

José Noguero

Seltene Erden

Tierras Raras

Rare Earth



José Noguero

Seltene Erden

Tierras Raras

Rare Earth

## CONTENTS

José Noguero – Seltene Erden Von Peter Lodermeyer .....	3
José Noguero – Tierras Raras Por Peter Lodermeyer .....	19
José Noguero – Rare Earth By Peter Lodermeyer .....	33
Index of Images .....	32
Biography .....	38

# José Noguero – Seltene Erden

Von Peter Lodermeyer

Die neueren Gemälde von José Noguero weisen unverkennbar die Spuren langwieriger und wechselseitiger Malprozesse auf. In mehreren Schichten übereinandergelegte, teilweise transparente Farbflächen, Übermalungen von Übermalungen, staffeln sich in dichter Folge. Rinnspuren dünnflüssiger Farbe verlaufen nicht nur abwärts, sondern zum Teil auch nach oben, als wollten sie sich der Schwerkraft widersetzen, und zeigen damit an, dass die Leinwände im Laufe der Arbeit mehrmals um 180 Grad gedreht wurden. In dem Bild *Ytterbium* finden sich heftige Pinselhiebe, mit denen der Künstler die Malfläche attackierte, um das bereits angelegte Formengefüge aufzusprengen. Je länger man sich als Betrachter in diese Gemälde vertieft, desto deutlicher lassen sie erkennen, dass sie gegen einen Widerstand gemalt wurden, den es im Arbeitsprozess zu überwinden galt. Der Widerstand resultiert daraus, dass José Noguero von der Bildhauerei herkommt und es gewohnt ist, in plastischen und räumlichen Zusammenhängen zu denken. Die Malerei als Flächenkunst stellt aber andere Aufgaben; es geht bei ihr, neben vielem anderen, um Farbklänge, um Flächenverbände und die vieldeutige Auflösung der räumlichen Verhältnisse. Genau dieser Widerspruch aber zwischen dem bildhauerischen Blick des Künstlers und den Ansprüchen, welche die Malerei *als Malerei* stellt, ist der Treibstoff für die Arbeit an den oft fulminanten Gemälden, die seit 2009 im Atelier José Nogueros entstehen.

Als Bildhauer beherrscht Noguero ein beeindruckend breites Spektrum an stilistischen und medialen Möglichkeiten plastischer Artikulation: figurative Bildhauerei bis hin zu virtuosem Detailrealismus, Anklänge an antike, barocke oder frühmoderne Skulptur, zugleich aber auch deren Infragestellung, Dekomposition, ja Destruktion mit Mitteln der Installation, der Fotografie und des Videos – besonders eindrucksvoll in seiner Videoarbeit *Ton* von 2010, in der Nachbildungen von Georg Kolbes berühmter Plastik „Die Tänzerin“ (1912) in Zeitlupe durch einen Metallschacht zu Boden stürzen, in tausend Stücke zerspringen und sich wundersamerweise wieder zusammenfügen. Die sich in dieser Arbeit ausdrückende Dialektik von Anknüpfung an die Tradition und gleichzeitigem Bruch mit ihr lässt sich auch in Nogueros Malerei erkennen. Zunächst benutzt er ganz traditionelle Schemata der gegenständlichen Bildkomposition. In seinen Landschaftsbildern – und fast alle seine Gemälde lassen sich im weitesten Sinne als Landschaften verstehen – ist dies meist die Sicht von einem erhöhten Standpunkt auf eine weite Ebene mit niedrigem Horizont (offenbar eine Reminiszenz

an seine Heimat, die Provinz Huesca im Nordosten Spaniens), wobei sich im Vordergrund das Repoussoirmotiv eines großen, die gesamte Bildhöhe überspannenden Baumes erhebt, das den Raum jäh aufreißt und den Blick in die Bildtiefe stürzen lässt. Andererseits aber nutzt Noguero die rein malerischen Mittel der Farbe und des Farb-auftrags gerade dazu, dieses Bildschema außer Kraft zu setzen, es mit dynamischen Farbkontrasten und Flächenrhythmen zu zersetzen und es dem Spannungsverhältnis zwischen dem Eigenwert der Bildfläche und den fragmentarischen Überresten des perspektivischen Illusionsraums auszusetzen.

