

José Noguero

GLORIA PICAZO

«En realidad he conocido a Ramón Acín por amor a una escultura. Esta escultura, se convirtió en fetiche infantil símbolo del perdido jardín de las delicias, icono fijado para siempre en la fervorosa nostalgia, resumidor incluso del sensual vuelco de la mirada. Desde mi infancia, este monumento ha permanecido en la memoria como un símbolo de mi ciudad natal, como un espacio feliz y central cuyo recuerdo se impregnó más tarde, en el conocimiento de la historia, de un contenido trágico».

Antonio Saura sobre *Las Pajaritas* de Ramón Acín

El poder de evocación de una obra de arte, su capacidad de revolvernos sobre nuestros propios intereses y obsesiones, se convierte en una fuente inagotable de sugerencias, y ciertamente ello es fruto del talento del artista pero también de la experiencia personal que aporta quien a ella se acerca. Las fábulas existen y seguirán existiendo siempre que alguien esté dispuesto a utilizar su imaginación poética. Transitar transversalmente a través de tiempos distintos y geografías dispares sin las prevenciones que impondría un supuesto rigor académico, es un ejercicio muy sugerente y que no hace si no confirmarnos que la historia del arte se ha ido construyendo a base de cuestiones recurrentes y de imágenes afines, a pesar de la aparente disparidad de métodos empleados y de las convenciones que ha ido fijando la historia. Ya sea por una cuestión que podría ser entendida como simplemente circunstancial, ya sea por las afinidades formales y conceptuales que se suscitan, las recientes obras realizadas por José Noguero durante su larga estancia en Berlín, a pesar de mostrar una coherente evolución con su trabajo anterior, me han traído a la memoria esa pintura que Caspar David Friedrich ejecutara entre 1808 y 1810, *Monje junto al mar*. «Nada más triste e incómodo que esta situación en el mundo: la única chispa de vida en el extenso reino de la Muerte; el centro solitario de un solitario círculo», como lo describió el poeta Heinrich von Kleist, poco antes de su suicidio, y como añadió el estudioso de la obra del pintor, Jens Christian Jensen, en este óleo sólo se puede apreciar la *monotonía* y la *ilimitación*: «La inmensidad y la ilimitación le dan conciencia de su impotencia terrenal. ¿Qué peso tiene el ser, rodeado por el predominio de lo infinito; qué sentido tiene la vida del hombre a la vista de la intemporalidad del Universo? Al más allá, que en este cuadro limita directamente con la tierra desierta y cautiva de la muerte,

dirige el monje sus anhelos y pensamientos»¹. La pulcritud con que Friedrich estructuró éste y otros muchos de sus paisajes en tres zonas horizontales: tierra, mar y cielo con la única fractura de una diminuta figura rompiendo con su verticalidad, le sirvió para establecer unas pautas formales que han persistido en la historia del arte, en las que se conjuga el intento de formalizar el vacío con esas metáforas sobre lo ilimitado, lo intemporal, la contemplación interior, la soledad..., y como ejemplo, las palabras de Rafael Argullol refiriéndose al monje-artista de esta pintura: «La inmensidad le causa una nostalgia indescribible y, asimismo, un vacío asfixiante»².

Y si ese vacío y esa soledad a la que aludían los románticos se planteaba básicamente al enfrentarse con la naturaleza, en la época moderna esos mismos aspectos surgen encerrados entre las cuatro paredes de una arquitectura urbana, aislada, asfixiante también, vacía y en la que vuelve a aparecer esa figura del artista, enfrentándose a su propia soledad, como podemos ver en esas primeras acciones de Bruce Nauman, realizadas a mediados de los años sesenta en su propio estudio. En ellas, Nauman se confrontaba físicamente a una arquitectura despojada de toda anécdota, la de su taller, y que le serviría de escenario para enfrentarse a otro tipo de vacío y soledad, muy distintos a los de Friedrich. En su caso, los de un joven artista desafiando sus propias dudas: «Me encontré solo en el taller, y me pregunté qué es lo que hacía un artista cuando se encontraba así. Mi conclusión fue que yo era un artista y que estaba en el taller, y en consecuencia todo lo que yo hiciera en el taller debería ser arte. Y lo que yo hacía en realidad, era beber café y andar a lo largo y a lo ancho. Se trataba pues de estructurar estas actividades de manera que fueran arte»³. Esta reclusión sobre el propio individuo, sobre lo cotidiano, sobre el espacio arquitectónico más inmediato y sin interés aparente, Nauman la reduce a su propio cuerpo, concediéndose el absoluto protagonismo de unas acciones reiteradas, obsesivas, casi ascéticas, que nos recuerdan la inquietud que transmiten esos personajes de Samuel Beckett encerrados en el plato de una de sus películas, afanándose de un lugar a otro, sin mediar palabra y sin finalidad aparente⁴.

