

José Noguero, iconografías de presentación

JEFFREY SWARTZ

La primera vez que vi la obra de José Noguero fue en un contexto decididamente alternativo, la pequeña sala del Centre Cívic de L'Artesà de Gracia en Barcelona. Esta galería, aun estando escasamente equipada y siendo ignorada por la mayor parte del público no profesional, había sido durante muchos años un lugar de presentación crucial para los artistas contemporáneos emergentes, y la galería se había ganado su reputación como un punto donde el trabajo de artistas nuevos e interesantes podía ser visto sin presión comercial. La primera exposición individual de José Noguero cumplió con las promesas del espacio. Enigmáticas y fascinantes, las imágenes e instalaciones ofrecían una forma de construir que desde entonces el artista ha seguido investigando. Las fotografías y proyecciones en color de gran formato cuidadosamente compuestas ubicaban figuras esculpidas y otros tipos de elementos en interiores austeros, cuyo espacio se multiplicaba y replegaba mediante efectos de color, luz y espejos.

La belleza intrigante de la fotografía de José Noguero desde principios de los 90 revelaba una madurez de concepción y construcción que era —y es— atípica en los artistas de su edad y generación. Aunque la situación está cambiando, en España los jóvenes artistas contemporáneos sólo con dificultad dejan atrás la obsesión por el oficio inculcado en la academia, y lo hacen sólo con resultados mixtos. El hecho que la práctica formal se centre todavía en el dibujo, la pintura y la escultura, quedando la fotografía sólo extrañamente incorporada en la educación artística y dejando al vídeo y al cine aún más apartados del núcleo curricular, ha conducido a que en este país dominen los artistas con un alto nivel de control técnico y manual sobre los materiales tradicionales. Apenas si se les anima a mezclar o combinar medios. Mientras tanto, la relativa denigración de la teoría en las escuelas de bellas artes ha conducido normalmente a la pobreza de contenido. Los artistas jóvenes, e incluso también los más maduros, a menudo enmascaran estas deficiencias imitando o fetichizando las formas de las recientes tendencias internacionales, como si un buen

«toque» y las referencias formales a las corrientes artísticas fueran suficientes para generar sentido.

Por contra, las primeras fotografías de Noguero, en lugar de referirse a otro artista o tendencia, o siquiera a un mundo exclusivo creado para el medio fotográfico, apuntaban hacia los reinos de la escultura, la instalación, e incluso la pintura. Desde entonces el artista ha demostrado ser capaz de moverse libre y simultáneamente por todos estos campos. Puesto que, si su fotografía asimila inteligentemente el reencuentro del arte contemporáneo con la teatralidad, también supone un ejemplo del renovado empleo del tradicional oficio escultórico, de la recuperación de motivos decorativos y ornamentales tomados de la historia del arte, y de la pertinencia de un espacio barroco que situaría al lector en un diálogo perceptual con la obra. La predisposición de Noguero a confrontar algunas de las cuestiones más críticas del momento resulta también evidente en el uso particular que hace de su propia imagen física, de una manera que trasciende el mero retrato.

En este sentido podríamos afirmar que José Noguero ya estaba esculpiendo, instalando o decorando para la cámara en sus primeros trabajos fotográficos. Las imágenes de Noguero reflejan el interés de la fotografía contemporánea por la composición de escenas, con todo lo que conlleva el decorado de un escenario. Como en otros fotógrafos que han jalonado esta corriente —Cindy Sherman, Jeff Wall, Laurie Simmons, Joan Fontcuberta, para nombrar sólo a unos pocos— está claro que la intención no es documentar con un disparo espontáneo, capturar un instante del flujo de la vida. En lugar de ello, se evidencia un grado considerable de preparación a la hora de reunir objetos y piezas en la composición final. Sherman y Wall son a veces directores de cine; Fontcuberta ha utilizado la reputación de la fotografía como un documento científicamente válido con el objeto de elaborar falsificaciones complejas; Simmons, por su parte, ha utilizado pequeños figurines y modelos para crear escenas diminutas, forzando la lente fotográfica a que penetre un mundo de ilusión.