Der Bezug auf die Malereitradition tritt an den neuesten Arbeiten Nogueros, die im Anschluss an sein Stipendium von 2012 an der Königlichen Spanischen Akademie in Rom entstanden, noch deutlicher hervor. Denn diese rekurrieren direkt auf historische Vorbilder, auf Rogier van der Weyden, den flämischen Meister an der Schwelle zwischen Spätmittelalter und Neuzeit, und den gut drei Generationen jüngeren, in Antwerpen tätigen Niederländer Joos van Cleve. Die Auseinandersetzung mit diesen Altmeistern hat nichts mit postmodern-er, ironischer Zitierlust zu tun, die „das Vergangene unterschiedslos zum verfügbaren Material

aktueller Produktion“ macht<sup>1</sup>, denn es geht hier um die ganz ernste Frage, wie das Berührt- und Getroffensein durch die malerische Qualität und emotionale Intensität historischer Vorbilder sich übersetzen lässt in eine dezidiert zeitgenössische Malerei.

Keine künstlerische Gattung ist im Laufe des 20. Jahrhunderts so sehr diffamiert, attackiert, gar wiederholte Male zu Grabe getragen und reanimiert worden wie die Malerei. Anstatt, wie es viele Maler weiterhin tun, eine Strategie des „Martyriums“, ja der „Kreuzigung“ des gemalten Bildes (Boris Groys) zu verfolgen<sup>2</sup>, wendet sich Noguero vielmehr direkt ausgewählten Kreuzigungsbildern der flämischen Meister zu, um aus der Beschäftigung mit ihnen

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 11.

<sup>2</sup> „Und in der Tat bieten uns die Museen der modernen Kunst, in denen die Kunstgeschichte festgehalten und repräsentiert wird, das Bild eines solchen grausamen Martyriums des Bildes. Das Bild wird (symbolisch oder real) verbrannt, zerschnitten, verunstaltet, beschmutzt und auf unterschiedlichste Weise körperlich mißhandelt. [...] Demnach ist die Kunstgeschichte erst dann beendet, wenn das letzte Bild des endgültigen Martyriums des Kunstwerks – seine Kreuzigung sozusagen – entsteht [...].“ Boris Groys, *Der Tod steht ihr gut, in: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Herausgegeben von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, S. 13–22; hier S. 17 und 17f.

Impulse zu gewinnen, die für die Malerei heute fruchtbar sein können. Wohlgemerkt interessiert ihn dabei nicht die christliche Ikonographie, was schon daran deutlich wird, dass auf seinen Bildern (*Ytterbium/Crucifixión*) und *Dysprosium* die ursprüngliche Thematik nicht mehr zu identifizieren ist. Von Joos van Cleves Vorlage, der Mitteltafel seines Kreuzigungstriptychons im Museo di Capodimonte in Neapel (ca. 1512–15), lässt sich kaum mehr als ein neben Christus schwebender Engel sowie das schmerzliche Gesicht des Jüngers Johannes am Fuße des Kreuzes erkennen. Diese gegenständlichen Rudimente lassen auf eine vollständige, an Joos van Cleves Vorbild angelehnte szenische Bildanlage als Grundlage des Bildes schließen. Diese wurde jedoch im Laufe des Malprozesses geradezu weggemalt, aufgezehrt von der Autonomie der Farbformen und überdeckt von der amorphen, opaken Farbmasse im unteren Bilddrittel, über der sich mit einem Schwarm perspektivisch verzerrter Rechtecke ein räumlicher Tiefenzug auftut, der mitten in die gleißende Helligkeit der Bildmitte führt. Dort sind noch Reste von Joos van Cleves flämischer Weltlandschaft auszumachen, welche seine Kreuzigung hinterfährt: eine Stadt in einer weiten, von fernen Gebirgszügen begrenzten Ebene.

