

## PREGUNTAS DE ESCULTOR

MIGUEL FERNÁNDEZ-CID

Si al valorar la redefinición de la escultura en la segunda mitad de los años 70 reconocemos el protagonismo de artistas que entran desde otros campos, como la pintura, o se abren hacia cuestiones que hasta ese momento afectan más al diseño o la arquitectura, otro tanto ocurre en los últimos años con la fotografía. No se trata sólo del cambio de actitud general del público hacia su práctica sino, especialmente, del modo como los creadores plantean sus trabajos. Existe una primera conquista de escala que tiene mucho que ver con la entrada de pintores en la fotografía: pintores que la utilizan como un medio más, casi como un material. Esa mezcolanza, que es tan determinante para la fotografía como para la pintura, tiene su inmediato refuerzo por parte de quienes buscan el apoyo de la industria para alcanzar la deseada limpieza y calidad final de las imágenes. Artistas alemanes y norteamericanos son los que encabezan un cambio de actitud actualmente extendido por otros países.

En el nuestro, quienes trabajaban desde la fotografía se vieron sorprendidos hasta perder terreno con respecto a los que usan de sus posibilidades pero plantean sus propuestas desde otros campos. Ante el predominio de dos o tres modelos que empiezan a resultar en exceso reiterados, quienes proceden y piensan desde otros registros poseen un mayor poder de resolución, incluso se mueven con otra ambición. De la distancia entre los modelos y sus epígonos sirve de ejemplo la sensual calidez de los trabajos de Bernard Plossu frente a la reiterada aridez de quienes adoptan algunas de sus soluciones técnicas, caso del modo como juega con la profundidad de campo. Igualmente estéril es el efecto de quienes amplían un motivo partiendo del sentido teatral que tiene todo cambio de escalas: *cibachromes* de gran formato, de elegante y sospechosa pulcritud, llenan las salas de exposición, confundidos con supuestas proclamas feministas y políticas. Y de una política, por cierto, aburridamente plana, doméstica, personal. Imágenes con ese punto de corrección que no esconde la simpleza del pensamiento que las cobija.

Las primeras obras de José Noguero que llaman la atención son esculturas con mucho de ejercicios sobre el sentido del ornamento, y fotografías. Fotografías que desvelan tanto la juventud de quien las hace, tal vez por lo que de paulatina búsqueda y conquista tienen sus escalas, como su procedencia de un entorno nada convencional. Unos medallones un tanto manieristas empiezan a descifrar las claves que hacen nítidas obras como un cuerpo yacente y *silencioso*, de esquemática y sutil pulcritud. El efecto de estas imágenes resulta incontestable: un medido poder de seducción se esconde en obras que enseñan a valorar los silencios, los vacíos. Silencios y vacíos *puestos* en cada imagen, con idéntico empeño y decisión con la que se escoge un entorno, un color, una línea de fuga o una luz.

Sobre ambas cuestiones se ocupa Noguero en el tríptico editado con motivo de su individual en la galería barcelonesa Joan Prats, en 1993. «¿Porqué —se pregunta, a modo de aforismo— en mis últimos trabajos experimento la fascinación de los motivos animales, vegetales o geométricos pertenecientes a la historia del ornamento?». Lo escribe después de una afirmación que, puesta en relación con ella, puede parecer equívoca: «Tengo preferencia por las fábricas abandonadas y los paisajes rurales. Valoro el vacío que corresponde a antiguas vivencias, a hechos o presencias olvidados». Alguno podrá imaginarse, uniendo ambos pensamientos, que estamos ante un artista nostálgico al escoger sus iconografías, lo cual dista mucho de ser cierto. Noguero reconoce su espacio de trabajo y el lugar preferente que en él tienen las ausencias, los recuerdos tratados como fragmentos de algo ocurrido, pero quiere instalarse en esas grietas, investigar esos silencios, esos viajes temporales, esas zonas de ambigua confusión entre la realidad de corte más objetivo y otras realidades menos tangibles que seducen a todo artista. Ante esa conciencia, es lógico que se pregunte por el origen de las seducciones que definen sus esculturas. Se puede decir, incluso, que un rasgo propio de Noguero, que volvemos a encontrar posteriormente aunque sea partiendo de otros argumentos, es el modo como entiende, asume y hace visible la existencia de zonas de debate en su pensamiento. Lo dice de una manera incuestionable, al cerrar las confesiones de 1993: «Estos temas y las interrogaciones que generan, fundamentan mi práctica como escultor». Ocurre, por ejemplo, con la evidencia sexual de imágenes mostradas en el *stand* de Luis Adelantado, en *Arco 96*: no deben tomarse tanto como propuestas finales sino como confesiones de un debate interior, preguntas en voz alta.

