

El mundo cambiante de José Noguero

ENRIQUE JUNCOSA

«Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes.
Después de muchos años te conozco en tus fuegos
azules, en tus bosques de castaños y pinos.
Te conozco en la furia de los perros que ladran
y en las húmedas fresas que brotan en lo oscuro»¹

El transcurso de los años ha hecho que la explosión pictórica de los ochenta se haya convertido en un fenómeno histórico que reclama su revisión. Aún está de moda rechazar todo el período clasificándolo de seriamente reaccionario y de haber estado provocado por meros intereses económicos. Pero quienes así piensan son aquellos que han substituido el formalismo crítico por nuevos dogmas anti-pictóricos que se sustentan en una visión todavía moderna de la historia. Estos mismos dicen que los ochenta fueron lúdicos y superficiales, describiendo erróneamente posiciones realmente radicales y difíciles de asimilar.

En mi opinión, la mejor de esa pintura, así como las nuevas abstracciones que han dominado parcialmente la década siguiente, o las también recientes fotografías digitales, son parte del mismo fenómeno que inició la escultura posminimalista al desmoronarse el prestigio de los ideales de la Modernidad. Efectivamente, todas estas manifestaciones ponen énfasis en la libertad formal absoluta —la escultura sufrió cambios verdaderamente drásticos y mucha fotografía actual no lo es en propiedad— y defienden, además, la instrumentalización de cualquier medio o técnica para la obtención de fines determinados. Como consecuencia, muchos de los mejores artistas de hoy persiguen sobre todas las cosas la efectividad, al tiempo que se muestran escépticos ante cualquier culto indiscriminado a la innovación y a los sectarismos dogmáticos.

Después del arte minimal y del arte conceptual, era de esperar un ansia de significación, aunque lejos ya del mero mensaje de tipo socio-político, y una voluntad de superación de las imposiciones limitadoras de la forma y del concepto, y de la moral y de la teoría. Ahora, en cualquier caso, la Modernidad no se ve exactamente como ruina, sino que como fuente de riquezas inagotables.

1. Antonio Colinas, de *Novalis en Sepulcro en Tarquinia*, Lumen, Barcelona, 1976, p. 21.

Lo que fueron hallazgos para otros artistas —si creemos en la célebre frase de Picasso, cuando dice que no busca sino que encuentra— son herramientas que se utilizan con certera precisión y absoluta consciencia, como parte de hasta ahora inéditos lenguajes artísticos, tan personales como numerosos, en un mundo tan multidireccional y fragmentario como cuestionador.

Todas estas ideas nos las sugieren las pinturas recientes de José Noguero, las cuales constituyen en un primer momento una curiosa anomalía en el contexto del que surgen. Puede que se asemejen a algunos de los resultados más célebres de las prácticas pictóricas internacionales de los años ochenta —por su colorido exaltado, su aliento épico y sus difíciles equilibrios compositivos—, pero no se erigen sobre la base de una mera exaltación del sujeto, como normalmente se interpretan, con escandalosa frivolidad en cualquier caso, las pinturas que ofrecen este aspecto. Su pintura constituye, creemos, una representación de una visión del mundo que nos parece hoy absolutamente relevante. Un mundo en movimiento, magmático y caótico en apariencia, pero en todo caso regido por unas indudables leyes internas.

La pintura de José Noguero constituye también una sorpresa dentro de su trayectoria como artista. Se había hecho ya con un lugar de privilegio en el panorama español del arte joven con una serie de fotografías y esculturas de aparente neutralidad y de aire casi metafísico. En ellas veíamos figuras inmóviles y blancas en espacios arquitectónicos azulados y limpios, que parecían conformar alegorías inexplicables. Se trataba de situaciones herméticas y misteriosas que encubrían equilibrios frágiles o dramas subterráneos. No eran situaciones completas ni conclusiones de historias, sino que episodios de narrativas con la apariencia de estar a punto de verse alteradas.

Estas características no están tan lejos de su obra actual, donde el color actúa como elemento desestabilizador, alterando radicalmente el equilibrio de los dibujos de tipo académico sobre los que se aplica. Lo que se nos ofrece, finalmente, es un momento del proceso de pintar el cuadro, cuya configuración no podría haber sido prevista. Como Xavier Grau, Noguero dialoga con el cuadro mientras lo pinta, improvisando a veces, y respondiendo conscientemente a una determinada situación pictórica en otras. Este procedimiento, una suerte de automatismo crítico, da a sus cuadros un aire de urgencia y precariedad que nos hace pensar, como decíamos, en su obra anterior, pero no es esta su única particularidad interesante.

En efecto, hemos hablado de dibujos de tipo académico. Y es que si los cuadros de Noguero parecen, a primera vista, abstractos, no lo son en reali-

dad. En esta exposición, por ejemplo, hay dos temas especialmente frecuentes que actúan como pretexto pictórico y que además proporcionan una clara lectura metafórica muy efectiva. Estos temas son: la caza —mediante numerosas versiones obsesivas de una célebre cacería de Paul de Vos que se conserva en el Museo del Prado, y que muestra a un ciervo de imponente cornamenta asediado por una jauría de perros— y «el triunfo del amor» —a partir de los célebres frescos del mismo título que Anibale Carracci realizó en los techos del Palacio Farnesio en Roma—.

Es fácil, verdaderamente, ver la explotación de estas temáticas como una declaración de principios por parte del artista, quien vería su trabajo como una persecución erótica y enamorada, de incierto desenlace, pero siempre entusiasta. Otras veces, aparecen escenas de bacanales y otras referencias no muy concretas a pinturas del Barroco, de Rubens a Tiziano. Todo este mapa emocional e intelectual está recubierto de colores fuertemente contrastados —verdes, amarillos, morados, rojos, azules, naranjas...— que sugieren júbilo o expresión exultante y celebratoria. El color puede resultar arbitrario, puesto que nos encontramos con leopardos rojos con topos amarillos o ciervos morados y verdes, y la imagen se disuelve en un torbellino pictórico, eco quizás de una idea del mundo, como apuntábamos, que parece señalar arte y naturaleza como sinónimos.

No estamos, pues, ante un neo-neoexpresionista —y es que en la actualidad la intención es más importante que la forma²—, ni tampoco tiene tanta importancia que Noguero pinte —ni la tendría que fotografiara o lo que fuera—. Su pintura, todavía joven y exploratoria, demuestra ya, sin embargo lo ridículo de los discursos —que aún a veces nos parecen, sin embargo, necesarios—, que se elaboran en términos de «se trata de un gran pintor», «trabaja a contracorriente» o «demuestra que la pintura sigue viva», que quizás debamos de olvidar ya para siempre. José Noguero observa tanto la realidad como sus momentos predilectos de la historia del arte. Al hacerlo descubre su propia personalidad —exuberante, irónica, apasionada y contradictoria—, la cual, como una noche oscura, nos invita a alertar nuestros sentidos, dispuestos a ser testigos de innumerables y sorprendentes acontecimientos.

2. Recalco esto, porque es muy habitual poner en el mismo saco a obras cuya apariencia relaciona sin tomar en cuenta ninguna otra consideración. A mí, por ejemplo, y sin ánimo de ser malvado al revelarlo, me parece que tienen interés las obras de Miquel Barceló, Martin Puryear, Panamarenko, Boyd Webb o Gary Hill pero no las de Mimmo Paladino, Jaume Plensa, Marcel Broodthaers, Thomas Ruff o Bill Viola, por poner ejemplos de nombres que a nadie sorprendería ver emparejados respectivamente.