed concept, that they would then put into practice upon their arrival in Paris in 1962. In the beginning, this basically consisted of a radical attack against the traditional occidental concept of the unity of painting as a window. In practice, each maintained their independence in terms of how they carried out this idea of fracturing painting's structure. Noé's notion of chaos led him to turn his canvases around, forging anarchic juxtapositions with the stretcher bars and painting certain parts, leaving others without any preconceived ideas. A paradigmatic example of this is *Mambo* (1962). He then continued with his "structural overflow" until abandoning painting altogether in 1966.

On De la Vega's part, his *Formas liberadas* (1962) were the incarnation of this idea. He felt the need to break away from the rectangular form of the painting, project into the third dimension, and free the figures into real space, in an eminently dynamic gesture. The whereabouts of this work, of which he had made several versions, is unknown today. De la Vega made it in Paris, where it was first shown, and then showed it in Buenos Aires, in the second edition of the *Nueva Figuración* group's exhibition at Galería Bonino in 1962. Today we know of the experience through photographs and documentation. It was one of the most radical challenges to the institution of painting within the history of art in Argentina. Apart from this, both artists' development, each with a significantly different tangible visual scheme, begins to move away from that of the group as a whole from this point onward.

Pacheco anchors this phenomenon within the local and international manifestation of the "end of art" (the end of the Modernism, etc.), in which case he coincides with Morais' statement. In the publication from 1991, although this punctuation is signaled, the disruption caused in relationship to a chain of related events is understated, as is the resulting expansion, compared to the assessment made possible today. Until now, not enough history had been written to allow sufficient assimilation of that pivotal moment. This exhibition offers us the opportunity to become familiar with the nucleus of that rupture.

From a historical point of view, it is necessary to mention a few events along this line. As regards subversion in the field of painting, the experience of *Formas liberadas* as a rupture had certain precedents: the avant-garde proposals of the 1940s, in theory and later in practice, that would involve the shaped canvas, as recorded for the first time by Rhod Rothfuss in the magazine *Arturo: Revista de arte abstracto* in 1944. To make "the border play an active role in the visual creation."⁸ These experiences remained more or less within the limits of that group of artists. Furthermore, several of them later returned to a rectangular format. That is to say, that the premise did not have far-reaching repercussions.

Along the line of challenges to tradition, the next to follow chronologically was Lucio Fontana, in his practices denominated as *Espacialismo*, with his "holes" from 1949-1950, and his "slashes" beginning in 1959. Fontana traveled a route from sculpture to that terrain that until then had been known as "painting."

"(...) in a sense all these labels describe the search for something which was 'in the air' but could not at the time be named – a new space. (...) this new space represented something volatile and dynamic, a turning-point and not a system or doctrine (...)." Here Guy Brett refers to the series of –isms –Abstract Art, Constructivism, Concrete Art, Neo-Concrete Art, Informalism, Kinetic Art, Process Art- that arose between the '50s and '60s.⁹

Their penetrating intuition left De la Vega and Noé with the desire to discover this reality that so many artists of the time had encountered by way of different approaches, that manifested itself in their works in equally heterogeneous ways. De la Vega's "leap into the void" provides the period that followed his *Bestiary* or *The Monsters*, 1961-66, with a very different reading.

1963-1966. THE BESTIARY

The first works of Jorge De la Vega's *Bestiary* date from 1963, and the period would extend until 1965 and to include *Images* (1966), the only work on this theme that he would create in the United States during that year.

Today we can return to the interpretation published in 1991, from an enriched point of view and within a theoretical framework that sheds new light on the issue.

"After having traveled through the pictorial terrain of Neo-figuration and the fracture of his *Formas liberadas*, De la Vega's world returns, only in appearance, to painting."¹⁰ This convincing affirmation is an indication of the kind of renovation that the artist's new approach represented. "I was painting chimera-like animals floating in sidereal space"¹¹ is how the artist defined his work from the period.

The fact that his continued presence in the terrain of painting was played down is pertinent on various levels. In the first place, there is a correlation between his consideration of "sidereal space" and the new space that Guy Brett referred to. In the period prior to *Formas liberadas*, his only objective had been the search for a space that he achieved conceptually and visually in *Vacío* (1962), before his leap into real space and the experience of that rupture. This new way of handling space appears, already digested, in the *Bestiary*.

The artist felt the need to situate these figures in a place that emphasized their absence. We had referred to connections between his space and the juvenile world and with the space found in Chinese painting. The latter holds an operative virtue for transformations, where that which is full can achieve its true abundance.¹²

(...) "the beings that I have incorporated (...) are held down to the borders of the canvas but have an autonomy born of their nearly real weight."¹³ "I want my work to collide with the viewer with the same intensity that its parts collide with one another, as small as they may be. A little chip of mother-of-pearl on top of a stain. A number along with a stone. A monster made of tinsel. A chimera of smoke, beings that gauge themselves against the void and a mirror for them to look at themselves in."¹⁴ These quotes define the new universe of De la Vega from the artist's own perspective. As regards the construction and making of each work, Pacheco observes that Levi Strauss' concept of *bricolage* (do-it-yourself) more closely fits its cultural anthropological context¹⁵ for the artist's technique and poetry, and that it also conceptually breaks away from the idea of collage as it relates in 20th Century tradition to painting and the two-dimensional plane.

The idea of *bricolage* relates to the context it comes from in quite a precise manner with regard to our formulation of a hypothesis with which to denominate the group of works from this period. The term refers back to tales that referred to real or chimeric animals in Medieval literature, who implicitly carried symbolic meanings. On the other hand, the book of the same name published in 1951 by Julio Cortázar was most widely circulated during the 1960s.¹⁶ The anthropological principle conforms to our theory in as far as De la Vega was among the principal protagonists of the 1960s who celebrated the maxim of bringing art and life closer together. All of those who worked to close this gap did so from innovative angles. In this sense, De la Vega's works and actions correspond to this period, and fall within the parameters of a new humanism.

"I want my painting to be natural, without limitations or recipes, as improvised as *life itself*, popping up in places I don't want it to and doing exactly as it pleases."¹⁷ We present this *Bestiary* as a modern or postmodern mythology with the visual quality of the sixties. Our hypothesis is that, with his *Bestiary*, De la Vega put a sign of the change that cultural models were visibly beginning to undergo during that decade on center stage. The postmodern had arrived and the most rigid and rigorous of the modern models were being abandoned. According to Suzi Gablik, the shift in paradigms interrupted a certain cultural inertia that had partially stagnated during Modernism.¹⁸ That which had underpinned the definition of reality up until that moment began to stir. The determining factors that began to come into

play influenced individual lives in a direct fashion, among many other reasons. Individual personalities, ways of relating, the importance of being young, and the influence that youth acquired within the social structure were all signs of this shift.

The well-known heyday of psychoanalysis was the tip of the iceberg of another profound trend. As body art emerged in the artistic field, in the personal habits of society as a whole, previously unknown signs emerged of ways of relating to the inner self (inner life, mind, soul.) According to Gablik, the previous “belief structure [in modernity] that has blocked both psychological and spiritual development.”¹⁹ This also had an effect on the emergence of new types of individuals, as much for men as for women. “He didn’t have an authoritarian personality.(...) He was reversible, paradoxical. He could handle the come and go, the nothingness of opposites. He was a modern man in this sense. Modern man is reversible and fractured and he was a completely fractured person. His fractures made up a part of his glory (...) The influence of psychoanalysis brings a new idea of man, where masculinity should neither deform, nor be affected. (...) He was slightly ahead of the age of Aquarius that we are living today. He was ahead of his time. He saw what was to come.”²⁰ This is how Federico Peralta Ramos described Jorge de la Vega in 1990.

This image of his personality has echoes in the narrative that we unravel in his *Bestiary*. The postmodern break towards rationality allows us to recover a recollection of the human being in medieval times that has a consonance with the postmodern. “Gifted with a sense of the symbolic, there were no strict limits between intelligence and the senses, between the outside world and psychic and spiritual inner life.”²¹ This reference to pre-modern man conforms to its postmodern mutations. The influence of psychology softened personal structures and the terrain of subjectivity became a fertile point of departure toward other dimensions.

Memoria de elefante, *Music Hall*, *Danza de montaña*, *Intimidaciones de un tímido*, have as their respective protagonists an elephant, a cat, another cat, and possibly a chimera-like animal. They fit into the idea of a specific *Bestiary*. Throughout all the works that comprise the group, a current of humor, candor, and a child-like²² atmosphere can be felt, along with a certain irony that he never left behind. These are, without a doubt, mechanisms that impart flexibility to possibly stagnated structures, and would have intended to reflect those newly discovered ways of connecting with the inner self. The projection of human aspects onto animals as had already taken place during the Middle Ages, with all the references to symbolic functions related to profound consciousness, would seem to be a possible interpretation of these works by De la Vega.

“They bring a child to the zoo for the first time (...) the spectacle could alarm or terrorize him, but he likes it (...) Plato (if he were third party to this investigation) would tell us that the child has already seen the tiger, in a previous life of archetypes, and upon seeing it again, recognizes it. Schopenhauer (even more surprisingly) would tell us that the child looks at tigers without fear because *he is not ignorant of the fact that he is the tiger and that the tiger is him, or in other words, that the he and the tigers are made up of the same essence*, The Will.”²³

Draped fabrics, innumerable glued objects of every kind, heterogenous materials, the aforementioned *bricolage*, all pointed to a baroque enumeration, that only further display the “fractures and reversibility” of the new profile of which Peralta Ramos spoke when he described De la Vega. Freudian and Lacanian theories, psychoanalysis and the circulation of other therapies guaranteed a different relationship with the unconscious realm. Some of Jung’s works had been published in Buenos Aires. Issues of intimate personal identity were directly questioned as an implicit consequence of the cited change in personal models.

There is one sole protagonist in the majority of the pieces in the *Bestiary*. The mirror device –*Gato en el espejo* or *Gato al final de la escalera*, both from 1963- or the pseudo-anamorphic series –*Conflictos anamórficos* from 1964- and others, although not necessarily bearing the title, are part of this phase. The cat’s “trembling” or the reproduction of “replicants”²⁴ like those in the latter series are the most frequently used strategies from the 1963-1966 period. The impression taken from a very real figure on fabric, stretched and glued once or several times, in different positions, is the pseudo-anamorphosis. In some cases it is repeated only once, in others, it becomes more obsessive and it appears two or up to four or five times, as in *Conflicto anamórfico N° 4 (El aire)* from 1964.

One of the keys to interpreting these works can be found in later manifestations, such as in the songs De la Vega would compose, beginning in the latter half of the decade of the ‘60s. It is interesting to remember, however, that his paradigmatic song “El Gusanito,” could be heard in the university environment, in the School of Psychology, according to references made by Jorge Schussheim, already during the 1950s. This would be complemented years later by “El gusanito en persona.”

[Y al presentarse así, vestido de "sí mismo"
desbordante de optimismo
nos hace reflexionar
que el gusanito "en persona" es diferente
de casi toda la gente
que hay en la vida real.]
And showing up that way, dressed as "himself"
overflowing with optimism
makes us think
that the little worm "in person" is different
from almost all of the people
that there are in real life.

Between the first version of "El gusanito" (The Little Worm) and "El gusanito en persona" (The Little Worm in Person) that followed, the lapse in time verified the artist's objective, to take on the issue of personal identity and its avatars. These works by De la Vega presaged the overturning of the situation that Gablik termed Modernity's "psychological and spiritual blockade." They made it visible. De la Vega's "visual hypothesis" was backed by different traditional beliefs that hold the human being to be a manifestation of potential perfection, and life, as a journey toward it.

One central figure, made with his customary procedure of *bricolage*, draped fabrics, glued elements, and intense relief represented the complete fulfillment of a person, perfection, the aim achieved. The other part of the anamorphosis would be images made with rubbings on light fabric over the previous figure, stretched, juxtaposed and glued. De la Vega defined these images as "nostalgic images." Nostalgia for a fulfillment as yet unrealized.

The A Bao A Qu is the chimeric animal that Borges chose for the first story in his *Manual de zoología fantástica* and he described it as "sensitive to the values of the human soul." This imaginary being accompanies the visitors' ascent up the stairs of the Torre de la Victoria, in Chitor, where the view includes "the most wonderful landscape in the world." The writer comments that "it only achieves its perfect state on the last step, when the person going up is a spiritually evolved being." The action that identifies an elevated degree of spirituality with the "perfect form" would squarely rest there. Borges also mentions that "Were it not so, the A Bao A Qu remains as if paralyzed before arriving, its body incomplete, its color undefined and the light tremulous." This description would seem to adequately correspond to De la Vega's "nostalgic images."

(...) "When the man or woman who revives the A Bao A Qu is full of purity, it can reach the last step, already in complete form and radiating a vivid blue light."²⁵ This would correspond the most real figure, to the full image like the cat located in the upper right part of *Conflicto anamórfico N° 5 (El agua)* from 1964, one of the three figures illustrated. The other two are the gaunt "tests." Or the "dog" or the "lion" along the right edge of *El día ilustrísimo* (1964). The rest of the "faces" are the intermediate stages within the development. In *Try, try, try again* (1963) the figure is similar to that in the previously mentioned work and once again, the "tests" appear, in addition, the concept reaches as far as the title itself.

This abundance is nothing less than an active expression of his profound identity, an encounter with the "self," the *gusanito's* return, transformed and "in person." Jung uses the term "self" to define the objective of the process of personalization and to designate an extant being, for whom life on earth is an opportunity to discover its eternal nature. The belief is similar to ancient alchemy, religious missions and traditional beliefs. For the Swiss psychologist, there is a primary connection between profound psychology and literary science or art.

"Although the end of Art History is menacing to some, to others, it is one more step toward a redefinition of those values that further ahead will help us shift toward a new paradigm."²⁶ We believe that De la Vega's work already forms a part of that new paradigm, that according to Suzi Gablik is clearly a part of the re-enchantment with art posterior to modernity. Depending on whose conception and from what angle it is perceived, the Post-modern has an optimistic side as well as an acutely nihilistic one. De la Vega's Bestiary pertains to the former.

1966-1971. POP-PSYCHEDELIC / BLACK AND WHITE

The two central periods in Jorge De la Vega's work were divided by his trip to the United States, to Cornell University in Ithaca, and to New York. Leaving his country and entering that world had a strong effect, particularly in his way of seeing reality, that would return to appear in his future production.

"Change motivates me. In New York I changed subject matter: so long to the mythological figures and the search for man. North America is such a powerful world that by contrast man stands out. I abandoned collage and dedicated myself to painting Americans' happiness."²⁷

Changes in theme and in technique. The protagonists were now real people: the good-looking people, in his expression, the "beautiful people."²⁸ The influence of Pop, mass media, psychedelic culture, and the music of the 1960s became evident during this entire period of work. *Vida cotidiana* (1966) is a transitional work, and while *bricolage* is no longer present, he maintains the procedure of tracings on fabric, stretched and juxtaposed.