Völlig unentzifferbar geworden ist die Kreuzigungsthematik in den beiden Bildern *Dysprosium* / 2. In beiden ist jeweils einerätselhafte, vielfach in sich gebrochene und nicht klar abgegrenzte Form zu sehen, die sich teilweise in eine stark abstrahierte Landschaft hinein aufzulösen scheint. Tatsächlich handelt es sich bei dem Gebilde um die Variation des Gewandes der weinend zu Füßen des Gekreuzigten kauernden Maria Magdalena, wie sie auf dem *Altar der Sieben Sakramente* von Rogier van der Weyden zu sehen ist (ca. 1440–1444, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Die blutrote Farbe des Kleides ist bei Noguero in ein komplementäres Grün übersetzt. Zudem scheint es das Schachbrettmuster des Fliesenbodens der gotischen Kirche auf Rogiers Altarbild in sich aufgenommen zu haben.

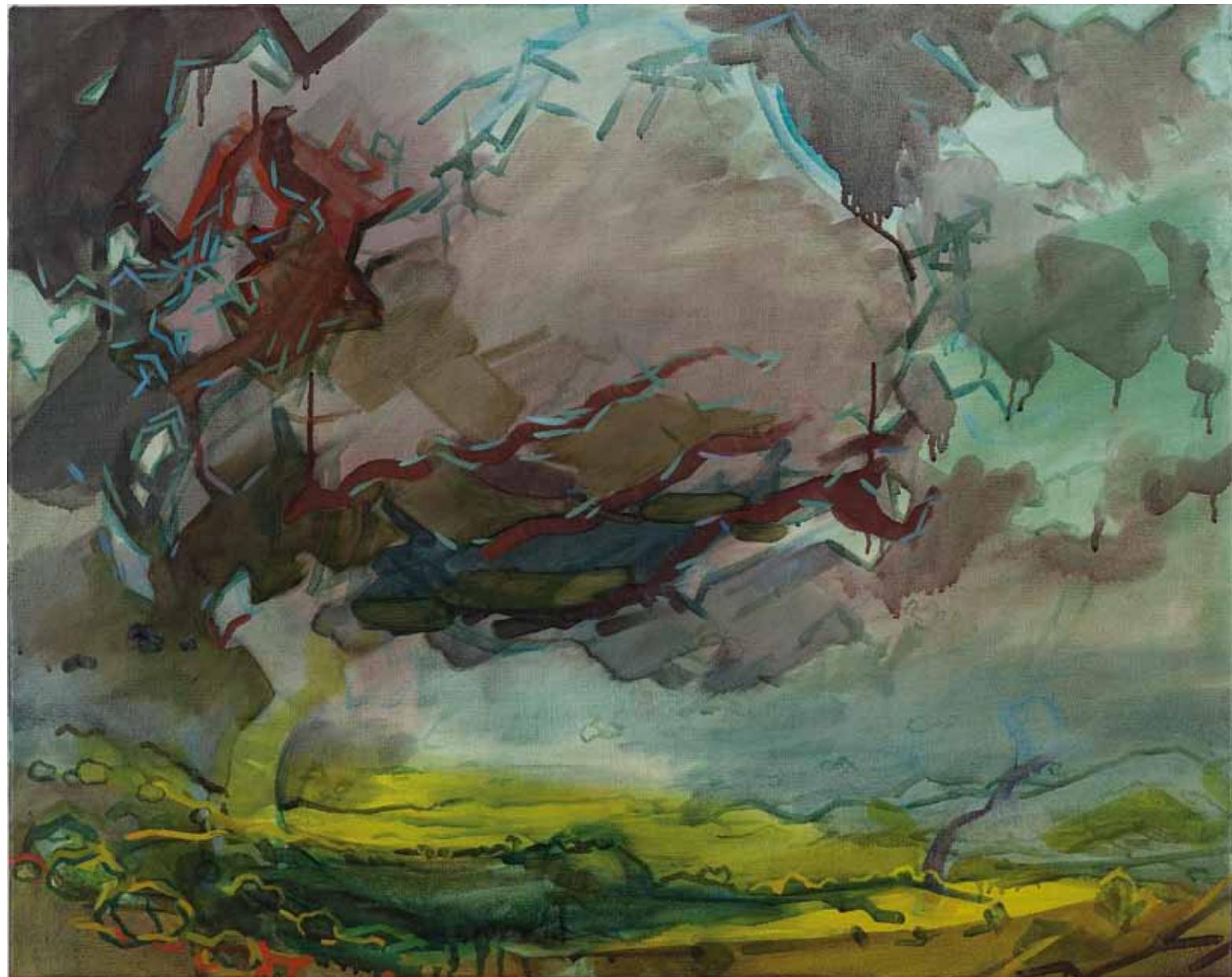
Es ist erstaunlich zu sehen, dass José Noguero die Figuren seiner Bilder minutiös in Dutzen- den von Zeichnungen, detaillierten Gewand- und Körperstudien, vorbereitet, um sie auf seinen Gemälden dann am Ende unter zahllosen Farbschichten unsichtbar werden zu lassen. Das gilt sowohl für die Maria Magdalena Rogiers van der Weyden, die bei Noguero aus ihrer Gewandhülle, dem