En 1992, Noguero se siente escultor, un escultor al que le atrae el mundo de la ornamentación y cierto sentido de la pulcritud en el oficio. Lo procla-

man sus iniciales estudios de ebanistería y una posterior beca en Nápoles y Roma analizando las soluciones del ornamento barroco. Tres piezas fechadas en ese año, que recrean blasones o juegan con el sentido de una orla casi rococó, ofrecen soluciones de innegable sentido personal. En el interior de dos de ellas se inscribe, sobre un fondo de poderosas soluciones arquitectónicas, la figura un tanto esquematizada de un joven que tiene visos de ser el propio artista. La resolución viva y la búsqueda de una iluminación directa, que agudice los contrastes entre volúmenes, formas y dibujo, terminan de dar sentido y diferencia a unas imágenes que distan mucho de ser ensayos realistas al uso. Lo reafirma la tercera escultura, con el interior vacío y una figura sentada sobre el ornato: inquietante imagen que parece advertirnos de que su actitud es una clara defensa de lo mirado, de un mirar curioso pero firme y a su manera inquisitivo.

Algo posterior es otra escultura, la del cuerpo yacente en cuya solución da un nuevo giro al esquematismo, además de eliminar conscientemente el fondo, como si anunciara su sustitución por otro menos rígido, complejo en su preparación pero cálidamente escenográfico el que le lleva hacia las soluciones resueltas desde la fotografía.

Noguero prepara minuciosamente las tomas, al mismo tiempo y con análogo empeño al dedicado a la escultura. Ocurre, sin embargo, que tarda poco en mostrar su dominio de las técnicas de distanciamiento, los juegos de percepción. Sus fotografías ni rescatan momentos efímeros ni detienen una imagen en movimiento: nacen y se nutren de conceptos muy distintos, tales como el silencio, el vacío, la quietud, la ausencia, el tiempo abstracto. Conceptos que funcionan como preguntas, *preguntas de escultor*. Adoptar un punto de partida tan consciente y claro le otorga personalidad a su trabajo, pero también lo diferencia de otras prácticas en las que se siguen modelos sin partir de razones propias.

Noguero las tiene y le delatan escultor, incluso cuando trabaja sobre fotografías, recurre al gran formato y utiliza valores propios de la pintura. Trabaja con espacios, con formas, con vacíos; decir que lo hace también con silencios, con ausencias, o que valora el tiempo como detención, puede parecer más un ejercicio de lenguaje que un punto de análisis de su propuesta. Se puede, sin embargo, intentar un acercamiento, una explicación, en la seguridad de que se entiende su trabajo siguiendo discursos en principio ajenos. Dos historias distantes, narrada una por un novelista, puesta la otra en imágenes por un director de cine, terminan llevándonos hacia los problemas de los que se ocupa, y de un modo central, Noguero.

El doctor Murke, el célebre personaje de Heinrich Böll, colecciona silencios radiofónicos que conserva y une para lograr otros más prolongados e intensos. Porque lo primero es evidente, fácil, simple adición, pero lo segundo tiene aires de descubrimiento: la intensidad de un silencio radiofónico es mayor que la de otros, como el tiempo televisivo es más concentrado que el que discurre en las páginas de una novela. Noguero no colecciona silencios pero los corta y usa, los distribuye por el espacio. Sus silencios son vacíos que sitúa cuidadosamente, como *si fueran objetos*. Consigue con ellos efectos inquietantes, convirtiéndolos en ejes de la eficacia plástica de las obras. Porque sobre esos silencios descansa, en buena medida, la idea de tiempo defendida por Noguero. Un tiempo no referido a cronologías y sucesiones encadenadas sino a «fábricas abandonadas, antiguas vivencias, a hechos o presencias olvidados». Un tiempo, en definitiva, detenido, mental y anímico a la vez. Porque Noguero da a esos silencios, a esos vacíos, sentido de presencias, del mismo modo como la escultura de principios de siglo hizo de la oquedad un argumento, un sentido afirmativo que tardó poco en modificar el discurso de la disciplina. Probablemente, una de las diferencias entre ambos procederes consiste en que Noguero sabe que su recurso añade valor emocional a la obra: sabe que juega con temperaturas, y que esas temperaturas le implican directamente.

Esa conciencia define otros comportamientos. Antes de realizar sus tomas prepara el espacio, ordena y distribuye los elementos que lo deben caracterizar. Elementos casi siempre tan escasos como intensos: amplios fragmentos de pared (paños que reclaman tanto el poder de su presencia como su condición fragmentaria), luces de incidencia directa, pequeñas y enigmáticas figuras. Con ellos dispone un entorno que no reproduce directamente sino a través de reflejos. Las imágenes que persigue son producto del reflejo de sus escenografías sobre amplios espejos apoyados en un muro, sólo aparentemente olvidados. El recurso le añade un sentido de la distancia en el que, de inmediato, se muestra maestro. Sus imágenes son reino de mediciones, de filtros, de reflejos, de tamices, de guiños, de seducciones, sin que por ello pierdan frescura. Recurre a una escenografía no aparatosa que plantea un modo de mirar y la conciencia de dejarse mirar. Porque Noguero realiza las pequeñas figuras que posteriormente integra en sus composiciones, distanciándolas con ese peculiar juego de reflejos que rebaja su posible sentido emblemático, y lo que muestra es un modo de mirar intenso pero en apariencia esquivo. De hecho, sus fotografías no avanzan hacia nosotros, en lo que suele ser el comportamiento habitual de todo objeto: seducen al que mira, le obligan a seguir su estela hasta, finalmente, verse atrapado en una invisible red de gradaciones de luz, de distancias imaginarias, de intensidades. El espectador cree detener el motivo pero siente que