Sam Hunter, Director of the Jewish Museum of New York, who was a juror for the IKA Biennial in 1966 and had seen *Página policial* and *Relaciones públicas*, both from 1966, compared the content of these works with that of works by Andy Warhol. Aldo Farinati, Jorge De la Vega's studio assistant from 1968 onward, recalls the interest that the artist had for the works of this American artist, as well as those by Robert Rauschenberg. Without a doubt, he allowed himself to be influenced by Pop Art while in the United States.

One of the works that most clearly demonstrates the influx of psychedelia is *Cheeta* (1967). "The colors are still loud and I'm using gradations between one and the other (like this...) (indicating an illustration) that make an outstandingly disgusting effect."²⁹ This is how he described his discoveries in Ithaca.

The works from this period constitute a more immediate record of reality. The scene is the world of all those beautiful people. The void from the Bestiary period is replaced by *horror vacui*. Now he deals with massive congestions, crowds of people.

Not only does he give up oils for acrylics, he also experimented with more mechanical techniques, in step with the epoch. Prints, *efasages*, stencils, in addition to ink drawings on paper, all took on a more prominent role during this period. In many cases, these techniques took over the role that the impressions on fabric had occupied in previous works. He would paint the glass front of the *Bárbaro*, which is still exists. His scope of action had expanded, going beyond the specialization of making works on canvas. This second stage would be synesthetic, mixed. He would also direct his attention toward composing song lyrics and singing. The *Rompecabezas* (1969-1970) that he had prepared for the Argentine envoy to the São Paulo Biennial, is the symbolic representative for this entire period.

Possibly the highpoint of the artist's career was established with the show at the Galería Carmen Waugh, when he presented *Rompecabezas* along with a brain teasing "puzzle" of songs, during the latter half of the '60s. The symbiosis between his different modes of expression was forged there, and he interpreted his work through a monologue and a series of his songs. On that afternoon in Buenos Aires, part of the significance of that work took form, full of irony, and critical views. It also featured, in some way, a certain fauna, not fantastic, but human, without hiding anything.

WE'LL ALL WIND UP PAINTING AND SINGING TOGETHER³⁰

"Painting didn't interest him anymore,"³¹ Farinati would say today. The person who pronounced these words spent many hours every day in the artist's studio in front of the Obelisco, where he traveled every day from Castelar neighborhood, where he lived with his family. This testimony confirms the acceleration of a process that had started up *within* De la Vega several years earlier. The visible result was what we are already familiar with as the displacement of painting for songwriting, for singing his songs in public, and the satisfaction that these and other activities gave him. This aspect demands a two-fold analysis: on the one hand of the context, and the focus of De la Vega's particular situation, and his reasons for enrolling within this framework, on the other.

Once again, how this phase of the artist's development participated in the "end of art" is central to the interpretation of the works from this period. This element of analysis, that Pacheco placed subsequent to the *Formas liberadas* experience in 1962, forged a parabolic route that returned to the fray from the end of 1967 onward, the earliest recorded date of his interest in music.³² The phenomenon had germinated

since the end of the fifties in the Buenos Aires art scene, but it was during the latter half of the sixties in a different context that an even stronger blow was directed, with a greater tendency toward the dissolution of artistic languages.

In her critiques of modernity, Suzi Gablik made it clear that in the art field, the rational framework of the modern aesthetic had left an inheritance of "an ontology of objectification, permanence and egocentricity," that would have mined certain of art's inherent capabilities, among others, the ability "to be seen also as a process, rather than exclusively as fixed forms."³³ From a historical viewpoint, this situation also began to be reverted towards the end of the 1950s.

The conversion of vital processes into aesthetic ones, the events, the happenings and actions had begun to replace the work of art as "immobile form." In the international artistic panorama, the names are endless. The leap into the void and the poetry of Yves Klein (1928-1963), Helio Oiticica's *Parangolés* (1937-1978) and all its implications, Lygia Clark (1920-1988) and her psycho-therapeutic techniques. These artists, whose route of access into art had been the traditional category of painting, later revealed, through unorthodox practices, a real concern for the psychological, the spiritual, and the interior of the human being as a condition of being in the world, in other words, they were vitalists.

"The accent should be on experimentation, on art as a method of investigating reality."³⁴ In Buenos Aires, confronted with the inrush of these issues, a "radical and definitely new sensitivity" was spoken of.³⁵ One of the many transformations taking place in the art scene was exactly that, a search for other means of becoming sensitized toward art and reality. The psychedelic phenomenon, analyzed by Pacheco, was another of these. In other cases the proposal was to unite life and art, as the Surrealists had proclaimed so many years before, in search of a renewed vision.

"The point of art is more important than the art. The colors or words are not the point, but the aesthetic package, which is a useful invention for the elite. The ultimate objective is *mankind*, and what he can achieve without passing through the beauty stop."(...) "Art will be replaced by no less than *man himself*, who will reach his full potential through his *evolution*."(...) "Any religion says so: it would be enough if each person were to take care of their own evolution."³⁶ These fragments, taken from a long interview with the artist shortly before his death, culminate in a series of previous statements and are the end result of the decanting of an extensive creative process.

In the same speech, De la Vega began by making reference to what he believed would be art's replacement by technology and the beneficial results of this trade. The influence of McLuhan's ideas was evident. From today's perspective, we know that those predictions did not come to fruition as expected. There, De la Vega began to talk about one thing, but he was actually referring to another underlying issue. Here his great thematic core is revealed, that had been maintained, underneath different guises, ever since the *Formas liberadas* period, and later, the *Bestiary* or *The Monsters* (1963-1966). In the analysis done years ago, we spoke of "transformations" and "mutations" as keys to understanding. The "transformations" handled in a virtual manner in those anamorphic struggles, a theme central to his two most disseminated songs as well – "El gusanito" and "El gusanito en persona" – had resulted in mutations *in* the artist himself personally.

"It's insufficient to just say or write that I have overcome the issues of art. I've done it. For me, painting is not connected with today's eye any longer: it is connected with the only thing within us that does not belong to us: with our LIFE", Yves Klein had declared some time earlier.³⁷ These references that Klein makes to "life" and De la Vega makes to "mankind" as final goals become parallel. When De la Vega refers to the evolution of the human being, he alluded to, although in a general and non-specific way, the religious practices or the type of esoterics that seek salvation or spiritual encounter as the meaning of existence on earth. These tendencies pursue spiritual progress, the conversion of the material into spiritual, and finally, the manifestation of a divine dimension in earthly life. In the category of aesthetics, these searches followed along almost analogous routes.

With the same ends, Klein had turned to the Rosicrucian Order. The result of these practices often had a correlation with the aesthetic experience. It is clear that in that context, art constituted a trampoline leading to other areas. De la Vega, as well as Klein, Oiticica, and Clark, were tacitly coming to the rescue of the aesthetic aspect of the human being, as a basic component and as potential, through experiences that they projected, placing a great emphasis on the value of the existential.

Another related ingredient was present, though difficult to discern, together in the same atmosphere. "I believe that poetry exists and that it will always exist because it seems to me to be the form of expression that comes *closest to love*, and the only one capable of expressing the most profound experiences of the human being."³⁸ "(...) today, I think that people live more poetically, that there is a greater comprehension of poetry."³⁹ Both quotes pertain to a recording of the television program that Jorge De la Vega had just finished taping when he left this world, on the doorstep of television's Channel 7.

That most indispensable component of the time, whose nature is most certainly elusive, was the incredible lyricism that constituted one of the fundamental traits of the end of the 1960s and beginning of the 1970s.

"They wanted to live the Being, in the present, through love and the expansion of every individual."⁴⁰ This quotation referring to hippie mysticism fit together almost symmetrically with one of the traits that Ricardo Martín-Crosa defined as the aesthetic experience. "It's about exalted pleasure, the joy that accompanies the extension of one's being and its delighted communion with the universe."⁴¹

"We'll all wind up painting and singing together."⁴² Different paths of contemporary artistic expression had led Jorge De la Vega to a place that he himself had not planned on. That afternoon in the Galería Carmen Waugh, when he presented his *Rompecabezas* with a stage up front and a series of songs, what was resolved, perhaps, was the search of a lifetime.

¹ Many of the concepts presented here were originally developed in this author's introduction to the book *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*. Cf. Marcelo E. Pacheco et. al., *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003, pp. 9-14.

² We refer to this author's book: Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, ALBA, 1991.

³ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 21.

⁴ Ibid.

⁵ The previously mentioned book by the Editorial El Ateneo includes, aside from a critical essay by Marcelo E. Pacheco, texts by Francis Korn, Silvia Sigal, Sergio A. Pujol, and contributions by this author.

⁶ Frederico Morais, *Grafico Arte moderno/ posmoderno*, Río de Janeiro, 1977.

⁷ Mercedes Casanegra, "El cuestionamiento de la pintura," in: *Pintura Argentina. Panorama del Período 1810-2000, La Nueva Figuración*, Buenos Aires, Grupo Velox, 2001, vol. n° 17, p. 18.

⁸ Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual," in: *Arturo, Revista de arte abstracto*, Buenos Aires, 1944. Quoted in: *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, p. 159.

⁹ Guy Brett, "A Radical Leap," in: *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, The South Bank Centre, 1989, p. 253.

¹⁰ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 33.

¹¹ Jorge de la Vega, quoted in: Mercedes Casanegra, op. cit., 1991, p. 100.

¹² François Cheng, quoted in: Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 61.

¹³ Jorge de la Vega, quoted in Guillermo Whitelow, "Una entrevista...", 19-10-64. In: Casanegra, op. cit., 1991, p. 98.

¹⁴ Conversation between Jorge de la Vega and Hugo Parpagnoli, quoted in: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*, Buenos Aires, Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963, p. 64.

¹⁵ Marcelo E. Pacheco, op. cit., p. 34.

¹⁶ Sergio Pujol, *La década rebelde*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 121-122.

¹⁷ Conversation between Jorge de la Vega and Hugo Parpagnoli, ibid.

¹⁸ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York, Thames & Hudson, 1993, p. 45.

¹⁹ Suzi Gablik, op. cit., pp. 3-4.

²⁰ Federico Peralta Ramos, "Retrato de Jorge de la Vega por Federico Manuel Peralta Ramos," in: Casanegra, op. cit., 1991, p. 173.

²¹ Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 29-30.

²² Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965, p. 21.

²³ Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 7.

²⁴ Marcelo E. Pacheco, op. cit., 2003, p. 36.

²⁵ Jorge Luis Borges, op. cit., pp. 11-12.

²⁶ Suzi Gablik, op. cit., p. 168.

²⁷ Alberto Garsar, "El pastorcito mentiroso de la Vega." In [unidentified publication], Buenos Aires, 1970, p. 49. Archive Ramón de la Vega.

²⁸ Sergio Pujol, op. cit., pp. 57-60.

²⁹ Jorge de la Vega, letter "La razón de...", *Primera Plana*, Buenos Aires, 26-4-1966. Quoted in: Casanegra, op. cit., 1991, p. 112.

³⁰ This section, with minimal changes, was taken from the author's text "Llegaremos a pintar y a cantar todos juntos," published in the book *Jorge de la Vega, un artista contemporáneo*, op. cit., pp. 237-239.

³¹ Mercedes Casanegra and María Torres, Interview to Aldo Farinati, Buenos Aires, February 2003.

³² Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, op. cit., 1991.

³³ Suzi Gablik, op. cit., p. 60.

³⁴ Guy Brett, "Life Strategies. Overview and Selection, 1960-1980," in: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, London: Thames & Hudson, 1998, p. 197.

³⁵ Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

³⁶ Alicia Dujovne Ortiz, "¿Fin de un largo velatorio?," *La Nación*, Buenos Aires, November 22, 1970.

- ³⁷ Hannah Weitemeier, *Yves Klein 1928-1962*, Cologne, Taschen, 1995.
- ³⁸ Casanegra, Mercedes, op. cit., 1991, p. 87.
- ³⁹ Ibid.
- ⁴⁰ *Encyclopédie des Mystiques*, Directed by M-M. Davy, Paris, Éditions Robert Laffont and Éditions Jupiter, 1972, p. 10.
- ⁴¹ Ricardo Martín-Crossa, *Acerca de lo bello*, Buenos Aires, Bagavante, 1978.
- ⁴² Mercedes Casanegra, op. cit, 1991. p. 129.

NUEVA FIGURACIÓN: RIO - BUENOS AIRES

Paulo Herkenhoff

In 1963 an exhibition by four young Argentine artists in the Bonino gallery in Rio de Janeiro left its mark on the city's cultural environment. Returning in 1965 with another show in the Museu de Arte Moderna, the *Otra Figuración* group, Deira, Macció, Noé and De la Vega, reaffirmed that impact.

The *Otra Figuración* group would be established in 1961 in Buenos Aires by way of an open call for participation in an exhibition in the Galería Peuser. In addition to the four cited above, Carolina Muchnik and the photographer Sameer Makarius participated in the first event. In a joint statement from August 1961 they clarified that "We constitute neither a movement, nor a group, nor a school, we are simply painters united together who, in our freedom of expression feel the need to incorporate the freedom of the figure."¹ In order to comprehend New Figuration in Argentina at that moment, it is necessary to historically incorporate Antonio Seguí's work (therefore, in the exhibition as well).

These four artists, in differing degrees, articulated a vast visual vocabulary: vigorous painting (at times gestural, dripped paint, quasi-abstract), drawing, collage with newspaper and magazine clippings, plastic objects or frames from other paintings; cut-out figures, round stretchers, empty frames, stuffed visceral forms. According to Guillermo Whitelow they were "tired of the preciousness of abstract art and the ambiguity of Informalism, in addition to the stagnation of the traditional figure."² Whitelow recalls the importance that Appel, Alechinsky, Jorn (from the Cobra group) and De Kooning, in addition to Jackson Pollock's radical attitude, all had.

Along with their aesthetic non-conformism, there was an ethical character that anchored their production. In 1961, Luis Felipe Noé, the most articulate on the verbal plane, declared that "*otra figuración* is not figuration over again. The men of today have the same faces as those from yesterday, and, none the less, the image of yesterday's man [...] I believe in chaos as a value. In my work, the figure is an element that is neither casual nor circumstantial within that chaos. I believe in the re-evaluation of the human figure, not in the return of figuration."³

In Willem De Kooning, the level of ambiguity between the figure and painting constituted a pivotal moment for international art. "Flesh is the reason why oil paint was invented," affirmed De Kooning. It is fitting to recall that this fundamental artist had exhibited at the São Paulo Biennial in 1951 and 1953.

The impact of Pop Art and of the Cobra group's figuration were widely felt. Several works shown by Ivan Serpa suggested the profile of a restless artist, now pursuing the figure: his "Mulheres e bichos" series and "Figuras" are evidence of his fascination with Cobra's production. In later years, during his *Fase Negra*, Serpa would present the darkest of all possible figuration, articulating his interest in Expressionism and Cobra during his travels in Spain. In the field of cultural relations, in addition to numerous editions of the São Paulo Biennial, an encounter took place, via Rio de Janeiro, with the artist Corneille, who participated in the *Opinão 66* exhibition at the MAM after having traveled throughout Brazil, followed by a solo show in the Relevo gallery.