Son tan sólo algunas referencias, si se quiere dispares, pero que ciertamente nos pueden acercar a esas imágenes fotográficas de José Noguero en las que en alguna ocasión él mismo ha sido protagonista y en las que unos espacios ar-

1. Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Vida y obra*, Blume, Barcelona, 1980, pp. 104-107.

2. Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 11.

3. Citado por Jean-Pierre Criqui en *Pour un Nauman* en «Les Cahiers du Mnam» n° 62, París, 1997, p. 6.

4. Se trata de los vídeos que Beckett realizó en 1981, *Quadrat I y II* y que fueron presentados en la Documenta X de Kassel (1997).

quitectónicos cercanos se han convertido en desnudas escenografías para acoger sus acciones o en las que unos personajes escultóricos ayudan a delimitar esos espacios vacíos que Noguero a menudo llena forzando la incidencia de la luz o bien introduciendo discretas referencias a su continuada apuesta por la pintura, en una clara voluntad de abogar por una posición totalmente interdisciplinaria. Por ello su trabajo conjuga pintura, escultura, fotografía y arquitectura en una mezcla de estratos y de medios, como él mismo sostiene, totalmente equilibrada, en la que la fusión se produce sin casi apreciar que se trata de procedimientos tan diferenciados. Quizás sea éste uno de los retos más acuciantes que se está produciendo en estos momentos en el arte actual, por un lado el hecho de cuestionar la vigencia de unos medios artísticos que parecen obsoletos en este momento y dejarse llevar por el impulso, siempre discutible, de seguir las vías que proponen los nuevos medios tecnológicos y por otro lado la resistencia a creer en ese declive, y en consecuencia, o bien refugiarse en una defensa a ultranza de la tradición o bien tratar de hallar opciones distintas, que como diría Noguero, con violencia e intensidad hagan emerger todo al unísono por muy heterogéneos que sean los elementos empleados.

Uno de los aspectos que más patente se hace en el trabajo de Noguero, es la oportunidad que ofrece la obra de arte de transitar entre la realidad y la ficción, de borrar las fronteras entre ambas a partir de las numerosas estrategias artísticas que permite en la actualidad la creación de imágenes. Los espacios que nos propone, la serenidad que reina en sus escenas, son el resultado, como diría László Moholy-Nagy de pasar «de registrar la realidad inmediata» a tratar de «registrar la realidad del inconsciente»: «La particularidad de la fotografía, en su origen creada para registrar exactamente la realidad inmediata, estriba en poder transformarse en instrumento de lo fantástico, del sueño, de lo surreal y de lo imaginario»⁵. Por ello sus imágenes adquieren un carácter ambiguo, poético pero inquietante a la vez, quizás por que como él mismo manifiesta, persiguen con tesón transmitir una serenidad, que le sitúen entre lo instantáneo del presente y el flujo de ese futuro eterno. De nuevo aparece el sentimiento de pérdida, de reclusión, de incomunicación, de soledad, que veíamos, primero en Caspar David Friedrich y posteriormente en Bruce Nauman y en ese «escritor de cuadros», como fue llamado en alguna ocasión, Samuel Beckett.

Sin embargo, los matices van surgiendo cada vez con mayor nitidez y ahí donde, tratando asumir la soledad y el silencio, se producía un enfrentamiento

5. Citado por Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, París, 2002, pp. 97-98.

desgarrado con la realidad, en Nogueru, por el contrario, aparece una confesada búsqueda de serenidad, que en la actualidad él mismo no duda en relacionar con su reciente fascinación por la espiritualidad que transmiten, en el arte japonés, las esculturas del período Nara (646-794). Descubiertas en una exposición dedicada a mostrar la riqueza escultórica reunida en el Templo Tôdaiji, en Nara, los rostros de Budas y monjes se convirtieron para Nogueru en el paradigma de la serenidad y de lo atemporal, gracias a su turbadora presencia y a la energía que irradian. Si en un momento de su trayectoria artística se interesó por la ornamentalidad renacentista y barroca, en estos momentos no duda en admitir cómo trata de hallar nexos de unión entre sus propias esculturas y las producidas en ese momento del arte japonés, aún cuando tratando de manifestar cierta distancia con el sentido religioso-filosófico implícito en las mismas.

Es curioso constatar cómo en estos momentos persiste en el arte actual cierto interés por determinados aspectos que tratan de poner en común arte, pensamiento y religiosidad, y ello se intenta hacer desde una posición declaradamente irreligiosa. No habría que olvidar aquí las propuestas del filósofo Amador Vega, quién nos ha recordado repetidamente que especulación metafísica y experiencia mística pueden formar parte de una misma unidad de conocimiento y de un mismo ideal de sabiduría: «En el budismo, experiencia mística y reflexión filosófica están muy cercanas y no tienen como en Occidente, objetivos diferentes. La fragmentación del saber en la cultura europea, especialmente la separación entre religión y ciencia, conduce a una visión de la realidad un tanto nihilista y al ateísmo moderno»⁶. Sin embargo, para él no sólo en el pensamiento oriental podemos hallar estos presupuestos, si no que también aparecen en los místicos españoles o en el Maestro Eckhart, hasta llegar a ejemplos del arte del siglo XX como Malevich y Rothko y que podríamos hacer extensible a otros muchos nombres, como Walter de Maria, James Lee Byars, Wolfgang Laib o Bill Viola, salvando trayectorias y orientaciones diferentes.