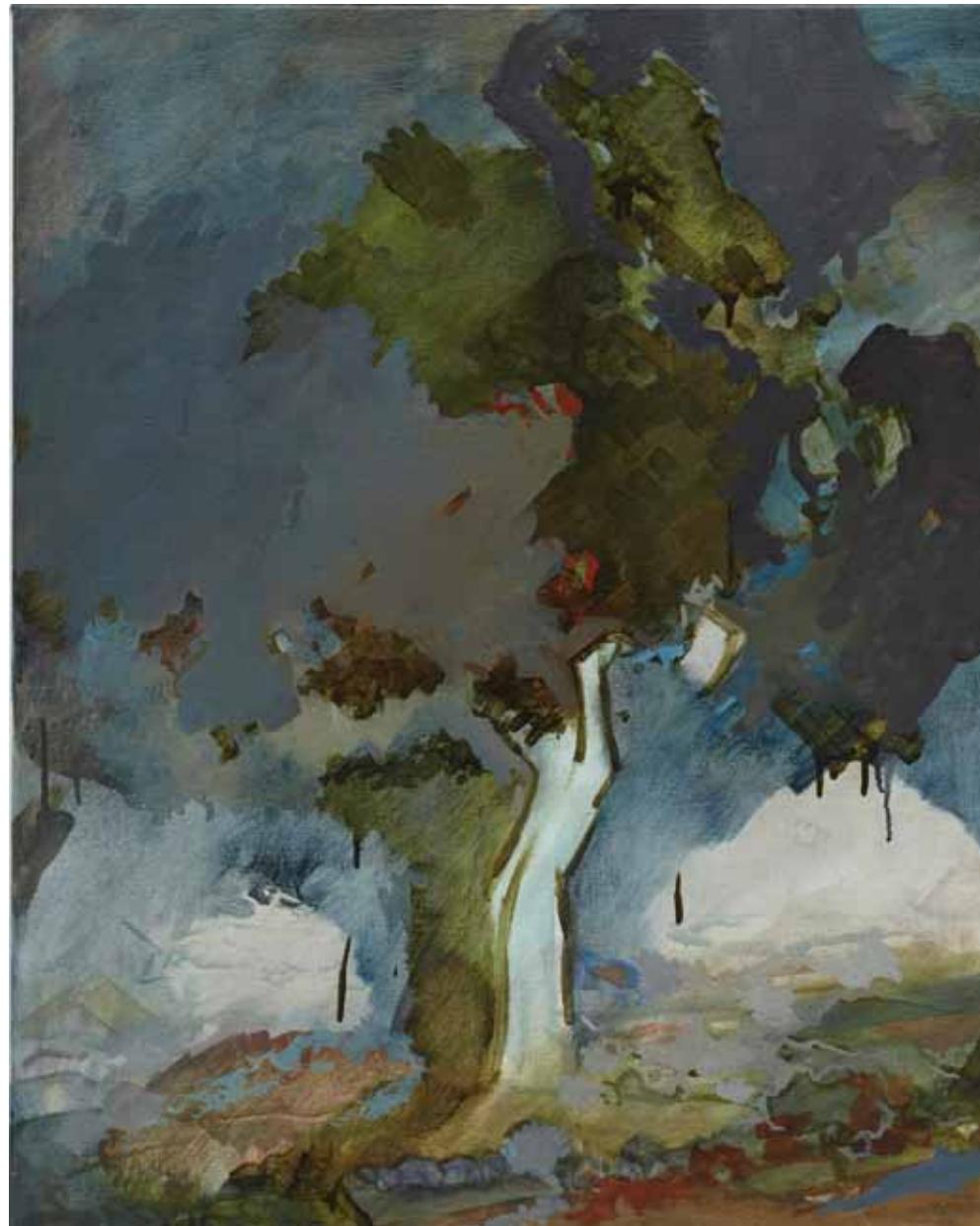
„bewegten Beiwerk“ ihres Leidensausdrucks, eliminiert wurde, als auch für die Magdalena des Joos van Cleve, von der in (*Ytterbium/Crucifixión*) im fertigen Bild keine Spur mehr zu sehen ist.