The first exhibition in Brazil by the *Otra Figuración* group would fall on a fertile terrain, actively receptive to the resonance they achieved. It coincided with a certain exhaustion of informal tendencies and a crisis with constructivist utopias. A new generation of artists was in the process of emerging. Brasília's inauguration appeased the fever for construction. The political crisis and the worsening social situation demanded new attitudes and tragically led to the coup of 1964.

The rupture within the Brazilian Concretism movement takes place in 1954 with the rise of Neoconcretism in Rio de Janeiro. Its development would signify an increased distance from Constructivism's rigidity and orthodoxy. Neoconcrete Spatialism would not exhaust itself in Constructivist space (Ronaldo Brito.) One of the basic issues related to the schism was the idea of subjectivity in art, a discussion that the Rio de Janeiro group would bring up once again: "Neoconcretism did not include subjectivity as an effect of the system either. On the contrary, in a certain way it clung to the anthological values of the subject, traditionally emphasized by art. More humanist and less technically oriented than Concretism, insisting that the work of art be considered as a mystical totality, created by a subject who is, in a way, privileged, the artist."⁴ At this point the accusation of irrationalism came about, brandished by the Concretists.

The artists of *Otra Figuración* sought to oppose the rigidity and objectivity of the Argentine Constructivist tradition. For Jayme Mauricio, the four artists were "young painters who we see as very eager to create a new condition for young Argentine painting, indifferent to the rationalist snobberies that were so frequent before in Buenos Aires [...] they bring the promise of a new situation in their almost cruel

investigation of the rough edges of a world in which what was once a brilliant and skin-deep reaction has become a profound dissection of the essence of the material itself, revitalized in order to give full measure to man's anguish living in Macció's, Deira's, De la Vega's and Noé's day."⁵

The Venus by Dacosta, the monsters, Serpa's "Mulheres e bichos", Pape's *O ovo* and the *Caixa de formigas*, as well as Waldemar Cordeiro's Concrete Pop, the *Bóides* and the *Parangolés* by Oiticica; the CPCs by Gullar, and Clark's *Caminhando* are many ways of saying goodbye to the constructivist utopia and of returning to the subject (as much in the personal sphere as in society as a whole.) Lygia Clark was able to summarize the return to man's humanity in 1965. "For the first time I discovered a new reality, not in myself, but in the world [...] Abundance. An excess of meanings. Every time I breathe the rhythm is fluid, natural. [...] Time is the action of becoming. [...] We are a spatial-temporal totality. In the imminence of the act we do not perceive time's limits. Past, present and future are all intermixed."⁶

A new generation of young artists emerged at the beginning of the 1960s decade, fundamentally imprinted by their passage through the old Escola Nacional de Belas Artes. There, in contrast to postmodern preparation (according to Mário Pedrosa's concept), it was possible to access an arsenal of artistic techniques, recovered and transformed for the new era. Notwithstanding, for those young artists the most fertile aspect of their relationship with the Escola de Belas Artes was the open studio directed by Oswaldo Goeldi during the final years of his life. Artists such as Gerchman, Dias, Secco, Maiolino, and Magalhães were products of this solid foundation, that at the same time was removed from the rancidness of academia.

The era of these new artists saw the incorporation of a new set of attitudes and new freedoms, with none of the rigidity that had characterized the programs of the previous decade's movements. The international emergence of Pop Art and the challenges of a society in transformation made up the basic subject matter for many of them. This new acceptance of humanism allowed for a convergence between emerging artists' concerns and the transformation of the old Neoconcretists, Concretists, and Constructivists (like Serpa, Oiticica, Cordeiro, Clark, and others) in events like *Opinão* (65 and 66) and *Nova Objetividade*. "The moment that we are living is only for those who are profoundly observant because only new solutions can respond to questions of freedom"⁷ (Rubens Gerchman.) Argentine artists such as Antonio Berni, Jack Vañarsky, Nelson Blanco, Delia Cancela, Méndez Casariego, and Lea Lublin participated in both editions of *Opinão*. In 1965, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro hosted a retrospective of Berni, with his monumental Ramonas and Juanitos, with their profuse application of materials, modeling and collages of objects. A solo exhibition by Seguí was also held in Rio de Janeiro in 1965.

In addition to demonstrating this convergence, the exhibition allows a parallel to be drawn between the production of several artists from Rio de Janeiro and from Buenos Aires. In this sense, *Otra Figuración* would signify a special chapter in the exchange between the two cities, comparable to the articulations that took place during the 1940s (Emilio Pettoruti, Marques Rebello, Romero Brest and [Cándido] Portinari) and with the impact that the exhibition *Grupo de artistas modernos argentinos* had (Girola, Testa, Iommi, Fernández-Muro, Ocampo, Grilo, Maldonado, Prati, Hlito, and Onetto), held at the MAM in August, 1953 and whose catalog included an important introduction by Romero Brest.

Luis Felipe Noé's thoughts and works can be linked to those of Rubens Gerchman. They maintain a long-standing friendship and Gerchman commented on the 1963 show in Bonino: "the freedom they put into their works greatly influenced our thinking. Luis Felipe Noé, whom I would meet later in New York, impressed me a great deal. I liked him because he was a slob and I had always been accused, even by my colleagues, of also being a slob."⁸ In Antônio Dias' opinion, "Noé had something very primitive and aggressive about him that I liked very much."⁹ In these cited phrases we can see Noé's and Gerchman's concern regarding the issue of freedom: the Brazilian was faced with the events of 1964 and the Argentine's first theoretical book, *Antiestética* was just unfolding in 1965.

A basic connection can be established between Noé and Gerchman in thematic terms based on their common interest in multitudes. In the key work *Introducción a la esperanza* (oil, 1963), Noé's multitude is a political mass reclaiming grievances, demonstrating conscientiousness and alienation. A clever formal device transforms canvases into political signs. The work from MAM's collection (*Escape afuera*) is an example of an ingenious way of individualizing within the multitude: the establishment of the "nueva figuración destructiva" according to Jaime Mauricio's reference. The drawings on display by Rubens Gerchman from 1963 (*Sem título*) and (*Multidão*) deal with the anonymity of the masses. In certain of the exhibition's works, Gerchman delves into the circumstances of alienation, recapturing a rich urban anthropological repertoire (soccer, public transport, yellow press, modeling contests, dime store love stories, a certain taste for *kitsch*.) However, his *pathos* is always rooted in a celebration of life. In their multitudes, Noé and Gerchman adopt formal devices to completely occupy space by repeating human heads, as if with a nervous, sloppy calligraphy, ideographically. The mass media offered images that, as works from the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro demonstrate, would be cut out and incorporated into Noé's paintings.

The press would supply Gerchman with a wealthy repertoire of stimuli: edited photographs would be pictorially reconfigured (as also seen in some of Anna Maria Maiolino's works,) the news would become content, the titles would become writing inscribed in the paintings. A *Bela Lindonéia – A Gioconda do subúrbio* (assemblage, 1966) just may be the greatest synthesis of these procedures and the ultimate icon of suburban life in Rio.

Ernesto Deira's work was always the least radical of the group. A more tenuous, less thick, less dirty way of painting coexists with the presence of drawing. "The constant narrative and figurative allusions at this stage in his life [during the 1960s] determine that contemplating a painting is not an isolated reality – an act in itself- if earlier in his thoughts an action did not exist through which it were possible to isolate the Figure in the painting itself. [...] Then, the different images with which the painter subdivides the canvas' surface begin to circle overhead. Distorting movements, at all times aimed toward the body's real image, in order to constitute the Figure."¹⁰ That painting, relatively speaking more introspective and less aggressive, with "pauses of lyric abstraction" as Geraldo Feraz described it in the catalog for the 1965 MAM exhibition, seemed to create a lesser impact, to the point where Antônio Dias stated, "I didn't care for Ernesto Deira."¹¹

Rómulo Macció's work from this period is characterized by the individual treatment of the figure (*Hombre, mira estos espejos!*) by contours made with fluid material, diluting the limits between painting and drawing. In this exhibition, Vergara's drawing (*Figuras*, 1965) establishes few connections with Macció's production. The contact between Vergara and Macció's work picks up again beginning with the masks. For the Argentine, the mask relates to the human condition, like a simulation that carries dense, dramatic content. Vergara's mask, though drawn with an industrially constructed contour, is engaged with drawing that reestablishes Dionysian significance, with *Carnaval's* cyclical time.

Vergara's development veers away from many possibilities for comparison with the *Otra Figuración* group, his precise contour drawings, his play on filled and empty spaces, paint on acrylic plates and the use of synthetic materials, and flat clean planes of color contrast with the sloppiness and energy, loaded with emotion and subjectivity, that Noé or De la Vega's production had.

Although any comparison can turn out to be arbitrary and detestable, the emergence of the *novo figurativos* artists in other parts of Brazil cannot be ignored, above all in San Pablo. Wesley Duke Lee would be a key figure in the artistic scene and in the formation of new artists. All his work contains ironic, critical humor. The incorporation of a wide variety of materials in his works positions Wesley on a par with Noé or De la Vega. Nelson Leirner would set up challenges to the system, looking to extend the field of art with the idea of bad paintings and ready-made paintings in 1962 (for example *Lua*, in the MAM's collection) until reaching the point of the embalmed pig. The decade saw the rise and affirmation of Antônio Henrique Amaral, Cláudio Tozzi, José Roberto Aguillar, and Tomoshige Kusuno, among others.

The work by the Argentine artist De la Vega, with all its contrast, was destined to produce the strongest impact. His *Bestiary* is a metaphor for humanity, with its viscera exposed as padded volumes and dripped paint. His powerful figuration incorporated a play between void and abundance, body and shadow, weight and lightness, images made up of concrete objects and drawing-painting, anamorphosis. "I wasn't exactly the one who introduced human figures into my painting; I believe that it was they themselves who used me to invent them: it wasn't an voluntary imposition, but a natural encounter, and now I couldn't do without them without feeling something missing in my freedom of expression."¹² De la Vega articulated visual, fantastic, mythical, and perceptive levels in composing his singular figuration, perfectly represented in the work *La Indecisión* (1963) in the MAM's collection. Jorge de la Vega died prematurely, and the retrospective exhibition that took place in the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires in 1976 was well-deserved. The echoes of his passage through Brazil in 1963 and 1965 resound in Antônio Dias' statement: "Jorge de la Vega put a certain violence into his work, combining materials, that interested me very much".¹³

The *Otra Figuración* exhibition finds the profile of Antônio Dias traced along its line of inquiry into the materiality of the work of art and the techniques used in its construction (as in *Pavão sobre o poço* and *Auto dos senhores*, relief on wood, 1962). En *Minha boneca* (collage on canvas, 1963), Dias once again shows his capacity to articulate experimentation, balance, aggressiveness, structure, materials, issues, and history in a tensely poetic synthesis.

Jorge de la Vega's viscera in relief refer back to a vast production in Brazil, led by Antônio Dias' work. Toward the middle of the '60s decade, the Brazilian artist produced a series of works that articulated different levels of violence: comic book heroes, the dictatorship, war, sexuality, art, the animal nature of man, and marginality burn in the wounds on the padded *Um pouco de parata para você*, from 1965. He manipulates painting, drawing, object and relief with absolute control and direction, with the aggressiveness of *Otra Figuración's* spontaneous gestures. This visceral quality is also present in another work shown (*Glutão*, relief on wood, 1965) constructed with the technical means that had characterized the beginning of the decade.

The issue of this visceral aspect would become a value and a concept that ran through discussions on Brazilian art after 1964. It is a metaphor, referring to the body, for a political situation that encircles society gradually and acutely. Viscera, as volume, appear in *Glu, glu, glu* (1966) by Anna Maria Maiolino, whose subject matter is to be found fundamentally linked to expressing a female universe, repressed and restricted by the surrounding cultural environment. In Maiolino's work, as well as in Serpa's *Nu* and in Gerchman's work, the legend becomes part of the work. Ana Bella Geiger developed a suite of prints beginning in 1965 that explored the body's organs and viscera as incisive matter, wounded in the printmaking process. Her *Carne na tábua* (1969), with the image of flesh torn apart, articulated with the light of a rainbow and with an easel as frame, it is a metaphor for the necessity of liberty during those dark times. The same metaphoric tone appears in *Lundu da marquesa de Santos* (acrylic on canvas, 1974) by Glauro Rodrigues. The voluminous viscera reappear in [Artur] Barrio, for whom, in a process similar to De la Vega's, the figure helps itself to the artist in order to invent itself. The Brazilian reality, with its human "meat", its anonymous dead taken from suburbs and reassembled as bloody bundles (1969-1970), perversely abandoned in their possibly true places of origin, in their "incendiary situations". Earlier, with his *Bólido 18, B-331 (Homenagem a Cara de Cavalo)*, (1967), Hélio Oiticica had alluded to viscera with a bag of blood red pigment. Intensity and pain reach the level of being real in the Cildo Meireles who creates *Tiradentes: tótem – monumento al preso político* (1970), a work that consisted of ten live hens tied to a post, doused with gasoline, and set on fire.

Another point of contact with De la Vega is the concern with anamorphosis, that in addition, brought with it centuries of its own history. Simultaneously with the works by the Argentine artist (like the drawing *Lisonja*, 1966, from MAM's collection), an interest in optical alterations and anamorphoses made its presence felt in works like *Veja o nu* (1968) by Cláudio Tozzi.

Another parallel development is seen in the utilization of photographs as a departure point for paintings, with flat colors used to simplify the figure in a formal play on shadows that in De la Vega's work appears in paintings such as *Quiere no me quiere* (1969), *El futbolista* (1969) and *Rompecabezas* (1968-1969) and that also fundamentally characterized Tozzi's production in the "Revolta" series and in *A multidão* (even in black and white) as well as Gerchman's superheroes and Vergara's *Autorretrato con indios Carajás*, all from 1968.

It only makes sense to see Deira, Noé, Macció, and De la Vega as points of contact within the perspective of a multiplicity of contributions and stimuli in a world of interchange. Federico Morais said that "the actions and production of this group, that through Noé, also included theoretical aspects, were notable, with repercussions within and beyond Argentina. The show that the four put together in the Bonino gallery in Rio de Janeiro in 1963 had a noteworthy impact among young artists from Rio that they would later go on to develop in *Opinão 65*."¹⁴ Employing the degenerative concept of "influence" would greatly impoverish any discussion. Culture's dynamics follow their own laws. Clearly, between the 1963 and 1970 exhibition in the Bonino gallery, Brazil's reality would demonstrate much more, necessarily, than the mark left by the works by the Argentine De la Vega and the *Otra Figuración*.

Original text published in the catalogue of the exhibition *Nova Figuração Rio / Buenos Aires*, galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Rio de Janeiro, November-December 1987.

¹ *Otra figuración... veinte años después*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1981. Catalog.

² Ibid

³ Ibid

⁴ BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985

⁵ JAYME, Mauricio, "Argentinos no Museu: exasperação e drama", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, June 4, 1965

⁶ CLARK, Lygia, *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea)

⁷ *Opinão 66*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966.

⁸ *Opinão 65*, Rio de Janeiro, Banerj, 1985.