El teatro de José Noguero es algo bastante diferente, ni altera la escala, ni falsifica los datos, ni emplea sujetos humanos o actores (con la sola excepción de sí mismo). En cambio, permite que la foto sea una visión del mundo que solamente puede ser aprehendida de forma parcial, y que apenas sí puede llegar a ser leída en su totalidad. Hay algo enigmático en la combinación de elementos familiares —una habitación austera, un marco de ventana, una silla, una pared áspera— con el orden anómalo de objetos y figuras: pequeños ángeles serpenteantes, endebles barcos metálicos, lienzos pintados decorativamente vistiendo las paredes o el suelo, o más recientemente, perros tensos y rígidos

caballos, así como figuras humanas representadas de forma que evoquen los modos iconográficos y estilísticos de distintos periodos de la historia del arte. Con todo, los objetos o elementos referidos a la figura humana funcionan como «actores» al mismo nivel que los que verdaderamente lo son, los roles del color, la luz o el espacio a la par que las piezas parecidas a ángeles o personas.

Todos estos «actores» son invitados a una composición cuidadosamente modelada que permite que destaque por separado la identidad particular de cada uno de ellos. Cada elemento u objeto del atrezzo se coloca a «distancia» de los otros, sosteniendo el gesto, reservándose los grandes efectos, pero con un resultado inquietante: no parece que ocurra nada. Todos los objetos y actores están en escena, todo esta en su sitio, pero no hay acción real. El teatro representado, por tanto, no es el de una acción cambiante con un argumento que avance, cuyos personajes crecen y se desarrollan correlativamente. En vez de eso, sobresale la soledad de cada pieza, suspendida en una tensión de distancia figurativa, si no matemática. El drama de las fotos de Noguero, entonces, se apoya en la imponente impresión de que lo que anima a los elementos es una función olvidada de la historia cultural, más que una relación dinámica con cualquier otro elemento.

La presencia del pasado es particularmente notable en las figuras que Noguero esculpe en madera o escayola. Si las fotos e instalaciones nos dejan con una sensación de realidad intangible, casi etérea, una visita al estudio de Noguero nos deja en cambio con una impresión diferente, no la de una instalación o un fotógrafo, sino la de un escultor en el sentido más estricto de la palabra. Una de las paradojas de su arte es que, desde el principio, José Noguero se ha mostrado a si mismo poco impresionado por su mano escultural y a menudo maestra. Eso es lo que podríamos concluir de su insistencia en dedicar un gran esfuerzo a la realización de extraordinarias figuras esculpidas, muchas de las cuales sólo se nos revelan a través de la lente fotográfica. Su interés por llevar su arte mas allá de los términos del virtuosismo técnico viene indicado por las limitaciones que le impone a los valores completos de lo táctil y lo visual en los materiales esculpidos.

En su texto de 1993 para la exposición individual en la Galería Joan Prats, Noguero ofrecía una visión imaginativa de muchos de los temas y cuestiones que informaban su «práctica como escultor». Noguero, el artista, contempla la creación de imágenes a la luz de las pasiones de un escultor (y esto no se debe simplemente a la relativa dedicación que concede a la labor). Aparte de su segura comprensión técnica de los materiales habituales, tales como la madera o la escayola, lo cual proporciona al trabajo una dimensión intensiva y arte-

sanal, está particularmente atento a las fuentes históricas, que estudia de forma interpretativa y no sistemática. Las figuras esculpidas citan períodos y estilos de forma ecléctica, no dogmática, sin dar preferencia a una época o estilo por encima de otros, sin atribuirles unos valores estéticos, sociales o éticos superiores a ningún autor, movimiento o combinaciones culturales. Las figuras no se plasman en estricta conformidad con las fuentes. Los materiales, la escala y el acabado (la ausencia del convencional tratamiento policromo, por ejemplo) las apartan de sus fuentes en el lenguaje del Barroco, el Renacimiento, el Románico o la Antigüedad Clásica. Además —y veremos que este aspecto es crucial— se presentan en composiciones originales, arrancadas de su contexto original, ya no responden a los fines de la iconografía religiosa, ignoran su papel inicial en los conjuntos esculturales o en la pintura mural, son indiferentes a los órdenes estéticos y espirituales que una vez sostuvieron y embellecieron.

Debido a todas estas divergencias, los elementos esculturales nos permiten recuperar los mundos de los cuales surgieron, lo cual es suficiente para concluir que el diálogo del artista con los estilos del pasado se sitúa entre la crítica y el respeto. Noguero no nos proporciona una deconstrucción sistemática y controlada de los pasados órdenes estéticos, a pesar de lo que se podría deducir de algunas de sus obras, ciertamente irreverentes. Incluso en las imágenes potencialmente más impactantes, como aquellas figuras acabadas a la manera de la estatuaria románica puestas en escenas eróticas, los cuerpos sin policromar están congelados, como si representaran una iconografía fija, y se impone una cierta neutralidad de la emoción. Esta pieza, presentada en un grupo escultural y fotográfico (en Arco'96), no sugiere una burla de las fuentes pre-góticas a las que apela, en tanto que los cuerpos rígidos e inarticulados nos niegan la carga erótica que la fotografía emitiría típicamente.