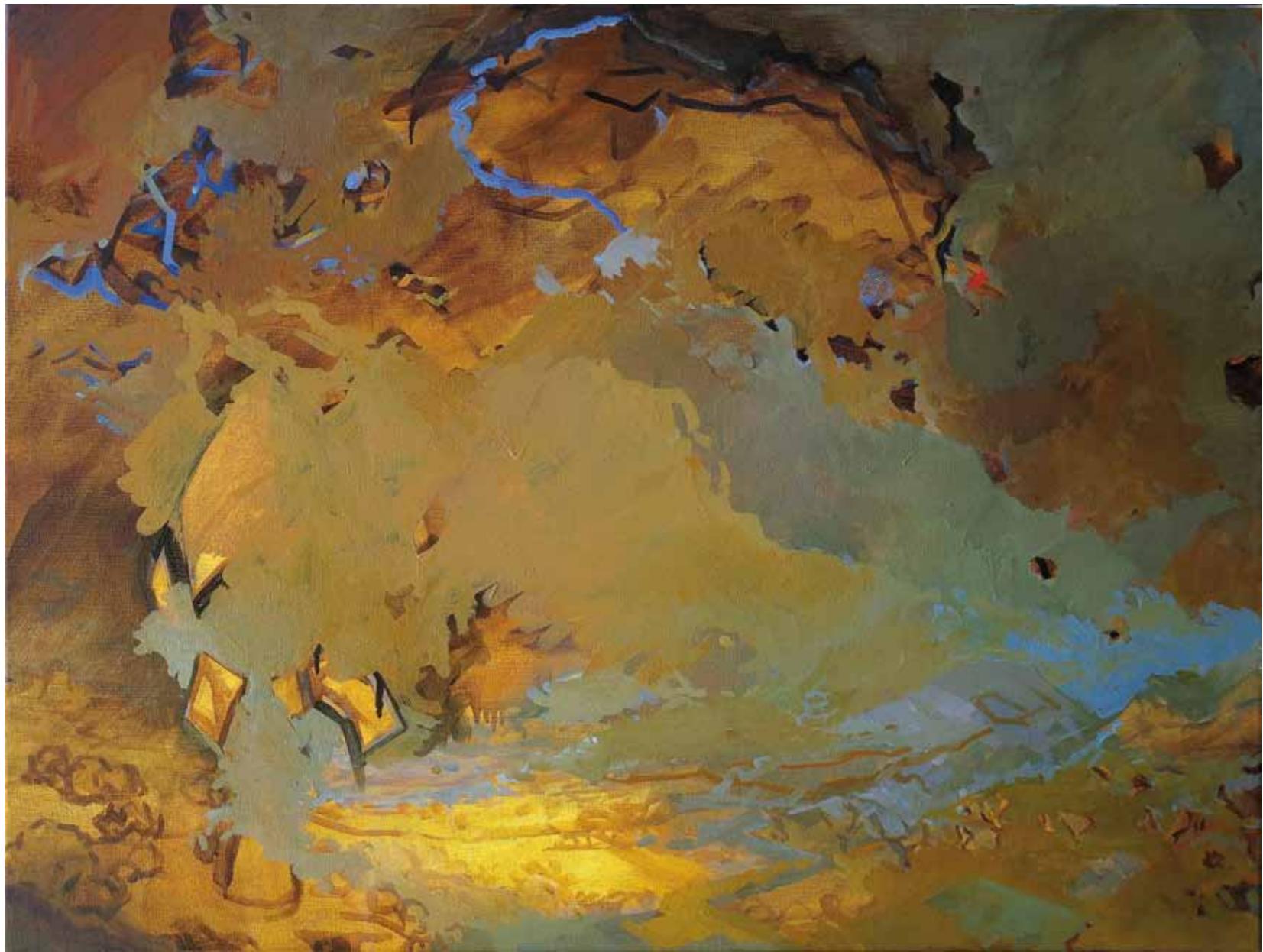
Die zahlreichen zeichnerischen Studien sind für Noguero unentbehrlich, denn er muss, wie er im Gespräch betont, erst einmal die Stellung der Figuren im Raum und überhaupt die gesamte räumliche Bildanlage vollständig erfasst und verstanden haben, bevor er den „Respekt verlieren“ und sich die malerische Freiheit nehmen kann, die das Bild verlangt. Immer ist erst dieser Widerstand des räumlich-plastischen Denkens zu brechen, bevor sich die Malerei frei entfalten kann. Genau dieses Denken aber ist die unverzichtbare Voraussetzung, um überhaupt mit der Arbeit am Bild beginnen zu können. Letztlich wird jede Art von Komposition bei Noguero zu Landschaft, dies aber nicht im Sinne einer abgeschilderten Naturszene, sondern als Panorama aus Farbe, Form und Licht, in dem solche Unterscheidungen wie figurativ/abstrakt, konstruktiv/gestisch, traditionell/zeitgenössisch unwichtig werden. In diesen Bildern ereignet sich das Malerische auf fulminante Weise – im Wortsinne von fulminare = blitzen. Nogueros Malerei entlädt sich immer wieder in farbigen Blitzen, die aus energetisch aufgeladenen Gewitter-Farbwellen hervorschießen wie in *Yttrium* mit seinem dominanten Komplementärkontrast aus Blau und Orange oder in dem düster-bedrohlichen *Terbium* mit seinen breiten roten Farbbahnen und den nervös irrlichternden blauen Strichen. Diese Landschaften unterhalten eher eine Beziehung zu atmosphärischen Vorgängen als zu topographischen Gegebenheiten. Das gilt auch für den ockergelben, alles überstrahlenden Sonnenglanz von *Lanthan* und die Farbrinnsale, die sich monsunartig aus der titelgebenden dunklen Wolke in *Nube oscura* abregnen, darin übrigens Albrecht Dürers berühmtem „Traumgesicht“-Aquarell von 1525 vergleichbar.