⁹ Ibid

¹⁰ ESPARTACO, Carlos, *Ernesto Deira. Pinturas seleccionadas de entre 1960 y 1984*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1984. Catalog.

¹¹ *Opinão 65*, op. cit.

¹² *Otra Figuración ... veinte años después*, op. cit.

¹³ *Opinão 65*, op. cit.

¹⁴ Ibid

AN ODE TO AQUATINT¹

Luis Camnitzer

When seen in the context of world art history, the *Otra Figuración* (Other Figuration) movement in Argentina was simply the victim of bad luck. Falling between two hegemonic movements — expressionism and neo-expressionism — the vested interests from the great metropolises would decide that these works were derivative in nature, rather than premonitory. Today, this dated prejudice still persists, and is largely responsible for the ambivalent evaluation of the works of four Argentines (Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, and Luis Felipe Noé), José Luis Cuevas, from Mexico, Venezuelan Jacobo Borges, and Cuban Antonia Eiriz, among many other Latin American artists who are subject to this same vacillation. These artists are either seen in a positive light as talented individuals, or disparagingly as part of a local, almost folk movement that confirms the emotional excess stereotypically relegated to our continent. Fortunately, these prejudices do not alter the great cultural impact that this school of painting had locally. It is entirely possible that the four Argentines borrowed elements from the old expressionism, as well as from the works of artists who were part of *Cobra*, but, what does it matter? It is difficult to grasp why such levels of virginity and immunity are demanded when it comes to information in the visual arts. In other areas, such as science or technology, the process of evolution is assumed to be continuous and collective, not something that progresses in obligatory abrupt leaps forward, far removed from the work of other colleagues. What really matters is that this group articulated the iconography of its moment in history, all its violence, chaos, and everyday reality, in forms that were hitherto unknown to continental culture. Their works awakened artistic and political consciousness in upcoming artists in such a way that would only have been delayed by subscribing to the waves of Pop Art and Minimalism that were taking place in North America. In this sense, *Otra Figuración* is not only proto-neo-expressionist, if one insists on following the New York calendar, but more significantly, proto-conceptualist and proto-political art. As a movement it forms a part of a much larger configuration that includes widely diverse strains, such as the Argentine destructionists, the *Grupo Espartaco*, and the work of Alberto Grecco.

Clearly this is a debatable, pedantic analysis, assisted by historic hindsight. Leaving all this aside, there is another, more tangible, and more autobiographic reality. Seen in their heyday, from the shores of Uruguay, these four artists were audacious super-stars. Having recently graduated from the School of Fine Arts, they forced me to reconsider all the academic alignments that had come along with an education that, without openly admitting it, was basically craft-oriented. The group was so precisely focused on generating images, in a way that was so free from the rules established by the *métier*, that they made the academy's practice of good pictorial behavior appear utterly ridiculous.

As a self-defined printmaker, and with this background baggage, the opportunity that arose in 1964 to share an apartment and studio with one of the members of the group, Noé, was an intellectual luxury. During the year that followed, Noé presented the rest of his colleagues to me, but more importantly, by way of conversations that were interrupted only by meals and sleep, he proceeded to bombard my identity as a craftsman, to the point of making me consider myself as an artist instead of as an artisan. It wasn't a matter of abandoning my craftsmanship, but rather to put it squarely in its place. I suddenly understood that techniques were not an end in themselves, but at the service of the artist's vision. I only mention the fact here because it led to the prints that De la Vega would later produce.

Notwithstanding, Noé did learn printmaking as a result of our exchange². It was a small gesture of revenge that didn't turn out completely as planned: Noé wound up winning a prize at the Print Biennial of Tokyo with his prints. Another positive outcome was that on one of his trips to New York, De la Vega settled in at our apartment.

Describing how someone goes about making prints does not make for interesting reading. The artist's personality generally makes no difference, genius and cretin are brought to the same level, following steps within the limits imposed by a quite tedious craft. This does not mean that printmaking aspirants cannot be divided into two categories: there are those who believe that printmakers belong to a secret sect whose members exchange mysterious recipes; and then there are those who perceive the adept practitioners of the craft as a herd of incorrigible nerds incapable of understanding what making art is all about. In general, the former eagerly seek initiation, while the latter are certain that they will be able to discover things that printmakers — precisely because they are such nerds — were never able to perceive. Technical ignorance does offer the advantage of leaving routes of investigation open that tradition has declared invalid or officially closed, and thus the position does enjoy certain merit.

While I can confirm that Noé can be placed more or less in the second category, De la Vega's attitude was not that clear. Melancholic by nature, De la Vega neither set forth to attain membership in the secret society, nor to discover a new world with any excess of energy. Though he did display a certain curiosity, he was basically interested in the opportunity to make editions of images that he had

already resolved through painting. De la Vega's "leaps into the void" happened on canvas. In this sense, De la Vega explored images on the printing plate as if it were a sheet of paper, and the technical process neither interfered with his creative process, nor enriched it in any fundamental way. This was the attitude most commonly adopted by painters who engaged in the technique. This attitude has implications regarding the function of the "printmaking consultant" (myself, in this instance), who then goes about looking for the most appropriate way to translate these images in the new medium. De la Vega showed curiosity for the new materials, and enjoyed himself with the unfamiliar instruments and the tricks of the trade, but he remained open to technical suggestions without being tempted to rebel in the least.

At the time, De la Vega was in the midst of a series of topological distortions. He transformed people's faces, stretching them in every direction until they seemed to be made of chewing gum, while retaining every bit of their identity. Aesthetically, the works could have been considered post-Pop. They employed an iconography that was based on the banality of consumption. At a time when photo-etching had not yet been accepted by the printmaking brotherhood, there were two techniques that were well-suited to reproduce this type of imagery. One consisted of using liquid asphaltum, a material that protects the plate from the acid's action, to paint the image on the plate. After the plate is etched, the upper surface is inked with a roller, using the same method as in a woodblock print. This procedure enables a positive version of the image to be printed, since it would be the negative that would result from inking and printing the etched portions, as is done with an aquatint or other intaglio techniques. The second option, which complies with traditional etching technique³, invokes the magic of what is referred to as "sugar-lift" aquatint. The image is painted on the plate using a mixture of India ink and sugar, which is later covered with a thin coating of liquid asphaltum. Once dry, the plate is submerged in a hot water bath. With luck, the asphaltum lifts off the plate in those areas that were painted. These open areas are then covered with rosin dust that is melted to the plate, and the acid thus bites the painted areas, permitting the positive image to be etched.

Both techniques were useful, as much for their results as for their compatibility with the artist's temperament. De la Vega's task was to slowly trace his images using a small paintbrush. Seeing him on the far side of the studio, comfortably settled in and somewhat lost in thought, one might think that he was knitting a sweater. With both of us sitting there, each one mechanically absorbed in their task, conversations would arise. "How do you manage to visualize such complex distortions?" "I don't visualize anything; I start with one part of one eye and from there, the rest takes off by itself." Quite impressive, considering that the computer was unheard of at the time.

De la Vega worked as if set on automatic pilot, headed toward some unknown landing strip. I didn't think that the technique was of any interest to him at all. Until one day, while the two of us were each silently engrossed in their own activity, I heard De la Vega begin to sing. Softly, but clearly. A nice, catchy tune, entirely unpretentious. Suddenly, I noticed familiar words among the lyrics, "Hey, what the fuck is that, what you're singing?" "It's An Ode to Aquatint", and he went back to painting his plate. I could have recorded it, but it didn't occur to me at the time.

¹ Aquatint is an intaglio technique commonly used in parallel with line etching. It consists of dusting a metal plate with finely ground rosin, and melting the rosin grains so that they adhere to the plate. Each grain protects a dot of metal from the acid's etching action, creating a sandpaper-like texture. The printed plate produces different shades of gray, according to how deeply the plate is etched.

² From 1965 onward, along with Liliانا Porter and José Guillermo Castillo, we ran the New York Graphic Workshop, where we produced prints and taught printmaking. Both Liliانا and I worked with Noé.

³ In traditional etching, the etched portions of the plate are filled with ink, the upper surface is wiped clean, and the plate is printed with considerable pressure, so that the dampened paper conforms to the plate's depressions, picking up the ink that will make up the image.

JORGE DE LA VEGA. EPISODES 1963-1991 (ANTHOLOGY)

Texts by Hugo Parpagnoli, Michel Tapié, Jorge Romero Brest, Luis Felipe Noé, Aldo Pellegrini, Ernesto Deira, Federico Peralta Ramos and Miguel Briante

As a boy, Jorge de la Vega once broke up a piano in order to make a violin...

As a boy, Jorge de la Vega once broke up a piano in order to make a violin.

Now he breaks up painting in order to describe reality. The ruptures matter less than the music he creates, which is a new construction and a new reality.

Hugo Parpagnoli

Viewer: ...then it's useless to write an introduction.

Your paintings are "understood".

They're there to be looked at.

Artist: I know they'll be looked at.

Viewer: Because they're irresistible?

Artist: No, and not because they have strong graphic compositions, or are attractive in a sensual way or are sticky sweet, either.

People will look at them because they deal with putting the viewer in my position of uncertainty when confronted with reality and with my private struggle with painting.

I want my painting to be natural, without limitations or recipes, as improvised as life itself, popping up in places I don't want it to and doing exactly as it pleases. At other times, it's docile.

I want my work to collide with the viewer with the same intensity that its parts collide with one another, as small as they may be. A little chip of mother-of-pearl on top of a stain. A number along with a stone. A monster made of tinsel. A chimera of smoke, beings that gauge themselves against the void and a mirror for them to look at themselves in.

"Fragments of a conversation between Jorge de la Vega and Hugo Parpagnoli". In: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*, Buenos Aires, Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1963, p. 64.

Jorge de la Vega knows that I can't stand writing introductions...

Jorge de la Vega knows that I can't stand writing introductions. It is a genre that at times slips toward the essay, at others is closer to poetry, and in very few cases can it be considered criticism; generally speaking, it falls into a redundant verbal stroking that comes close to the artwork without ever touching it.

I don't count any of these literary species among my aptitudes, and I won't enter into a real critique in this case. I prefer to read later what the critics of the moment have written, because I thoroughly enjoy reading what they have to say about the Di Tella Prize.

Instead, I will use the works by Jorge de la Vega (what an urge to say works by Hercules) that I went to see more than once at his studio on Carlos Pellegrini street purely for pleasure, as an opportunity to offer a bit of advice to the public, that may seem arrogant, but no matter. I need to follow it myself once in a while.

The bit of advice might be summed up as "look closely," "you only find what you're looking for," or "a cow can be seen as a very complicated horse," the point being that every thing has its own nature, that we become acquainted with in vain if, instead of observing attentively, we turn our vision inward toward our own memories, expect to be enlightened without having to move a muscle, or judge something for what it is not.

For Jorge de la Vega, painting is what he does. And since he does it so extraordinarily well, every one of his canvases (or his circuses) contains its own reason for being. Which is to say that no generalization based on pictorial parameters can be comfortably applied to looking at his works. Its best to just leave the materials, the collage, the palette, the pop and the pip out of it.

Not even the author's own comments on his paintings are all that interesting to me. They make sense: he speaks, for example, about reality and memory and their comprehensible distortions; O.K., they do bear some relation. But if the next day, another artist were to say, referring to this exposition, "me too, reality and memory" it would be ridiculous.

Alright, Jorge, the introduction's finished. You know well enough already that for me, your work is beyond description.

Hugo Parpagnoli, "Jorge de la Vega." In: *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, 1964, p. 28, introduction.

To Jorge de la Vega

Any allusion to possible repetitions, impossible today beyond the baroque tangle of meanings, conditions a latent magic within content that is as evident as it is forceful, as impossible to communicate as it can be beyond a profoundly enveloping artistic message, in which the very notion of civilization is conditioned, and, fortunately for our days to come, is conditioning as well, within the rich ambiguity of an indefinable dynamism and with a cynical inertial force inside structural groupings that are open, yet surround.

Michel Tapié, "A Jorge de la Vega." In: *Jorge de la Vega*, Galería Bonino, Exposición N° 194, Buenos Aires, 1964, prologue.

When Jorge de la Vega left for the United States...

In 1965, when Jorge de la Vega left for the United States after having won the Drawing Prize established by the Galería Bonino that same year, he was the most successful representative of the group *Otra Figuración* (Other Figuration). His art had roots, that included Surrealism but without employing its characteristic methodology, with a bit of street fair and oriental celebration, intertwining man and beast, with mirrors and gems, all in combinations that would finally resemble sarcasm. His art was intensely intriguing to Michel Tapié and others, who, like him, would attempt to present this wonder from different angles, avoiding head-on encounters with reality.

But New York has changed him, in his drawings, for now, considering that the paintings shown in the *Premio Palanza* selection are drawings similar to those he presented at the Institute. This is an issue that many will consider to be of little importance, but it is important, and quite so, in my opinion, since in abandoning pictorial procedures he has begun to pare down, and any paring down process reveals itself in drawings, while the artist continues to produce images of things.

I say that New York has changed him, not that he has lost his charm. On the contrary, I think that in these drawings, he gains even more, in a process of sublimation, he plunges into human realities that had previously been veiled with fantasy.

Other figuration? More than ever, if you consider the simple methodology, and the originality of the images obtained through its practice. A truly "other" figuration, because there isn't any clean break with figuration, which creates serious problems for those who would attempt to interpret his work.

Because the oriental celebration and the air of street fair have been replaced with a Western celebration, and perhaps a cheaper street fair, where he himself takes part, without confining himself to observe from the outside: the everyday celebration on Broadway and in the Village, the Bowery and other equally hair-raising places in New York. From the starting point where the testimonial character of these drawings proceed, what the human figure loses somewhat in a symbolic sense, it gains in its power to signify.

In spite of which he continues to be our Jorge de la Vega. In the first place, because he returns with his portfolio of drawings in hand, anxious to show them in Buenos Aires; in the second place, because he maintains a certain touch of passion that penetrates the objectivity of human beings grouped together, a trait that identifies us, as if only grudgingly accepting the fact, with the hope of dignifying it in images.

What are his drawings like? Faces and bodies of men and women, young and old, generally joined by arabesque lines and transitions between light and shade, dominated by movements dictated by the most arbitrary and gleeful of postures, with an abundance of smiles and mouths wide open. Behind these, however, are solitary beings taking shelter, with ambiguous social connotations.

All of this is expressed with a disturbing realism that constitutes a kind of test for the viewer, who is mistaken if believing, with a smile of satisfaction, that an exchange is at issue, or, with perturbed dissatisfaction, feels victim of a betrayal. Without warning us that with these works he is inaugurating a new phase, Jorge de la Vega presents us with a game that you have to know how to play.

An even subtler consequence is that these images are no longer sarcasms, but a presence that affirms the existence of a cosmos, though they seem to be sparse strikes of lightning, though they seem to occupy a dimensionless space. Because rhythm, coherence and integration exist beneath these dispersed structures.

