

Pensar la imagen

CHUS TUDELILLA

Vivían en las afueras de Rimouski, junto a dos paredes sin techo, y sin puerta, y sin ventanas y tal vez sin sentido. Dos paredes que, sin embargo, conservaban el color azul con que fueron pintadas. Conservaban un sentido vertical de la vida. Una mera verticalidad como símbolo. ¿Símbolo de qué? No lo sabemos.

Manuel Vilas, *Golfo de St. Lawrence*

Sostiene Jean-Claude Lemagny que en una fotografía no sucede nada, excepto metafóricamente, cuando se quiere decir que hay muchas cosas que ver. Quizás sea el deseo de ver, la razón que nos impulsó a solicitar la colaboración de Manuel Vilas para escribir un relato inspirado en las fotografías de José Noguero. Pero Vilas con su obra teatral no ha hecho sino confirmar la opinión de Lemagny, que en fotografía no sucede nada y que un modo incorrecto de mirar una fotografía es imaginar que nos está contando algo. Y como Gaston Bachelard, Vilas ha optado por investigar la imagen poética sabiendo que el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra, sino que ha de ser vivido con todas las parcialidades de la imaginación. Como previamente había hecho José Noguero en sus fotografías. Y en estas zonas de parcialidades que une la creación de ambos artistas, tan distantes emocionalmente, discurre la naturaleza esencialmente variable de la imagen poética que sustenta sus creaciones, insertas en un espacio y en un tiempo que son ajenos a los sistemas de relaciones convencionales.

En uno de sus cuadernos de trabajo, José Noguero reescribe un fragmento de las ideas que John Berger se planteó en el capítulo «¿Por qué miramos a los animales?» de su libro *Mirar*: «El espacio que habitan es artificial. De ahí su tendencia a amontonarse en los extremos de éste. (Tal vez, al otro lado de éstos se encuentre el espacio real)». Estas reflexiones de Berger se refieren a los animales encerrados en las jaulas del zoo, aislados unos de otros, dependientes de sus cuidadores, aletargados o hiperactivos, inestables emocionalmente como los personajes imaginados por Vilas para las últimas escenografías de Noguero. El zoo, el recinto en el que encerramos a los otros para observarnos, al decir de Rafael Argullol, es el escenario donde la visibilidad, el espacio, el aire mismo queda reducido a símbolos. La luz también es artificial. El entorno, ilusorio. Insiste Berger. Tiene claro Berger que el hombre siempre mira desde

la ignorancia y desde el miedo, de modo que cuando es él quien está siendo observado por el animal, sucede que es visto del mismo modo que ve él lo que le rodea. Y añade que la falta de lenguaje común, su silencio, el auténtico idioma, garantiza siempre la distancia del animal, su exclusión con respecto al hombre. En muchas de sus fotografías, José Noguero dispone esculturas de animales y de humanos mirando hacia un lugar desconocido, en un espacio que no por casualidad es el del taller del artista. Las esculturas aparecen localizadas siempre en el extremo, para subrayar el acentuado vacío que deslumbra y dirige la mirada del espectador, urgido de este modo a interrogar directamente a la imagen. La mirada que nos propone Noguero es construida, puesto que siguiendo la estela iniciada por los impresionistas, tal como nos ha enseñado Stoichita, la reflexión sobre la visión resulta ser uno de los temas principales de su obra. Noguero nos invita a descifrar la concepción de sus imágenes, arrastrándonos a ejercitar la mirada a través de un complejo sistema de filtros de naturaleza óptica y escénica que acrecientan la tensión narrativa, aun cuando esta aparezca en suspenso. Sucede que cuando las esculturas salen de las fotografías y ocupan el espacio real, seguimos siendo extraña y atterradoramente partícipes del espacio mental al que se refería Antonio Saura en sus reflexiones teóricas y pictóricas sobre *El perro* de Goya. El escenario de las fotografías de José Noguero, como en el cuadro de Goya, queda señalado por la extrema desnudez de un espacio denso que acoge la presencia solitaria y enigmática de un perro solitario o de un personaje aislado que miran hacia un lugar fuera de los límites del marco. Saura estaba convencido de que es desde ese espacio mental desde donde somos contemplados, y que la cabeza de perro asomándose «siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando *algo que está sucediendo*».

En la fotografía, defiende Lemagny, hay que aprender a no imponer significados, porque no existe ninguno e insiste en la tesis de Bachelard de que en el arte como en la ciencia la realidad no se revela a sí misma, sino que se manifiesta. De lo que Lemagny deduce que la realidad esencial de una fotografía reside en la materia cuya cualidad esencial es táctil, aunque no se pueda tocar como la escultura, pues la vista es una variación del sentido del tacto, como los fisiólogos defienden al señalar que la retina es un trozo de piel con la capacidad de tocar la luz. En definitiva, que mediante la fotografía lo visual y lo táctil son partes de una misma totalidad. Sin pasar por alto la aseveración de Merleau-Ponty que «la percepción visual (que de hecho nunca se limita a lo visual) no es una especie de imagen que otra imagen pueda reproducir, del mismo modo que el conocimiento no es la copia de un mundo ya predeterminado». En la actividad del ver se sitúa la búsqueda de José Noguero de la que

resulta la poética de un espacio iluminado para la contemplación, donde la luz artificial *revela*, el tiempo se ha interrumpido y, tal como anotó Susan Sontag, el silencio engendra la necesidad de fijar la vista. El silencio entonces se amarra a la detención del tiempo distrayéndonos de nuestro pensamiento.