La ambigua relación de Noguero con el pasado no es una defensa de los valores estéticos del presente. El artista entiende que la atracción por las formas históricas (o por el austero paisaje de su Huesca natal, salpicado de perros vigilantes y caballos libres que recientemente ha incorporado a su lenguaje) no puede ser trasplantada a una imagen contemporánea de forma nostálgica. De la misma manera que las formas estéticas de otros periodos nunca se libran a sí mismas del peso de sus impertérritas identidades, los perros, por ejemplo, son incapaces de superar su malestar instintivo, estirando sus cabezas hacia una presencia todavía invisible. Presencias ajenas trasplantadas con cuidado a estos mundos aparentemente inofensivos, establecen un efecto de interferencia a la vez que realzan la belleza ordenada de las instalaciones y composiciones fotográficas de Noguero.

El bricolaje iconográfico de esta obra es testimonio del dilema postmoderno, donde el eclecticismo no es un fin en sí mismo, sino una estrategia en busca de la «decadencia», aquello que, según Alois Riegl, se anuncia como una promesa todavía incumplida de innovación, cambio y novedad. Los originalísimos montajes presentados en las fotografías, proyecciones, grupos esculturales e instalaciones de Noguero agudizan esta estrategia de extrañamiento, recordándonos la brecha existente entre pasado y presente (o entre la sensibilidad rural y urbana). Los motivos de la historia del arte, o la expresión de la instintiva voluntad animal, no cobran vida en estas piezas en razón de su superioridad estética o formal (como hubieran exigido los positivistas del XIX), sino a raíz de una «voluntad distintiva del arte, a partir de una elección innovadora o creativa para decir cosas nuevas por otros medios»¹.

La voluntad del arte es también una voluntad de decir. La voluntad de Noguero está intacta. La repetición de una iconografía de la presentación sugiere que es precisa la confirmación de esa voluntad, algo que precisamos que se nos recuerde. Pedestales, columnas, simples soportes murales o las manos de las figuras (cuyos rasgos faciales a menudo se parecen a los del autor mismo), —la expresión de ofrecer, apartarse, sostener o mostrar al espectador lo que ha de ser visto, esa es la función del ornamento en la obra de Noguero—. Estos soportes para ver merecen también que se les preste atención de por sí, los actores de soporte vienen a usurpar el papel de las figuras principales a las que se supone que sostienen. En el acto de mostrar y demostrar, de decir «mirad, ved, ahí está», proclaman sugestivamente «aquí estoy». Una forma ritualizada de decir «estoy diciendo».

El hecho de que tantas de las figuras estén modeladas según los rasgos del propio Noguero hace que esta coreografía del ofrecimiento sea todavía más intensa. Hay una foto de Noguero en el catálogo del Salón de los 16 en la que aparece mostrando una especie de barquito esculpido, su propia imagen y la de un dogo que se refleja en un espejo situado junto a ellos. Los rasgos del artista se insinúan en gran parte de las figuras esculpidas que ha expuesto. Al incorporarse en las imágenes junto a sus creaciones, se torna tan inanimado como cualquier otro elemento, y se convierte en su igual en cuanto a importancia.

Noguero no es un artista que se presente a sí mismo en un autorretrato, sino alguien que se sitúa en su propio y complejo esquema de reubicación y re-

1. Ignasi de Solà-Morales, «Introducción», en Alois Riegl, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, G.Gili, Barcelona, 1980, p. XII.

contextualización; sus fotos e instalaciones son asilos para refugiados —vivos o inanimados— de la historia, la cultura y la humanidad. ¿Son los objetos que José Noguero modela y esculpe tácticas de evasión, creadas para distraernos de la contemplación de la figura del presentador? ¿O bien son una especie de cebo, que nos arrastra hacia la imagen del creador? La solución imprecisa a estas cuestiones, como un espejo cuidadosamente colocado, invierte la imagen, corta y abre el espacio, propulsa toda identidad, una identidad que es ella misma y, a la vez, algo que se multiplica más allá de ésta, alejándose de sí.