I would add that there are subtle differences between the drawings, in spite of the surprising unity of the group as a whole. If the viewer is attentive to the dates, he or she will discover the direction in which the process has led, toward a richer handling of media and more impersonal imagery, to the point of repeating the faces and bodies from some drawings, in search of a new mold for the Baroque. Even more so when the faces and bodies remain isolated, as if floating in the white space of the paper.

This is the Jorge de la Vega that now presents himself to us, as far as I am able to interpret him: old and new, attentive and relaxed, sentimental and cynical. These contradictions would be dangerous if he didn't manage to constantly replace them with others, as he does, or if in doing so, the magnificent impulse that fortunately guides him were to falter.

Buenos Aires will have the opportunity to immensely enjoy these drawings, and to win back a prodigal son.

Jorge Romero Brest, Director of the *Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella*

Jorge Romero Brest, "Sin título". In: *Jorge de la Vega. Blanco y Negro*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Exposición N° 51, Buenos Aires, 1967, prologue.

Jorge had us accustomed to mutations...

Jorge had us accustomed to mutations, to transformations, themes in his paintings, constants in his life, but never like this.

The mutation he underwent yesterday was the cruelest of his tricks. It almost seemed like one of his plays on words. A death that corresponds, in a way, to his life.

Quiet, solitary, surprising. But incredibly ahead of time. Maybe that also corresponds to his life.

As a child prodigy, he was also ahead of his time.

Jorge was a painter, Jorge sang, Jorge was a lyricist in his songs and in his paintings.

A lyricist of chaos and of the absurd. The chaos that was on the verge of swallowing him up at one point in his life. But with a great sense of humor –on the other side of everything–, with a great desire for good health, for fresh air, he recovered; he redefined himself, by proceeding to turn things the other way around, a constant in his life.

He found a great love, a great companion, and great happiness.

He began by turning painting upside down, showing a freedom that few have exercised.

If you don't do whatever you want to in painting, where can you?

He said to me one day.

Then he went on to paint a world of people all twisted and turned upside down: the supposed consumer society. He turned his eye, that of an artist from an underdeveloped country, toward the most developed one to reveal it with a cruel x-ray vision.

Then he sang out all the things that should be turned around.

He died while realizing that what really had to be turned around was more than painting, more than himself: it was society as a whole.

Peering at the innocence present in the face of this child of 41 years.

Jorge had an angel and he went like an angel.

Jorge, we loved you dearly.

Farewell to Jorge de la Vega. Text read at the Chacarita cemetery by Luis Felipe Noé on 27 August, 1971. Quoted in: *Jorge de la Vega 1930-1971*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976, p. 8.

Few artists present work as original and as authentic as de la Vega...

Few artists present work as original and as authentic as de la Vega, work that offers innovation effortlessly, as a pure and simple result of its authenticity.

If I were to define his artistic qualities, I would say that he could be characterized by a particular sensitivity that led him to relentlessly transform everything he saw or thought into poetry, in order to transcend the apparently playful attitude that seemed to constitute his initial confrontation with art.

Three periods can be distinguished in his development: an initial period of geometric abstraction that bears the imprint of the originality of his personality. It is as if in geometric figures de la Vega had seen, not abstract forms, but living, palpitating elements, emitting innumerable, varied radiations that further enriched that which was purely visible. Geometric elements were not pared down and intellectual for de la Vega, they were palpable and complex.

What can be considered the second period corresponds to the beginning of the *Nueva Figuración* group, that would have such importance in the development of Argentine art in the years to follow. Fantasy unfolds unfettered in these collage-paintings. Seemingly the result of mystical, primitive dreams, veritable nightmares, these paintings are not marked by terror, but by poetic bewilderment and the humorous quality of juvenile daydreaming, with that same essence of purity.

His latest works turn back toward reality and show a reflective attitude toward the world around him. His vision reveals a world of congested multitudes, the masses in the most literal sense. In his works, bodies press against one another, they mix, fuse, distort, stretch, and squash one another. This is the manner in which de la Vega shows us how people live today. But there is neither sarcasm nor cruelty in the artist's vision; just a certain mocking curiosity. This world isn't tragic, just a bit ridiculous; it is neither frightening nor serious, but simply inoffensive, insignificant. There is a real intention to un-dramatize, without falsifying, the current human condition. If we were to stop there, however, we would not comprehend the true dimension of de la Vega's message. His works reveal a vision that does not observe indifferently, one that is not content simply creating a record. It is not a critical vision, but rather a sentimental one. It is the vision of someone who participates in what they see. In this congested world, healthy, delighted, happy faces appear. De la Vega considers himself a part of this world and refuses to consider it as a dead-end street.

The artist's work collects clues from the world around us, and this world is not static, but very alive. For de la Vega, this world becomes one with the joy of living, and this joy should come before all else; it is the key to getting along in the dehumanized world situation that we are faced with. Mankind should experience every moment of life as enjoyment, as though it were a precious gift to hold on to. Even though this enjoyment finds its roots in the deepest anguish. It is in this sense that the artist is not indifferent in his disclosure, but is also a spectator who participates in and is moved by this world at the same time, who attempts to pull a ray of hope out of its anguish.

We can see that a real struggle between actions in opposition begins to develop in the artist's spirit being created. As an artist, he should be a cool, distant observer who objectively analyzes the spectacle that the world offers; but as a man, as a being who lives among the rest of mankind, he feels like a participant in the spectacle, and even further, feels an inner necessity to communicate with those around him, to approach them, to be one of them. It's as if his responsibility as an artist obliges him to distance himself and his sensitivity as a man is torn by that same distance.

This intense need to communicate, to communicate more directly, finds its way into his final period, into his phase of songwriting. These songs demonstrate a clear unity with the attitude that guided the creation of the works of his final period. An uncontrollable longing to participate in the world spills out in the lyrics of these tender but satirical songs; he found happiness in singing them personally, being in close contact with others, and collectively undertaking the task of defeating anguish with optimistic humor.

Life is not easy for an artist who is in step with his time and who desires authenticity. It was not easy for de la Vega. It is easy, on the contrary, for merchant artists, for the fabricators of empty canvases made mysterious for the art market. These artists' works leave nothing behind, while de la Vega –I am not referring to how long it will endure, a term that is finally meaningless- leaves us with a body of work that transmits a revelatory message using an artistic language of the highest level: a message from one man, living in the world.

Aldo Pellegrini, 1971, original typewritten text. Fundación Espigas, Buenos Aires, Archivo Jorge de la Vega.

I think that Jorge helped me, as he helped everyone who knew him...

I think that Jorge helped me, as he helped everyone who knew him or who knew his work, to not be afraid of putting an original vision into practice. And it was possible because he had also been afraid.

In his artwork this vision took off from the "Conflictos Anamórficos" onward. Jorge was an artist who knew a lot about "geometries," plural, and he transferred the questions that pertained to the purest geometry to the human being.

He experienced these kinds of conflicts, he confronted them with audacity, and, by example was able to instruct others to not be afraid

of different ways of seeing the world. In this sense he is an authentic predecessor in our country. I also think that his daring gave much more through his works than in his life, although he knew how to take risks. Jorge could wash his feet –I have seen him do it- in a fountain, without being embarrassed and without demagoguery. And the latter is the most important.

Just the same, he had, without proclaiming it and without any ostentation, an authentically socialist view of life, a way of seeing things. His way of being, which led him to elude political discussions, leaves very few witnesses to his ideology: I am one of them.

I believe that his role consisted in taking what could be called “the audacities” of others, multiplying them and taking them even further. He was, besides, the one who was constantly proposing more liberties, greater risks. To the point where when the group had its first show, in the Galería Bonino, the works that are the most bare, the most repulsive, are his. It was there that he showed what he called *Imágenes Liberadas*, working with loose rags within the frames. We, the rest of the group, were still working along more “pacific” coordinates.

In order to avoid confusion, I think it convenient to point out that Jorge never questioned himself as a visual artist. He strived to bring a creative attitude to the widest variety of areas as possible. Although I must admit that during his last years he was most inspired by contact with people, with songs, with poetry, but, I repeat, this was simply a highlight of his love for creation. Jorge was not a person who took away, he gave, he added things, and as a result, if he painted less, it was simply a matter of time, a result of dedicating himself with greater emphasis to a new activity, without having anything to do with questioning or reneging the previous one.

And I admit that for me, personally, his painting is what most interests me. His great contributions are to be found there. The fact is that he was, without a doubt, a visual innovator, an investigator with a broad body of work, the extent of which has yet to be fully appreciated.

Perhaps for those same profound and original ideas, they are presented as if “in play,” without solemnity. And this surely responds to the fact, precisely, that joy and anti-solemnity are in Jorge’s artistic roots. They are the key to his style...

I think that for Jorge, his paintings and his songs were his way, his lucid and beautiful way, of being alive. Even at the most difficult moments. As though to say, this is an essential party, and there’s no suspending it.

Ernesto Deira, “Una evocación necesaria.” *El Cronista Comercial*, November 3, 1975. Quoted in: Jorge de la Vega 1930-1971, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1976, p. 10 (the original article is not to be found).

Portrait of Jorge de la Vega, by Federico Manuel Peralta Ramos (Interview by Mercedes Casanegra)

Jorge de la Vega was a visionary, because those songs and poems that he wrote are completely relevant today.

He was a great humorist, he had an incredibly fecund imagination and was very ingenious. He was a romantic, he was audacious, he liked to dive into the deep end and he died shouting. He died without becoming bourgeois. He never threw in the towel. He never settled down. He died with his boots on. He died in the ring. He never took time to rest. He never threw off the cross and he never confused the cross with the cross. He was always on the razor’s edge.

He was a man of ideas during a revolutionary time. Humanity’s well-being made him happy. He liked love thy neighbor, he liked the hippies’ revolution. He was a Christian.

Brotherly love, universal fraternity. He was slightly ahead of the age of Aquarius that we are living today. He was ahead of his time. He saw what was to come. He was too far ahead of his time, and so he wasn’t tied down to life.

He didn’t like this world of falseness, hypocrisy, and lies. He was an honest man. A great humorist, very ingenious. And, a good person. I cried when he died. I never cry, but when he died, I cried. He was a kind of philosopher, a poet, and he spoke of the simple things in life, of the everyman, the common people. He wasn’t super-profoundly intellectualized. He was a simple man. He sang simple things for simple straightforward people.

Moreover, he didn’t have a Tarzan-esque physique, because he was little and he didn’t look like an invincible warrior.

He didn’t have an authoritarian personality. He was reversible. He didn’t have a specifically direct authoritarian fascist personality. He was non-specific. He was reversible, paradoxical. He could handle the come and go, the nothingness of opposites. He was a modern man in this sense. Modern man is reversible and fractured, and he was a completely fractured person. His fractures made up a part of his glory, and that is why he came out with so many things.

The fracture is what led to his creativity, that, according to the classical point of view, apparently was a sign of what he lacked, but it was not a deficit, it was something that fed very much off of reality. He was not a closed person. If he had been a closed and satisfied person, and if he had achieved an ideal of himself, he would not have given as much as he did. That he lacked so much is what led him to surrender himself so fully. He never achieved gratification. In many cases, gratification would have destroyed all his reflections.

He was very poor. Perhaps, if he had been paid, it would have destroyed all his reflections, because he would have gotten lazy, but he was intensely reactive. He was hyper-sensitive, and extremely perceptive.

There was something of a child about him. He was very childlike. This was also part of his creativity. They say that you should never lose the child within, because it is the key to being creative. It is a bit like Gombrowicz said: childhood and youth have their aspect of genius, through immaturity, when so many things are generated. The day that you deaden the child within, you stop creating, but at times you wind up defenseless. Jorge was very vulnerable. He didn't have a despotic bourgeois shell. There wasn't a drop of charlatan in him. He wasn't sexist. The influence of psychoanalysis brings a new idea of man, where masculinity should neither deform, nor be affected.

He held dominion over relativity, the unconscious.

He was very intelligent.

He was like a reed, like a long stem of grass, as a man should be these days.

He was thirty years ahead of himself. If Jorge were alive today, he would be the king of Buenos Aires. After Discépolo, comes Jorge.

He very much liked hippie socialism. He didn't believe in monarchies.

He was as civil as he could be, the furthest from being a braggart, the least overbearing. He turned cordiality into a cult, along with sweetness and delicacy. Without falling into the hypocrisy of diplomacy. But he was an artist, not a diplomat. And he suffered greatly. He suffered all his life. He was like a victim of torture. He wasn't adept in high society, the world of hypocrisy, the bourgeois world of snobs and frivolity.

He had an incredible ability for imitations.

He left a mark that has made him immortal. He was an angel.

He was excessively sensitive.

He was a very good dancer. He loved to dance.

De la Vega used to say that he performed his songs better than anyone else.

He always wound up joking, because that was what helped him put up with living, because he had a hard time putting up with life. He joked about that thing in his past that was so disagreeable. And I think that he died exactly for that reason, because he couldn't keep on living. Life treated him so badly. It was as full of disgust, as he was of love. He died because he couldn't stand the disgust. Today, he would feel more comfortable, today, from the grave, he's triumphed, but he would have had to wait 25 years. He couldn't hold out waiting for this era to arrive. Today he's won. I have sung his songs in the strangest of places, because he couldn't. But I was able to do it in his place. Friends should be avenged.

Jorge de la Vega lived as if on the rotisserie. It's tempting to accept comforts and stipends.

An artist carries a portable hell within.

De la Vega felt life's vibrations.

He was a genius, it's already clear, he transcended. He's an immortal.

Federico Peralta Ramos, "Retrato de Jorge de la Vega por Federico Manuel Peralta Ramos." In: Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega*, Buenos Aires, ALBA, 1990, p. 173-174, interview.

Jorge de la Vega's painting returns to play on the present

If we didn't know that these paintings –these constructions on (or from) the two dimensional plane that attack the eyesight, the brain, with an incisive synthesis of contemporary chaos— are by Jorge De la Vega, born in Buenos Aires in 1930, died in Buenos Aires in 1971, it would be completely valid to ask: who is this unruly madman, who plays on the present as if it were tomorrow? This temporal delimitation does not include suspicions of prophecy or science fiction; this astonishment speaks of the very marrow of a work of art, that lies beyond any novelty or fashion, coupled to time through its manner of revealing the times themselves. It is just that Jorge de la Vega's work, and primarily these works now on display in Ruth Benzacar, made between 1963 and 1965, are the product of an era in Argentina that was teeming with rebellion, changes and dangers. Certain current situations would seem to indicate that time is running backward, and the arts seem to be swimming in a vacuum without being able to find a way out –in literature, the visual arts, theater or music-, some escape from the nostalgia for the sixties, or from deriding the era without knowing very well why. But if a bridge exists between the present generation and that of the sixties –and a road, more than a bridge, something less silly and more solid-, or, the other way around, it would be Jorge De la Vega, his audacities, his anguish and his dramas loaded with painful humor.