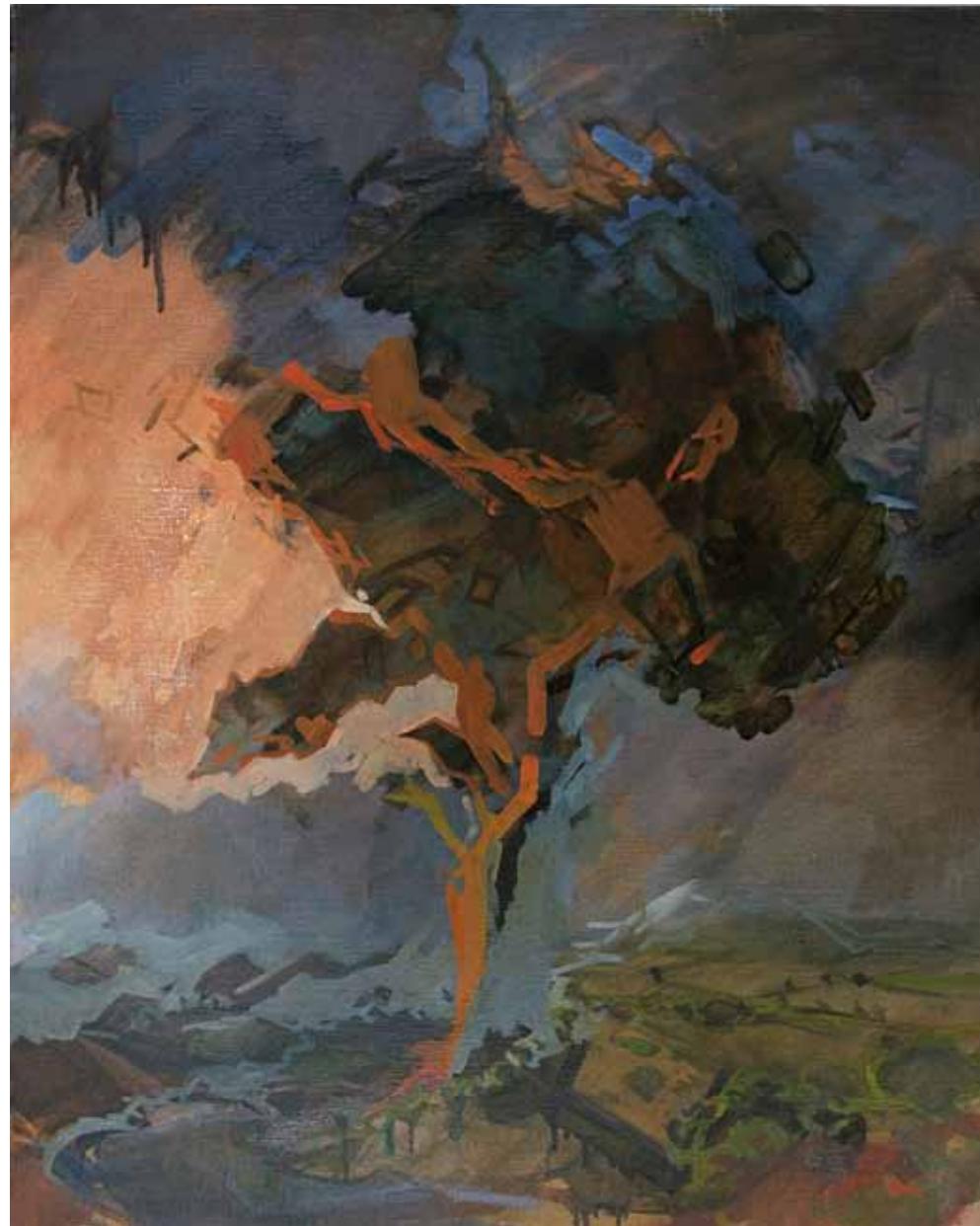
*Dysprosium, Holmium, Lanthan, Prometium, Terbium, Thulium, Yttrium* – die geheimnisvoll klingenden Titel von Nogueros Gemälden sagen sehr viel über den Charakter seiner Landschaftsmalerei aus. Es handelt sich um die Namen von Elementen, welche die Chemiker als „Metalle der seltenen Erden“ klassifizieren. Es sind dies Naturstoffe, die man aufgrund ihrer extremen Seltenheit und weil sie in Reinform ohnehin meist nur unter Laborbedingungen existieren, gewöhnlich nie zu sehen bekommt. Entsprechend zeigen Nogueros Bilder fremde Landschaften, die zwar noch einen fernen,