En todos estos artistas subyacen esos conceptos básicos que persisten como temas inmemoriales: el ser, el tiempo, ya sea ese tiempo en relación a un pasado y a un futuro, o bien ese tiempo presente, ese instante vivido ahora y aquí, el silencio, la soledad, el vacío, la nada... Las esculturas de Nogueru tratan de aunar estos principios, y como sucedía con el monje Chogen de Nara, con su rostro de mirada vacía, la vacuidad de sus rostros blancos es su personal manera de fijar ese instante eterno tan anhelado. Incluso el propio material utilizado, el yeso blanco sin ornamentación ni anécdota alguna, contribuye a enfatizar el

6. Amador Vega, *Passió, meditació i contemplació*, Ed. Empúries, Barcelona, 1999, p. 64.

sinfín de sugerencias que surgen al entorno del «blanco», como suma de todos los colores pero también como ausencia del mismo y en consecuencia, como un color que oscila entre lo visible y lo invisible. En muchas culturas se impone como un color de «tránsito», entre la vida y la muerte, entre lo conocido y lo desconocido y como ya apuntara Kandinsky el blanco actúa como el silencio absoluto, un silencio en ningún caso con connotaciones negativas, sino coincidiendo con las filosofías orientales, entendido como color iniciático, asociado al conocimiento y a la sabiduría. En definitiva, lo que persiguen esta serie de esculturas, es como el mismo artista confiesa, reflejar una «serena e indomestica-ble intensidad», la cual deberá surgir del repliegue y de la concentración sobre sí mismas.

Al mismo tiempo, es casi inevitable no referirse a estas esculturas y a los espacios que ellas habitan en las imágenes fotográficas, aludiendo al tema del silencio. El silencio como aquel vacío que se ubica entre palabras y que se convierte en la situación ideal para aprehender la presencia del otro, de ese «ser» al que siempre alude Noguero. El silencio de lo indecible, de lo inexpresable: aquel silencio que cuando es verdaderamente activo conduce al vacío⁷.

Esta situación Noguero trata de hallarla no tan sólo con sus esculturas, sino con las condiciones que crea gracias a esas escenografías desnudas, neutras y asépticas en las que las dispone, tratadas con la técnica televisiva del *Blue Box* en la que el presentador está situado en un espacio azul al que posteriormente se le añadirán virtualmente las informaciones necesarias. Esta relación entre lo real y lo virtual, que Noguero halla en esta técnica televisiva, se convierte para él en el recurso idóneo para conseguir esas «escenografías insinuadas», que muestran sus imágenes fotográficas y en las que sus personajes escultóricos aparecen tan interrogantes como ese presentador de televisión hablando ante un espacio vacío. La ficción y el diálogo con la realidad mantienen aquí un abanico muy amplio de sugerencias e insinuaciones.

No obstante, más allá de sus esculturas y de las escenografías creadas para las mismas, cabe no olvidar que esporádicamente también aparece el propio artista. En ocasiones lo hacía como si fuera una escultura más, midiéndose personalmente con esos espacios inmediatos —como lo hiciera en su día Bruce Nauman— o bien como ha hecho recientemente, siendo él mismo quien rompe sus propias esculturas, quizás entre la violencia contenida y un sentimiento asumido de impotencia.

7. Françoise Fonteneau, *L'Étique du silence*, Ed. Du Seuil, París, 1999.

Muy a menudo el debate artístico surge al entorno de cómo representar ese diálogo que el artista quiere establecer con la realidad, utilizando para ello vías distintas que pueden ir desde opciones poéticas a interrogaciones sobre cuestiones fundamentales para las cuales no suele haber respuesta posible, si no meras aproximaciones, y en esas aproximaciones es donde pueden hallarse soluciones que permitan al artista vivir en un estado de continua alerta intelectual y ética. Por ello como escribió David Morgan en un ensayo sobre lo espiritual en el arte, con motivo de la exposición *Negotiating Rapture. The Power of Art to Transform Lives*: «No sólo debemos contemplar la obra de arte aislada, sino extenderlo a un entorno ético que nos ofrece una existencia moral. Lo espiritual en arte no está contenido en la obra, sino integrado en lo real y en los mundos imaginarios del observador. Así, lo espiritual en arte, no presenta resoluciones últimas, sino cuestiones obligadas, la consideración de las cuales renueva nuestro pacto con el futuro»⁸.

8. David Morgan, *Secret Wisdom and Self-Effacement: The Spiritual in Art in the Modern Age* en «Negotiating Rapture. The Power of Art to Transform Lives», Museum of Contemporary Art, Chicago, 1996, pp. 34-47.