In those days, Jorge De la Vega sang –written in his own handwriting- *El gusanito va pasando/ y en el pastito/ va dibujando un dibujito/ que es igualito al gusanito* (The little worm goes along/ and in the grass/ he goes along drawing a little drawing/ that looks just like the little worm.) The little worm draws the drawing of his existence with his body, with his little pace, with its detours, ups and downs. It is not only in the overall impression of these works –that invoke collage as the inevitable technique- that Jorge de la Vega is a complementary

fit with Antonio Berni; Berni returned to Europe as a smoothly polished surrealist and met with the expulsion of the destitute to the city's fringes and he built up his world of urban shacks, under skies as rusted as the metal plates they were constructed of, a world of orphans and whores. Jorge de la Vega had been working with geometry, not with abstract forms, however, but with "living, palpitating elements, emitting innumerable, varied radiations that further enriched that which was purely visible," according to Aldo Pellegrini's comments in the introduction to the *Homenaje a Jorge De la Vega* exhibition held in the Galería Carmen Waugh in 1971 just after he died, and that Ruth Benzacar includes in the present show as a double homage, an aspect that he would later exploit in the invasive, existential forms of the Neo-figuration group. In the collage-paintings of this era, Pellegrini finds them to be "Seemingly the result of mystical, primitive dreams, veritable nightmares, these paintings are not marked by terror, but by poetic bewilderment and the humorous quality of a juvenile daydreaming, with that essence of purity." There is certainly something to this, but it is also true that they are the childhood dreams of a child assaulted by the avatars of a tentacular, constantly changing life, that encourages the proliferation of information's sound and fury, of images, the competition to possess the technical means that grant power and modify languages' texture, that kill the message of the inner self and convert books, literature and also established traditional art into some intense, antediluvian beast.

During his final interview –on 26 August, 1971, on Channel 7, ten minutes before he died, right there in the hallway of the station- he said that poetry should seek new paths, leave the mute receptacle that the book represents behind –"a form of cultural transmission that tends to disappear," he said –in order to give way to more efficient forms". That is why he wrote poems that rebounded between skepticism and hope, and that is why, during the sixties, he made collage his manner of looking for a more efficient form. If Berni's collage-painting narrates a story, has a more or less lineal dramatic path –like the tantalizing sequences featuring Ramona Montiel- that offers glimpses of time in a classical cinematographic style, the works of Jorge de la Vega foretell, by twenty years, the empire of another culture, another kind of visual, another interpretation: the realm of the video clip.

It was as if he had constructed, back in 1963-65, an artistic apparatus that was meant to be read only recently, now, when no self-respecting aesthetic investigator can still cling to one single theory –"Theory is gray, my friend, but the tree of life is evergreen.", as Goethe has already said- and now has to accept that the only possible thought process is precisely that one: collage. Collage that for Jorge De la Vega is not a relative of the *object trouvé* (found object), and has nothing to do with fringes hung by chance, but is a strict demand, dissimulated only by an imagination that knows no limits. (*Ruth Benzacar, Florida 1000, until May 24*)

Miguel Briante, "Jorge de la Vega vuelve a tocar el presente con su pintura." *Página/12*, Buenos Aires, April 30, 1991.

The authors

Miguel Briante (1944-1995)

Argentine writer, journalist, and art critic. Author of the novel *Kincón* (a play on King Kong), and various volumes of short stories. Art critic for the newspaper *Página / 12*. Director of the Centro Cultural Recoleta between 1991 and 1993.

Ernesto Deira (1928-1986)

Argentine painter. Member of the *Nueva Figuración* group between 1961 and 1965, along with Jorge de la Vega, Rómulo Macció, and Luis Felipe Noé. Lived and worked in Paris from 1975 until his death.

Luis Felipe Noé (1933)

Argentine painter, journalist, professor, and art critic. Member of the *Nueva Figuración* group between 1961 and 1965. In 1971 he published the book *Una sociedad colonial avanzada*. Between 1964 and 1969 he lived in New York and between 1976 and 1984 in Paris; since then he has been living and working in Buenos Aires.

Hugo Parpagnoli (1915-1969)

Professor and Argentine art critic. Art critic for the newspaper *La Prensa* and regular contributor to the publications *Sur* and *Criterio*. Director of the Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires from 1963 to 1969.

Aldo Pellegrini (1903-1973)

Argentine poet and art critic. In 1926, he founded the first surrealist group in the Spanish-speaking world and published *Qué?* magazine. He was instrumental to the debut of the magazine *Ciclo* in 1948. In 1967 he presented the exhibition *Surrealismo en la Argentina* at the Instituto Torcuato Di Tella.

Federico Peralta Ramos (1939-1992)

Self-taught Argentine painter. Active participant in the Instituto Di Tella during the 1960s and in the C.A.Y.C. in the 1970s. Recipient of a Guggenheim Award. Well-known for artistic gestures and performance art, he became popular as the character "Federico" in appearances on Tato Bores' television program.

Jorge Romero Brest (1905-1989)

Argentine essayist, professor, and art critic. From 1949 onward, he was the director of the magazine *Ver y Estimar*. He was the Director of the Museo Nacional de Bellas Artes between 1956 and 1963, and of the Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella from 1963 until the Institute was closed.

Michel Tapié (1909-1987)

French art critic. In 1952, he published the book *Un Art Outre*, which popularized the term "informal art," as the European counterpart to abstract expressionism in North America. His texts and his theoretical approach to informalism had widespread repercussions in Argentina from the 1950s onwards.

ROMPECABEZAS EXPOSICIÓN-CONCERT

Transcription of one of the shows presented by Jorge de la Vega during his *Rompecabezas Exposición* at Galería Carmen Waugh, in Buenos Aires in 1970, with the title *Rompecabezas Concert*.

Density

So many people piled together
go up go down, come and go
always pressed tighter together
in silence and without stopping.

Streets, parks and avenues
gorge themselves more and more
some crossing the walls
or passing through glass.

There are those who climb the walls
because below there's no more room
some climb on top of others
in order to get ahead.

The sidewalks get crushed
the elevators explode
it's already useless to ask
that we don't step on the flowers.

There's nothing worse, detention
than to imprudently advance
if patience gets lost
in the overpopulation.

Blind alleys,
order to go back
shoes heat up
while they erase the city.

Shoulder to shoulder, to shoulder
and pomade on the nose
my neighbor's eyeglasses
are hanging from one ear.

Into the mirrors
the multitude piled in
and took my face, among other things
away with it by mistake.

This hand is not my hand,
this leg is not mine
my clothes have been filled
by strangers.

There's no worse ambition
than aspiring to stand out
and distinguish yourself
in the overpopulation.

From Antártida to La Quiaca
there's no room left in Argentina
not even if we inhabit our
sub-marine shelf.

The world is already overcrowded
not even a pin can fit in
we'll die all squashed together
but naturally, on our feet.

Someone once told me
that a long time ago
there was room and that couples
went strolling hand in hand.

My teeth sink into the nape of your neck
I can't see your face
I'm left with no other choice
but to love you with all my soul.

And to think that in spite
of the fact that there's more than enough
space
everyone impedes each other
just to climb higher.

The Little Worm

The little worm goes along
and in the grass
he goes drawing a little drawing
that looks just like the little worm.

And the little drawing goes along
and in the grass
he goes worming a little worm
that looks just like the little drawing.

The river's moon looked at herself
like a coin rolling in the sky,
the fish that gets

the stars wet in the sky
sparkles at the bottom of the sea.

And the little worm keeps on going along
while asking himself
if the whole world might not just be
a little drawing upside down.

A little worm right side up
and a little drawing upside down,
a little drawing right side up
and the whole world upside down.

Well, what I'm going to do now is explain a little bit about why this whole show is mounted on a stage. Actually, this is not scenography, it might look like it, but it isn't. They're paintings that I painted because they invited me to participate in a Biennial and I prepared this group of work in order to represent my country. Afterward, I had to cancel, for different reasons, and this is not the moment to discuss that, but what I did want to do in this Biennial, also, was a concert of songs. Now, of course, mounting a show on a stage and singing a number of songs don't have any valid justification beyond the simple fact that I really wanted to do it, that is to say, the only reason I have for doing this is because I wanted to sing alongside of my paintings. This is surely because when I paint, I sing, and when I sing, sometimes, I set about drawing or painting as well. And I wanted you to see me doing this, sharing these two things a little bit.

Now, clearly, I was trying to justify this, in some way, and I thought about how I could manage to tell you something that would have something to do with the paintings and that wouldn't be as obvious as what I just sang. Everywhere, undoubtedly, there are people piled up together, as I said in the first song, and little worms, as well. I think that with time, there will be even more. But anyway, I was thinking that this, which is a puzzle, where each one of these squares has been made so that it can be put next to any

of the others, all these paintings have something to do with us as well. All of them have one white side, one black side (here), two exits and one exit. The thing of the two exits and one exit I still haven't managed to explain, but it has something to do with us, it just may have. But we all have a white side and a black side. Now, seeing all this, I thought that it could be like those jugglers who used to travel along the roads in Europe, called "cantastorie," and that what they did was to sing inspired by a cartoon drawing of the most famous crime of the moment. And seeing my own paintings, I think they could without a doubt tell a crime, because these people have lost their color, to begin with. Then, there is the fact that they have no doubt been cut up into pieces. The heads are in certain paintings, the hands in others. They can be assembled in any way at all. And, definitely, the crime would be quite mysterious, because it would seem that all of them are simply enchanted about having been murdered. I believe that the mystery tonight lies there, in trying to explain how it can be that they have all been murdered, or are enchanted by having been cut into pieces or haven't yet realized that they are dead. Of course, what I'm also going to give you in order to solve the puzzle is a puzzle of songs. That way there will be no other way to solve it, the problem, the mystery, if not by way of the absurd. To solve it by means of the absurd, we'll suppose that these people are alive, and, therefore, what I'm going to do now is to introduce you to the different kinds of candidates to be murdered without realizing, afterward, that they have died. In the first group I would put those people who are very busy, because they enjoy something that almost none of us has, or almost nobody in our cultural context has, and that is absolute freedom. Obviously, what I wanted to do in this song was create

a romance for a couple who enjoy complete freedom in our civilization. It took a lot of work to realize how I could manage to obtain complete freedom. But, in the end, I came to the conclusion that there is a way, and that is to have lots of money. That is how this song came into the world, and I named it "Diamonds in Syrup" which several singers, promoters of the genre and those close by have already sung. Go right ahead, please, Roberto.

Diamonds in Syrup

I used to grease my airplanes with imported caviar
you were planning another trip from Paris to Pakistan.

I added three hangars to our last "palais"
you tripped over your chinchillas with extracts of "Lanvin."

And, on our return, we would stop a half hour or so in Acapulco,
you'd rinse your jewels in the sea while I smoked a Cuban cigar
and, maybe, we would have a tea on the Riviera or we would dine in La Tour d'Argent on just any little thing.

You used to stew emeralds in incense burners from Iraq,
I explored the checkbooks on tractors by Cadillac.

You used to go to Rainiero's and to Paca Borbón's,
I used to vaccinate the party with petroleum "on the rocks."

And, on our return, we'd stop for a half hour or so in San Francisco
and with the hippies, who are such darlings,
we'd smoke a little joint,

and, maybe, we'd pool together money in Montecarlo or snack alongside the Parthenon stretched out on the grass
if there isn't any grass we'll plant it
ah ... what opium, eh?

Little tidbits of Madonna lily, inseminated peacock,
fruit cup of diamonds, planned safari,
grand city bound into a book mother-of-pearl with lemon,
your grandmother's millions, a great shower of neon.

And, on our return, we would donate monsignors and teachers,
wisemen and artists and a grand iron lung to avoid taxes.

So, now you see, how easy it is to be happy if you get accustomed to what little luck has handed you and with that, you comply.

You comply,
you comply,
you comply,
you comply.

Now I'll introduce the people accompanying me tonight, they are: Roberto Camaleón Rodríguez, the ingenious Hidalgo, on the piano, who is the one who has arranged my musical disarrangements. And tonight Bo Ingemar Gathu joins us, naturally courtesy of Ingmar Bergman, imported directly from Sweden, because he is Swedish. We have brought Camaleón in from the Museo del Prado. Well then, the second category of people that we're going to list tonight, possible victims of crime, are those people who realize that something strange is going on, and, with as much dignity as possible, try to get through the bad spell, forgetting a bit of what is happening and, well, I'll sing

you the song and you'll figure it out.
Excuse me, I'm going to take off my
jacket for two reasons: one because
it's incredibly hot and also because it
adds to the "climax" of the song.

Maladaptation

This song is for you
who lives more peacefully
drinking linden tree tea.

This song is for you
who conserves your style
by way of coffee.

It is for those who,
we revive with aspirin
if spirits are low.

For those of us who, with moderate intake
of alcohol and nicotine,
have adapted.

We adapt to going around contented
though hiding the bad mood inside,
we adapt to making a show
of having a lot, even though it's a lie.

We adapt to keeping a smile
even if we're indifferent,
we adapt to the relatives,
to the chancellors and to the president.

We adapt to our job
though it's neither good nor bad,
we adapt to passing the winter
though the winter turns out to be eternal.

We adapt to anything whatever
as long as it isn't too horrible
we adapt without asking ourselves
why the hell we should adapt.

This song is for you
who lives so peacefully
sipping linden tree tea.

This song is for you
who conserves your style
by way of coffee.

But you have to carry on without
impatience
and prudently control the dosage,
because just maybe one fine day all of a
sudden
everything might change and we'd have to
start over again.

And readapt ourselves to be happy
even though another anger is within,
and readapt ourselves to making a show
of having dough while carrying on without
bread.

And readapt ourselves to keeping on
smiling
even though we're indifferent,
and readapt ourselves to another mayor,
and other chancellors and presidents.

And readapt ourselves to a new winter
that doesn't improve anything in the least,
and readapt ourselves to a new job
that doesn't interest us a damn.

And readapt ourselves to being whoever
except the person that we should be,
and we readapt without asking ourselves
when we'll begin to re-re-re-readapt
ourselves.

This song is for you,
you prefer a dimethyl amino phenyl pemetil
pirazolona
or a hit of snuff.

**The last character type that is
murderable without them realizing it
is, I believe, the most common. And the
song that I wrote, I wrote like a jingle,
as if trying to sell a product that would
be useful to them. The song is called
"The Ostrich Train."**

**For some reason, as well, I perhaps
wrote the song because the sector
that I believe to be included in this
group is that which has the most
Victorian culture. I made it a bit like
they used to, like the poetry they
used to make toward the end of the
last century and at the beginning
of this one. In other words, this is
a song whose lyrics are very, for**

**those of you who understand, very
cultivated, ostentatious and verbose.
Furthermore, words rhyme half way
through and the result is that it's hard
to understand what they say. That's
why I'm explaining them to you.
That's the way it is, the train is called
the ostrich train but it isn't a train
destined to the transport of this type
of animal, but other being that have
a lot in common with ostriches, for
example, naturally, that they hide their
head in the sand every time danger
nears. That they also swallow just
about anything, and, why not say so,
ostriches are also famous for the size
of their eggs¹.**

The Ostrich Train

Covering a thousand counties,
principalities and
dukedom, kingdoms and archdukedoms
and
also some small states so
dis-proletariatized that they're already in
another
state, the train passes by.