José Noguero fue requerido para intervenir en esta exposición dedicada al Teatro Olimpia y por extensión a la historia del cine en Huesca. El artista ha dado respuesta al encargo con la realización *Blau*, una secuencia de cinco fotografías acompañadas de una instalación. Se trataba de no provocar rupturas en su obra y así ha sido, como queda evidente además de en el título de su última exposición *Escenografías*, celebrada en la Fundació Suñol de Barcelona, en algunas de las obras allí presentadas. Jeffrey Swartz, autor del texto del folleto que acompañó la muestra, vincula el trabajo de José Noguero con determinados valores críticos del neobarroco como la sugerencia de teatralidad sin acción y su insistencia en «representar ostensiblemente escenarios vacíos, cajas con los lados mal encajados y cantos mal definidos en los que se da prioridad a la composición sobre la figura y donde la acción contingente, incluso cuando la figura está presente, sólo se puede representar como potencialidad sublimada». El tiempo concluye Swartz, deviene espacio en la obra de Noguero.

Somos testigos de lo que no vemos. Al menos eso señala Andrés Neuman. Y Jasper Johns no tuvo dudas al afirmar que ya es mucho ver algo *claramente*, porque no vemos *nada* claramente. Unidas estas apreciaciones a la opinión ya anotada de Lemagny de que en una fotografía no sucede nada, lo más aconsejable es atender Susan Sontag cuando aconsejó que el espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje, que no le exige comprensión, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, es su ausencia y le pide que no le agregue nada. De este modo, la contemplación, añade Sontag, hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que en la práctica aniquila al sujeto perceptor.

Las escenografías de Noguero más que invitar a mirar lo hacen a fijar la vista en una construcción frágil e inestable, de perfiles depurados por el silencio. La caja del escenario, recinto para alojar y verticalizar un hecho escénico, está vacío de aire y espacialidad; en la construcción del objeto arquitectónico actúa José Noguero en su calidad de escultor y pintor que elige y trabaja directamente el material, la espacialidad y pone en funcionamiento los mecanismos que activan la relación del espectador respecto al objeto y al espacio. La caja escénica, o espacio contenedor de estas escenografías, está armada con bastidores de tela azul, color contradictorio por habitar en él la excitación y la calma. Goethe escribió que una superficie en azul nos hace sentir que retrocede

ante nosotros por los que nos sentimos atraídos hacia él. Heimendahl se refirió a la pasividad del azul que potencialmente es actividad interior. Y Manuel Vilas organiza una conspiración del azul en el *Golfo de San Lorenzo* a partir de las escenografías de José Noguero. Por su parte, Noguero construye la secuencia de cajas escénicas como si hubiera extraído de un cuadro diferentes planos pictóricos para resituarlos frontalmente. Junto a las tres paredes que dan forma al objeto, una cuarta corresponde al telón cuya acción de velar-desvelar concreta la dialéctica del espacio de representación.

El escenógrafo Gaston Breyer anota que la ausencia, la invitación y la demanda de escenario son las instancias claves en el tiempo de la escenificación. El actor —papel que le correspondería a Noguero— evoca primero la ausencia del acontecimiento e invita con ello a tomar conciencia de la expectación, en un doble juego de simetría reflexiva. Toda esta operación se funda, según Breyer, en la necesidad existencial de ser y ejercerse, de ser el Otro para ser Él mismo, de convocar al encuentro y ser, a su vez, convocado, de decir y ser dicho, de explícitamente ser nombrado. La escena es por tanto un lugar de miradas y por tanto el escenógrafo es el maestro que nos enseña a mirar: la auténtica escenografía, defiende, es aquella que nos enseña a mirar, porque nos mira; un rostro que nos mira y nos enseña a mirarlo. Manuel Vilas ha puesto nombre al rostro: Olimpia Reyes; y también Golfo de St. Lawrence, Darío Ford, Bobby Vilas, John Nixon, el cazador suicida, África Cot y hasta la ciudad de Rimouski. Ficciones. El soporte es el espacio vacío o vaciado, inerte pero siempre potencial, en el cual y por su virtud se construirá el objeto escénico, apunta Breyer, que acierta cuando concluye que ese soporte alude a la tela del pintor, como entidad que genera una realidad pictórica, a la material volumetría sólida que crea una realidad escultórica y a la virtualidad del espacio vacío como habitabilidad que faculta una realidad arquitectónica.

Los movimientos del telón de las cajas escénicas construidas y luego fotografiadas por Noguero ocultan y muestran un escenario de vacío geográfico, físico y espiritual que en su inestabilidad vigilan que el silencio enmudezca cualquier posibilidad de acción externa. Todo permanece a la espera en estas habitaciones vacías, las escenográficas y la del propio taller del artista donde aquellas se sitúan como personajes ausentes, ajenos al mundo y a los personajes quebrados de Vilas. John Cage estaba convencido de que no existe eso que llamamos silencio, ni tampoco el espacio vacío pues mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo que ver; cuando miramos algo que está «vacío» no por ello se deja de mirar, ni de ver, aunque sólo sean las formas de nuestras propias expectativas.