algo se escapa, y no es extraño: ha seguido un reflejo, la imagen inasible en el interior del espejo.

En unos años y en una generación que cita a Duchamp, Baudrillard y Bergamín bajo cualquier excusa, Noguero no se vuelca en ese juego. A algunos de sus argumentos no es difícil encontrarle sentido *duchampiano*, pero su pulsión está más a flor de piel, no es tan mental, siendo su proceder cálido, casi natural. Ocurre, sin embargo, que en ocasiones algunas obras parecen apuntar estrategias precisas, caso de las tomas en las que la limpia figura de un perro se enfrenta primero a la luz y una silla vacía que, de inmediato, ocupa el artista, en actitud que encierra también un sentido ajeno pero *iluminado*. Viendo las fotografías correlativas, el *suceso* es claro, por más que ambas reclamen su independencia, su sentido pleno como fragmentos e imágenes finales.

Al Noguero de lenta producción y de un mundo propio de entornos bastante precisos le sucede, en los dos últimos años, una especie de estallido. El atrevimiento es mayor pero sin que exista un salto al vacío. En lo formal se mantiene artista cauto, no dando un paso hasta que no conoce el camino. Donde se muestra firme es en la naturalidad con la que acomete cuestiones próximas, con la que *confiesa*. Porque su obra tiene mucho de autoanálisis y confesión, pero una confesión nunca excedida. Ni siquiera cuando recurre al color para disponer sensuales planos sin ocultar el gesto y la dirección de la mano. Lo suyo es antes la observación y el constatar lo que encuentra su mirada, En ese sentido, su proceder tiene relación con el de Jimmy y Rose, los irlandeses quinceañeros a los que Neil Jordan presenta imaginándose las historias y pensamientos de aquellos que se cruzan por la calle. El juego, inicialmente infantil, termina asumiendo el mayor riesgo, conociendo su radicalidad, su compromiso, su implicación. La propuesta de Noguero difiere de la de los protagonistas de *Amor a una extraña*, en la medida en la que no se muestra interesado en relatar o suponer (y contarnos) lo que ocurre, no hace de la imaginación el complemento de la realidad, la respuesta a nuestras preguntas. Noguero plantea la cuestión, distribuye los elementos pero deja que nosotros elaboremos el relato. Sus imágenes ofrecen momentos de pausa, de tensa quietud, en la conciencia de que algo sucederá de inmediato. Algo, lógicamente, que el artista no desvela; algo que deja cuidadosamente en *suspense*.

A ese clima de inquietud emocional, detenida sutilmente antes de llegar al estallido, contribuyen buena parte de los argumentos plásticos de su trabajo. La manera de plantear una escenografía casi desnuda, con los objetos mínimos y cuidadosamente dispuestos, en espacios muy definidos pero sin límites rígidos, o el valor casi simbólico de los motivos: todo le permite crear una situa-

ción, un entorno, que es el que reclama desde un principio. Ocurre que, con el tiempo sus *escenarios* alcanzan tintes psicológicos. Sus espacios son fragmentos de habitaciones, inundados por una luz que modifica sus límites, que baña las paredes pero que, en su origen, adquiere condición emotiva: la luz tamizada por el cristal traslúcido, no transparente, de la puerta de un balcón, adquiere su sentido como aureola, lo que ayuda no tanto a convertir el espacio en místico cuanto a suspender lo que allí ocurre, insistir en que se elige un momento de tensa quietud, de silencio denso. La manera de abatir ligeramente los planos, de disponer con cuidado objetos suspendidos, de esquematizar lo representado hasta hacer que sus personajes se oculten por delgadez, porque la luz come sus límites, contribuye igualmente a crear esa sensación de misterio, de realidad mental. O el valor dado a los juegos de miradas, pese a que éstas no suelen ser directas sino abstraídas, pensativas. Otro tanto cabe decir del sentido que, al cabo de los años, tienen la silla, el perchero horizontal, la barca suspendida, el perro: densos argumentos de espera.

El vacío, el silencio, la espera, el tiempo detenido, el recuerdo como imagen de una memoria inevitablemente selectiva: rasgos a los que da carácter de presencias, nunca de evocaciones. Rasgos de los que se sirve Noguero a la hora de elaborar un discurso que percibimos claramente escultórico.