It goes through the most luxurious
villages,
adorned, jeweled, with shingles from
Bethlehem,
but the train carefully skips over
those neighborhoods that fate has left to
their chance
think it over, board this train without delay
you'll notice the results, there hasn't been
anyone who
gives up this train after having tried it for
a while,
it offers you the guarantee that
once you're settled in you can continue
along the rails
for an unlimited time, don't refuse the calls
from plush marabouts for whose use
the ostrich train was created.

They may show their everyday windows
worthless things or unintentional suburban
lies
but neither profane scenes nor vulgar

festivity
will give you gray hairs all over.

It has also been equipped with an
adequate system
installed on each side of the motor,
that in the case of an aggressive force,
hides
the locomotive behind a colorless cloud
of vapor.

No matter how many people board the
train
they'll all have reserved seats, and the only
ones who'll be seen
traveling standing up, will be those who
prefer to stand,
and it's notoriously well-known that
whoever this train has adopted
can go through life without having to get
off anywhere,
don't use those carts mistakenly called
buses any more,
there's only one vehicle for you: the
ostrich train.

**And now I'll introduce you to the scene
of the crime. It's a place that we all
know very well. And, we always trip
over it, precisely, after having made the
effort every night to forget all about it,
because sometimes at night, trying to
evade gigantic reality and the strength
of this place, we only manage to make
it heavier and more evident.**

**I wrote a song called "Cruel
Imagination" and in this song I tell
the story, precisely, of four dreams
through which I would try to forget,
undoubtedly, about the world, the
place where we live, and it goes like
this:**

Cruel Imagination

I dreamt
that in Recoleta they made
a last homage
to a great poet.

Who, if he had been able to
hear the speakers
would have left running
from among the flowers.

I also dreamt
that two old women
who live the whole week long forgotten
and on Sundays very discreetly
go out to stroll around Recoleta,
upon hearing a vehement speaker
they mechanically approached to hear
and finally among all those people
gathered there
they were the only two that were moved.

Luckily,
it was all a dream
and dreams, are dreams.

I dreamt
of a school patio
full of little children wearing ribbons²
and pigeons in flocks
that the air plowed through
with the ringing of the bells.

But of the children gathered there
few would have gone to school
if their exasperated mothers
hadn't dragged them there kicking and
screaming.

I dreamt
that of all those pigeons
you couldn't find one now, not even by
chance
because they were all exterminated
by those traumatized young things.

Luckily,
it was all a dream
and dreams, are dreams.

I dreamt
of a ministry
with dark offices
full of mystery
and very antique windows
and waiting rooms
with meager seats
where along long corridors
the procurators lose their papers

and even though they don't work,
they use the elevators as deposits on
purpose.

I dreamt
that down the stairs
entire folders
descended with the wind
and that old employees
yawn, irritated
thinking of their retirement.

Luckily,
it was all a dream
and dreams, are dreams.

I dreamt
that a prophet arrived
and that his doctrine
was so complex
that he would permit the world
to live forever
in harmony and peace,
but the poor leaders
only understood him superficially
since they were so stupid and inept
on account of superstition they became
his disciples
but they transformed his theory
into a simple pastry recipe
that they then blindly applied
and in that way sweetly cooked everyone.

Luckily,
it was all a dream
and dreams, are dreams.

But at times
life surpasses
the dreams they are cruel
imagination.

**In order to continue resolving the
problem by way of the absurd, we are
now going to assume that the scene of
the crime has been transformed and
that all of a sudden the whole world
gets just what they've always wanted.**

The Magician's Hour

It's the magician's hour,
everything suddenly is perfect
and everyone finally gets
what they had always dreamed of.

A house for the beggar,
the rich man, fame and talent,
the child becomes a grown-up,
the thin girl turns chesty³

On every empty lot
grows a skyscraper,
there are delicacies on every plate,
every bone with its dog.

Every witch with her broom,
every priest with his prayers,
every madman with his story,
every old lady with her old man.

hands for every street⁴
and legs for the crippled.
and in every corner of the world
the Our father comes true.

The redemption of the flesh,
resurrection for the dead
and the pardoning of sins
have all been a success.

No one works anymore
or if they do, as if it were a game,
there are gifts like crazy
and prisoners are set free.

There are no more racial disturbances,
the dollar falls, the peso rises,
if anyone wants to die
they have to wait until they get old.

The cold war has ended
and that of kisses has begun
and the moon, all of a sudden,
has turned into honey in the sky.

And it's very easy to confirm
that what I'm telling you is true
since who is singing this song
has been mute since birth.

It's the magician's hour
everything suddenly is perfect...

Well, there are many ways to continue with the question of the massive violent murder, suffered by all of us, there are many ways in which the people won't realize that they have been murdered. One of the ways is to not tell them, and one of the forms that not communicating takes is isolation. And you all know that this is an issue that's very much in style, the issue of isolation. I have a song for isolation and it's called:

Proximity

To be near, to come close to one another,
to approach each other, stretch towards
one another and hug one another,
to rub up against each other, to skirt each
other and confuse each other
to cling tight to one another and press
close to one another,
to crowd together, to gang up,
to near one another,
to attach to one another, and to be
included,
to pack yourself in, to settle yourself in
and knot yourself up
and to start yourself up again, to near one
another, and to live together.

Let's get together, let's unify,
let's add on, let's sum up, let's add
together
let's reunite together, let's connect
together, let's compile together,
let's make an alliance, let's link together,
let's reconcile, let's agglutinate,
let's stick together, let's amalgamate, and
let's mix it up,
let's coil round one another, let's absorb
each other and let's sandwich in
and let's interlace and let's intermix and
let's interweave

Colleague, companion,
consequent, inseparable, member,
confused, approximate, convergent,
juxtaposed and adjunct,

bordering and inherent,
including incorporated and subsequent:
just look how much people would be able
to do
if the dictionary were less imposing.

Another of the systems for massive elimination of people could also be, because as you've seen, there are a lot of murders, it isn't a single crime, rather, as I believe, it is massive, and could be that of specialization. Of course in order for someone to specialize themselves they have to amputate, all of the other vocations that they have in their lives have to be thrown into the trash. So then, it would be a good system for eliminating people, to cut off pieces of them, and go throwing them here and there. They do exist, you all know that specialization is an obsession at this point in our history and there are cases that are appalling. I'm going to tell you a story: I remember two partners who had a store in Buenos Aires, and one of their names was Williams and the other's, Thompson and, of course, a long time ago, when they began, they had a dream. They were both very pious, very devout, and they used to dream of going to visit the Pope personally. Then I think it was Pious XII, at that moment. And naturally, they forgot that this isn't England, that they were in Argentina, so they saved up money for two passages on a ship and, once they got to the point of paying for them, they only had enough money for one, so they saved more and when they got to the point it was always just enough for one, so, finally, they drew straws and Thompson went to visit the Pope. Williams stayed behind waiting for him and, as soon as he arrived, went running down to the port and there, on the dock, he embraced him and said: "So? How did it go, Thompson? What's the Pope like?" "He's a forty-two medium," he answered. Precisely, the consequence of the specialization –on the other hand everyone knows

what specialization is-, specialization is a system by which an increasing number of people know less about more things. The curriculum is one of the consequences, in other words, you have to specify every little thing, then you have to present it, a sheet of paper full of lies, on which that which you specialize in, is specified. This paper is just about useless, I believe that it's only used to see whether or not you are respectable, nothing more. Of course, you could write a curriculum actually using the truth at one time. But now it's prohibited, if you write down the truth, they send you to prison. Moving along, then, I wrote a song called "Curriculum" and it goes like this:

Curriculum

I was very poor, I didn't have anything,
and I got by however I could,
since I was clever and very patient
I had all kinds of different jobs.

I repaired boats and pots,
I wove baskets, polished pianolas,
but the best of all
was when I made love, with you.

then I began with the motors
and the circuits and transistors
and with my own hands I made a robot
that helped me do my work with courage
and self-sacrifice.

I constructed a crane and a dirigible
I set up a small industry of safety pins,
but the best of all
was when I made love, to you.

la rarara.....

now, I'm the owner of a fortune
I have ten factories instead of one,
In one we make televisions
and in another, eyeglasses for television
viewers.

I fabricate pizzas, without carbohydrates
and I'm candidate for president of a grand
team,
but the best of all
is when I make love, to you.

but today, I finally understand what it is
that I want,
I sell everything, raffle off the yacht,
I'll go to India, even if the doctor does say
that I'm clearly a typical case of
psychedelic
delirium.

now, I'm no longer the same
and even though Zen Buddhism bores me
I know that the best of all
is when I make love, to you.

It would seem that the human being
has suspected all its life that it could
be the victim of a murder such as
I have been telling you, maybe it's
for this reason that through history
man has tried to extend himself, as
McLuhan says. You know that with
rather social things like this, that is
to say, sociologists, the people who
specialize in these things, can't be
taken too seriously, I mentioned
McLuhan here to show you how
cultivated I am, but, like the Spanish
say: Marcuse but not abuse.
It would seem that mankind has
gone extending himself by way of
technology around the Earth, and just
recently, at this moment, precisely
looking for pieces that its murderers
had left spread around here and
there, for the first time, the entire
Earth begins to live as if it were one
single thing, as if it were one single
city, because there are, for example,
satellite systems, television, that is,
not only do you find out about what
happens in other places, but you
see it and hear it instantaneously,
that may be the reason why man is
now regaining his right to express
himself just as he did when he lived
in a tribal state, because the entire
Earth begins to make up one single
tribe, that's the reason why couples

dance separately, for example, each
one expresses themselves on their
own without consulting the other, and
this is also the reason why I'm here
singing. I'm not a singer. You will
all say that you had already noticed,
right? But the truth is that I could be
in my studio, peacefully painting or
signing receipts for paintings I've sold.
In spite of this, I've proposed coming
here and singing because what I'm
doing is regaining my right to express
myself through songs. You have
also seen that people, for example,
pay less and less attention to pomp
and to etiquette. I don't make this
comment about pomp because of the
hippies, I'm not referring to a question
of soap. No, less and less attention
is paid to etiquette, to fashion, and
more and more each one of us wears
whatever we want to, because we are
expressing ourselves through attire.
Obviously, this is going to bring on
consequences, for example, of course,
if people increasingly wear whatever
they want to, fashion as an institution
will disappear, and, it seems clear, I
believe that it's going to disappear,
clothes and all. But there are people
who can't get accustomed to this new
condition of things, because they're
very attached to certain pieces of
clothing, I wrote a song about one
pathetic case that's called:

The Old Man in the Top Hat.

The old man in the top hat
can't take it off,
because he's worn it since a tender age,
sitting in a flowerpot
he watches television,
while he pulls up the flowers
that grow on his cane.

He can't think of anything,
and doesn't even remember,
why he stuck his head
into that top hat,
the old man in the top hat
can't take it off,

and the thing that bothers him the most is wanting to take it off.

If you ever discover,
that you're wearing a top hat,
that even though you might want to
you couldn't take off,
unscrew it from yourself
however you can,
or sell it to whomever
like real estate,
because there are top hats
that imprison your head,
and fossilize it, not letting it function.

The old man in the top hat
went to the ocean's shore
to see if the cool breeze
would manage to make it fly,
but, fearing that the poor man
would throw himself from the pier,
the multitude went to find him
wearing top hats made of cardboard.

Upon seeing so many people
with a top hat just like his,
he managed to pull off his own,
as it turned out to seem vulgar to him,
and, once he had the old man's top hat
in his hands,
from inside the top hat
he was able to pull out a rabbit.

And if you were to admit it,
you who wears a thousand top hats,
that, even though you might like to,
you're already past being able to take it
off,
make an effort,
anyway you can,
and send your top hats
to the national museum,
because, from plugged into
the inside of a top hat,
no one has ever been able to pull out
anything,
and nothing will ever come out of it.

**A problem has yet to be resolved
and it is where the criminals and
murderers that have left these poor
people in such a horrible state came
from. And I have a song for this, too.**

**I'm going to read it to you, actually I'm
not reciting my songs as often as I
used to because I never remember the
words. You know that before, I learned
almost all of them by heart. Not this
one. The music critics out there say
that I'm not a singer, that I'm a diseur
(narrator), and I always say that more
than a diseur I'm a lecteur (lector). On
the other hand, if I don't read me then
who will read me. It goes like this:**

Miserable People

The prison guards and the delinquents,
the murderers and the malefactors,
the dictators and their confidants and
the most vehement and depraved,
the immoral and the insolent,
the undesirables and the indecent,
the traffickers of narcotics,
the most eminent anthropophagites,
the oppressors of decent people,
the usurers and all their relatives,
the onanists and their assistants,
the inquisitors with their detergents,
the bloodsuckers and the wretches,
the torturers and the venal,
the muggers with their overcoats,
the most memorable degenerates,
the imposters and so much more
crapulence,
the hypocrites and their rosaries,
the demagogues with their tragic faces,
the werewolves and the Count Draculas,
those that liquidate the innocent,
the most depressing specimens,
are manufactured like you, starting out as
a baby.

**The other day, rushing on my way
here in a taxi, I thought: to think that
there are people who go to the office
every day, put in their hours, get
paid at the end of the month and live
peacefully. And I always get myself
into doing things like this. You know
that I had prepared this work, a year
ago, to send to the São Paulo Biennial.
They had invited me to participate
to represent Argentina. Later, for
different reasons, I had to renounce, it**

not being the moment to exhibit, and I
decided, finally, to mount an exhibition
in Buenos Aires, to present a show,
just as I had thought of doing in San
Pablo. But I've been trying to do that
for a year now and it's turned out to
be impossible.

Although it may seem like a lie, I
couldn't find a gallery that was would
lend itself to doing both things.
Everything was terribly expensive.
And, at that moment, I wouldn't have
been able to do this, if all the these
technical things, for example, hadn't
been provided, if it hadn't been for
the technicians from the Instituto Di
Tella, who are here working on this
show. I was completely exhausted. I
didn't think that I could endure, me
either, this murder that I have been
talking to you about. But, obviously,
if I were to stay at home it would all
be much simpler, right? And I think
that, just maybe what happens is that
in order to prepare myself a little,
what I want to do every day is a small
exercise in self-massacre to see if I
can reconstruct myself again or not.
Maybe the muscles learn through
exercise and that's why I do these
things. To explain this more clearly to
you I have a song that goes as follows:

Arxident⁵

Yesterday a cyclist passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, two cyclists
have to run over my head.

Two cyclists passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, four cyclists
have to run over my head.

Four cyclists passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, eight cyclists
have to run over my head.

Eight cyclists passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, sixteen cyclists
have to run over my head.

Sixteen cyclists passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, thirty-two cyclists
have to run over my head.

I already imagine
from the expression on your face
all of you who go along realizing
how many cyclists come next
that have to run over my head.

And how many reasons would there be
for me to recuperate without fail,
but now I want to ask you
do you figure it out by deduction
or simply by comparison
with your own particular case?

Thirty-two cyclists passed me
running over my head
and now, I'm confined
recuperating in the hospital,
I'd like to be recuperated
by tomorrow without fail
because tomorrow, many more
have to run over my head.

The Little Worm in Person

For quite some time
the little worm has been going along
without it mattering to him one bit
the drawing that, at his feet,
slowly proceeds to appear in the grass
looking just like the little worm
but turned upside down.

Because one fine day he became so
annoyed
with the drawn enigma
that he's started to tug
and with the lines from the drawing he
made the skein
from which he ordered a simple suit
to be made on a loom.

And showing up that way, dressed as
"himself,"
overflowing with optimism,
makes us think
that the little worm "in person" is different
from almost all of the people
that here are in real life.

Because he has understood that the world
makes sense
if it's seen decidedly
all together and at once
and if life doesn't carry on in even shares:
one piece right side up
and the other upside down.

And showing up that way, dressed as
"himself,"
overflowing with optimism,
makes us think
that the little worm "in person" is different
from almost all of the people
that here are in real life.

Because he has understood that the world
makes sense
if it's seen decidedly
all together and at once
and if life doesn't carry on in even shares:
one piece right side up
and the other upside down.

Little worm right side up,
little drawing upside down,
little drawing right side up,
little worm upside down.

* For another version of the show *Rompecabezas Concert*, see Mercedes Casanegra, *Jorge de la Vega* (Buenos Aires: ALBA, 1990), p. 121-126.

¹ Translator's note: play on words including slang usage, meaning testicles.

² Translator's note: "escarapela" in the original, ribbons with the flag's colors, worn on patriotic holidays.

³ Translator's note: "sacar pecho" (chest thrust forward) in the original, playing between the figurative (emanate confidence) and literal meanings.

⁴ Translator's note: either side of the street is referred to as the right or left "hand".

⁵ Translator's note: original title plays on a slang pronunciation of Accident.

CRONOLOGICAL BIOGRAPHY

Jorge Luis de la Vega was born in Buenos Aires on March 27, 1930 and died in the same city on August 26, 1971. He was a self-taught artist; a painter, draftsman, printmaker, singer-songwriter, professor, comic book author, graphic designer, and publicity writer. His first contact with painting was through his father, an enthusiastic amateur painter. He enrolled in the Sociedad Estímulo de Bellas Artes at fourteen years of age. He had his first solo exhibition when he was twenty years old. During the fifties he was a distinguished member of the so-called "new Argentine generation" of abstract painters. Beginning in 1960, he formed part of the *Nueva Figuración* group. He lived in Paris for ten months (1961-1962) and for almost two years in New York (1965-1967). In 1968 he began his career as a singer-songwriter.

1946 The earliest documented work dates from this year.

1947 De la Vega begins to participate in group exhibitions and official fine art competitions with paintings of flowers, canteens, and portraits, along the lines of Modern figurative painting.

1948 He begins to study architecture at the University of Buenos Aires. He does not finish his degree. However, he teaches as a professor in the same school until 1965, and works as an architectural draftsman until 1960.

1951 His first individual exhibition is held at the Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires hall.

1952 He presents his second solo show in the Plástica gallery, referred by Manuel Mujica Láinez, one of the most influential critics at the time.

1953 This year, along with his figurative painting, he begins to make non-figurative works based on geometry, related to international trends in rational abstraction and optical art. He participates in the *Nueva Generación Plástica Argentina* group show, organized by Jacques Helft in his space on Guido street.

1956 He exhibits along with Domingo Bucci and Josefina Miguens (Robirosa) in Galería Bonino.

1959 Luis Felipe Noé inaugurates his first solo show at Witcomb and he meets up with De la Vega again, having met him through his sister, who attended university with Jorge. Noé introduces him to Rómulo Macció. He meets Alberto Greco, a key artist at the time, and one of the first to introduce Informalism in Argentina.

1960 This year he begins to produce, along with abstract works, neofigurative works where the human figure imposes itself as exclusive subject matter. He adopts from Informalism the importance of materials, dripping, and the attitude of freedom in art.

The *Nueva Figuración* group is formed, including Macció, Ernesto Deira, Noé and De la Vega. The four begin to work together, though they still do not see themselves as an organic group. Until 1965, they exhibit together on different occasions and share studios, discussions, and trips.

He was invited to participate in the Premio de Honor Ver y Estimar, presented in the Galería Van Riel, and in the first edition of the Premio de Pintura Torcuato Di Tella, presented in the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). His work is included in the *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* organized by the Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAM) and is selected to participate in the group exhibition *150 años de Arte Argentino*, presented at the MNBA. In December he participates in *14 pintores de la Nueva Generación*, organized by Germaine Derbecq in the Lirolay gallery.

1961 First exhibition by the group at the Galería Peuser. The title chosen for the show is *Otra Figuración* and, responding to an open call for submissions, Carolina Muchnik and Sameer Makarius also exhibit. He participates again in the *Di Tella* and *Ver y Estimar* prizes, and presents a solo exhibition at the Galería Lirolay. The four artists travel to Europe, staying in Paris for almost a year; Deira and Macció with grants from the Fondo Nacional de las Artes and Noé with a grant from the French government. De la Vega pays for the trip with his savings.

1962 De la Vega creates his *Formas liberadas* or *Imágenes liberadas*, experiences that depart from the traditional painting support, working with broken stretchers or in three-dimensional space. He participates with one of the works from the *Formas liberadas* series in the *Exposition d'Art Latino-Americain* held in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Upon returning from Europe, the group reappears in Buenos Aires with an exhibit of drawings in the Lirio gallery. In October and November they organize two consecutive shows at Bonino. In the second, De la Vega presents his *Formas liberadas*.

1963 He begins working on his series known as "The Monsters" or "Bestiary," of large scale collages, that extends into 1966. In June, he makes his first trip to the United States for the opening of a solo exhibition in the Pan-American Union in Washington, D.C..

A group show is confirmed at the MNBA with an introduction by Romero Brest. He is invited to participate in the Di Tella's *Premio Nacional de Pintura*, in the center's new location on Florida street. Noé wins the *Primer Premio Nacional* and Macció, the *Primer Premio Internacional*.

The group exhibits at the Galería Bonino in Rio de Janeiro. This show's historical reach is important in the art context in Rio, confirmed with a second show that takes place in 1965.¹

During the course of the year he is selected, either individually or with the *Nueva Figuración* group, to show in cities like Montevideo, Lima, Madrid, Santiago (Chile), and Paris.

1964 He produces his series of six *Conflictos anamórficos*, using the device of false oblique perspectives (anamorphosis) that was developed in European painting from the 17th Century in the context of the Baroque period.

In the month of September he is invited to participate, for the fourth and last time, in the *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella*. He participates, in Córdoba, in the *II Bienal Americana de Arte*, organized and sponsored by Industrias Kaiser. He opens a solo show in Galería Bonino. A text by Michel Tapié, dedicated to the artist, serves as the introduction to the catalog.²

The critic Lawrence Alloway invites him to participate, along with the other members of the group, in the *IV Guggenheim International Award* in New York. He is included in the *Nieuwe Realisten* exhibition organized by the Gemeent Museum in The Hague and the exhibition travels to Vienna, Berlin and Brussels. He is invited to the *Carnegie Institute International Award* in the city of Pittsburgh. The group is selected for the *New Art of Argentina* exhibition that opened at the Walker Art Center in Minneapolis, and that then travels to other important cities in the United States.

1965 In June an exhibition of the group's work is held at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Confirmation of the influence that Argentine New Figuration has on the art context in Rio.

He intervenes in the *Noé + Experiencias colectivas* show, inaugurated at MAM. He wins the *Premio de Dibujo Galería Bonino*, organized during the month of July as part of the gallery's celebration for having presented two hundred exhibitions. It is the first prize of his career. In September the group's show at Galería Bonino takes place. The four artists decide to each present a single, large scale work. De la Vega participates with the installation *Mesa de cuatro patas*, later known as *La nigromante*.

He participates in the group exhibition *The Emergent Decade: Latin American Painters and Paintings in the 1960s*, organized by Cornell University and the Solomon R. Guggenheim Museum of New York. The show's itinerary includes Dallas, Ottawa, New York, Illinois, Massachusetts, and Sarasota.

Last year of activity for the *Nueva Figuración* group. Macció leaves for Europe, Noé for New York, and Deira and De la Vega are received as invited professors at Cornell University (Ithaca, New York.) In order to finance his trip to the United States, De la Vega obtains a grant from the Fulbright Exchange Commission. He resides in the United States for almost two years, alternating his stay at Cornell University with frequent visits to New York.

1966 He builds a new iconography along a series of small acrylics. The first psychedelic works appear, with the introduction of deformed figures of men and women in concave mirrors. He employs frames and syntax borrowed from media such as photography, cinema, comics, publicity, and television. The techniques he uses multiply, between stencil, colored markers, inks, and the "efasages" that utilize printed images in decoration or entertainment magazines.

The Guggenheim acquires his *Conflicto Anamórfico N° 1 (La Medida)*, by means of a gift from the Fundación Neumann in Caracas. He takes part in the exhibition *Art of Latin America since Independence*, organized by Stanton Catlin and Terence Grieder and presented at the Yale University Art Gallery (New Haven), the University of Texas Art Museum (Austin), the San Francisco Museum of Art, La Jolla Museum of Art, and the Isaac Delgado Museum of Art in New Orleans.

During his months in New York he visits Liliana Porter and Luis Camnitzer. He works with different printmaking techniques with them

and undertakes different graphic experiences in the context of the celebrated *New York Graphic Workshop* (NY GW).³ He wins the *Premio Especial de Pintura* at the *III Bienal Americana de Arte de Córdoba* with works sent from the United States. It is the first public presentation in Argentina of his new series.

1967 He returns to Buenos Aires around the month of April.

He is included in the exhibition *Surrealismo en la Argentina* organized by Aldo Pellegrini at the Instituto Di Tella, and is invited to participate in the *Premio Palanza*.

He has a solo exhibition, *Blanco & Negro. Obras recientes de Jorge de la Vega*, at the Instituto Di Tella. This show signals his reinsertion in Buenos Aires, following two years of absence. Almost twenty thousand people visit the show in three weeks.

Together with Federico González Frías, he works on a comic strip for the first issue of *Cuadernos de Mr. Crusoe*, published in the month of November.

He enters the collection of The Museum of Modern Art, New York (MoMA) with one of the prints made at the NY GW.

1968 His black and white acrylics on canvas multiply.

He shows works on paper from the "Invitación," "Intrusión," and "Indiferencia" series in the Guernica gallery.

To his painting activity he adds work as a singer-songwriter and composer. At the end of September, while recording his first record, he participates in a musical performance titled *Hay que meter la pata* with Nacha Guevara and Carlos del Peral in the Teatro Regina. During fifteen days in October, he presents his record *El gusanito en persona* at Bonino gallery. "De la Vega. Expone canciones" is the title chosen.

In November he opens a solo show in the Instituto General Electric in Montevideo.

1969 He creates a musical performance piece in the Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) of the Instituto Di Tella along with Marikena Monti and Jorge Schussheim, with the title *Canciones en informalidad*. At the close of these presentations, Gerardo Mazur contracts them to present the piece in the SHA's auditorium. The public response leads to the event's extension through the rest of the year and into 1970. In El Galpón de Santa Fe he mounts the show-exhibition *Pintura vs. Canciones*.

He is invited to form part of the Argentine envoy for the *X Bienal Internacional de São Paulo*. De la Vega's idea was to present fifteen acrylics of different sizes from the "Rompecabezas" series, along with his songs. An article appearing in the magazine "Panorama," questioning the modality of his presentation and his having been selected, led him to desist from participating.

In October, at 800 Reconquista street in Buenos Aires, the Bárbaro bar opened, conceived and decorated by Noé and whose name was proposed by De la Vega. The two glass windows are painted by Deira and De la Vega. When the bar moves to Tres Sargentos street, the glass panels are removed and installed inside the bar.

MoMA incorporates the donation of two of his New York drawings made with ink and colored markers.

1970 He is an invited participant in the *La Fusa* in Punta del Este, as a consequence of his presentations during the previous year in *La Fusa* in Buenos Aires.

In September he has a solo exhibition in the Galería Carmen Waugh, where he presents his *Rompecabezas*, comprised of moveable 100 x 100 works, along with performances of his songs, three times a week. The title was *Exposición-Concert de Jorge de la Vega*.

He begins to work as a creative writer for the Cicero Publicidad company.

1971 He shows in *La Fusa* in Mar del Plata. He participates in the SHA theater with the *Canciones Marginales* show, along with Susana Rinaldi, Facundo Cabral, Edmundo Rivero, Schussheim and the Cedrón quartet. He works on his record *El viejo de la galera*, which he records but never finally edits.

He concurs with the *Contrabienal de San Pablo*, organized by the Museo Latinoamericano (a group of artists residing in New York) and the MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana) in the form of a publication that included the participation of artists, critics, and intellectuals.

At the end of June he participates in the collective experience organized by Noé in Carmen Waugh, called *El placer de pintar*.

In a small item in "Gente" magazine dated July 15, on the occasion of his participation in *El placer de pintar*, he mentions that he is working on an illustrated book of short stories and composing electronic music.

On August 26 he dies in Buenos Aires at forty-one years of age.

On October 28, *Homenaje a Jorge de la Vega* opens, a solo exhibition organized by Carmen Waugh in her gallery on Florida street.

Among the most important individual shows featuring his work that have taken place during the past thirty years we can mention: Galería Konkright, Caracas (1973); Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (retrospective, 1976); Galería Arte Nuevo, Buenos Aires (1978); Galería Scheinsohn, Buenos Aires (1979); Galería Vermeer, Buenos Aires (paintings and drawings from the 1960s, 1981); Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires (works from 1963-1965, 1991); Centro Cultural Borges, Buenos Aires (works from 1961-1970, 1995); Fundación Arte y Tecnología, Madrid (works from 1948-1970, 1996); Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires (works from 1966-1971, 2000).

Among the *Nueva Figuración*'s historical exhibitions, we note the following: Fundación San Telmo, Buenos Aires (1981); Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1985); *18ª Bienal Internacional de São Paulo* (1985); Giácomo Lo Bue, Mendoza (1985); Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires (1986); Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Rio de Janeiro (1987); Galería Jorge Mara, Buenos Aires (1989); and Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (1991).

Since 1972, his works have been included in the principal group shows of Argentine and Latin American art to have been organized abroad. Among other venues, New York, Miami, Mexico, Seville, Paris, Cologne, Austin, Phoenix, Bogota, Caracas, Oxford, El Paso, Boston, Indianapolis, São Paulo, Porto Alegre, Rome, Barcelona, and Madrid.

In September, 2000, the artist's son, Ramón de la Vega, and Ruth Benzacar gallery presented a limited re-edition on CD of his record *El gusanito en persona*.

¹ For further reading, see Paulo Herkenhoff's text in this catalog, p. 171.

² For further reading, see in this same catalog p. 178.

³ See Luis Camnitzer's text in this catalogue p. 175.





Publicado para la exposición *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*
Malba - Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina
Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
ISBN N° 987-97677-7-2

Fotocromía e impresión: Artes Gráficas Ronor
Primera edición: noviembre 2003
Primera reimpresión: enero 2015