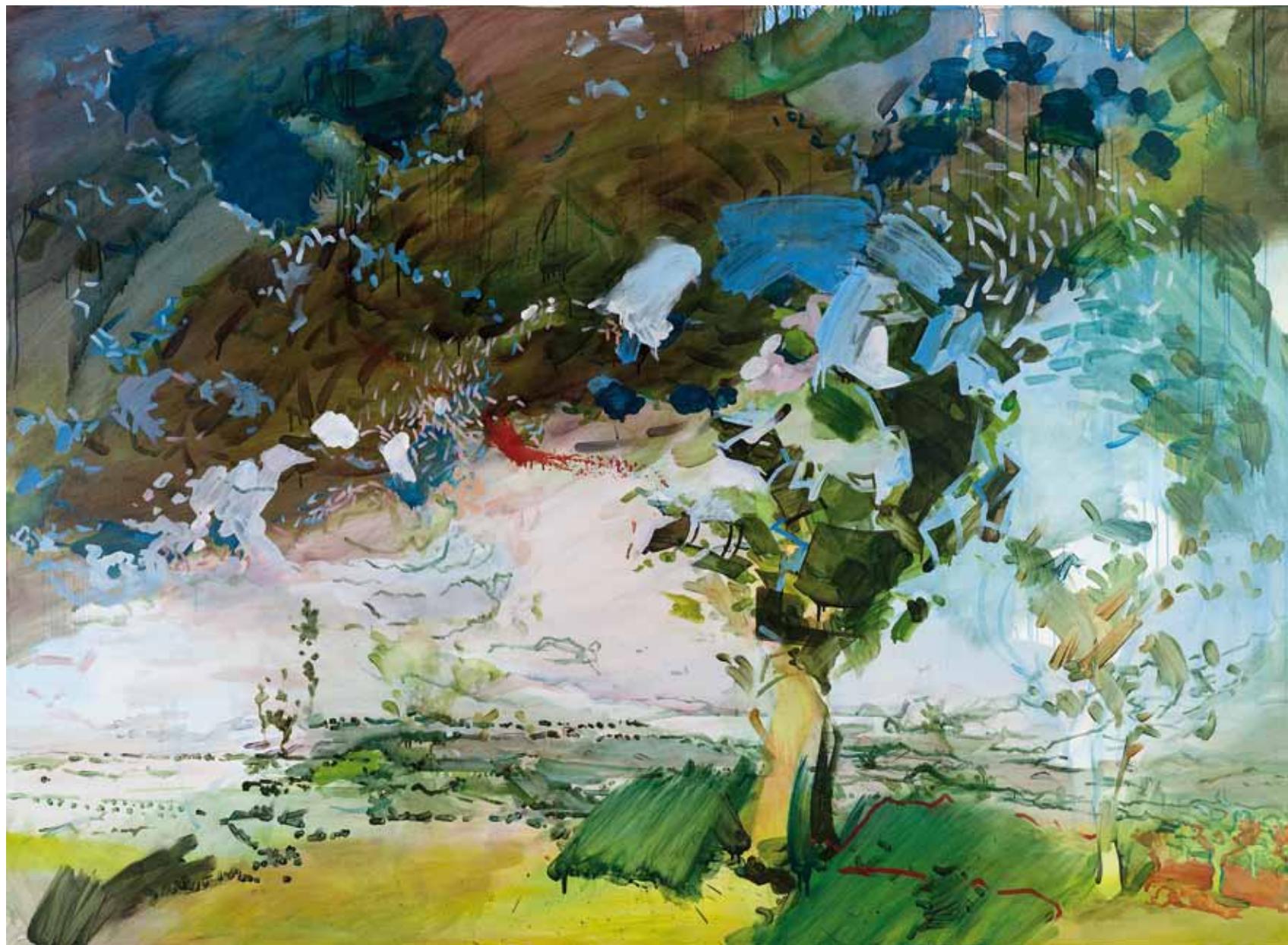
mehrfach vermittelten Bezug zur Vorstellung von Naturräumen aufweisen, diese aber rigoros verwandeln in das inkommensurable, eigengesetzliche Feld der Malerei.









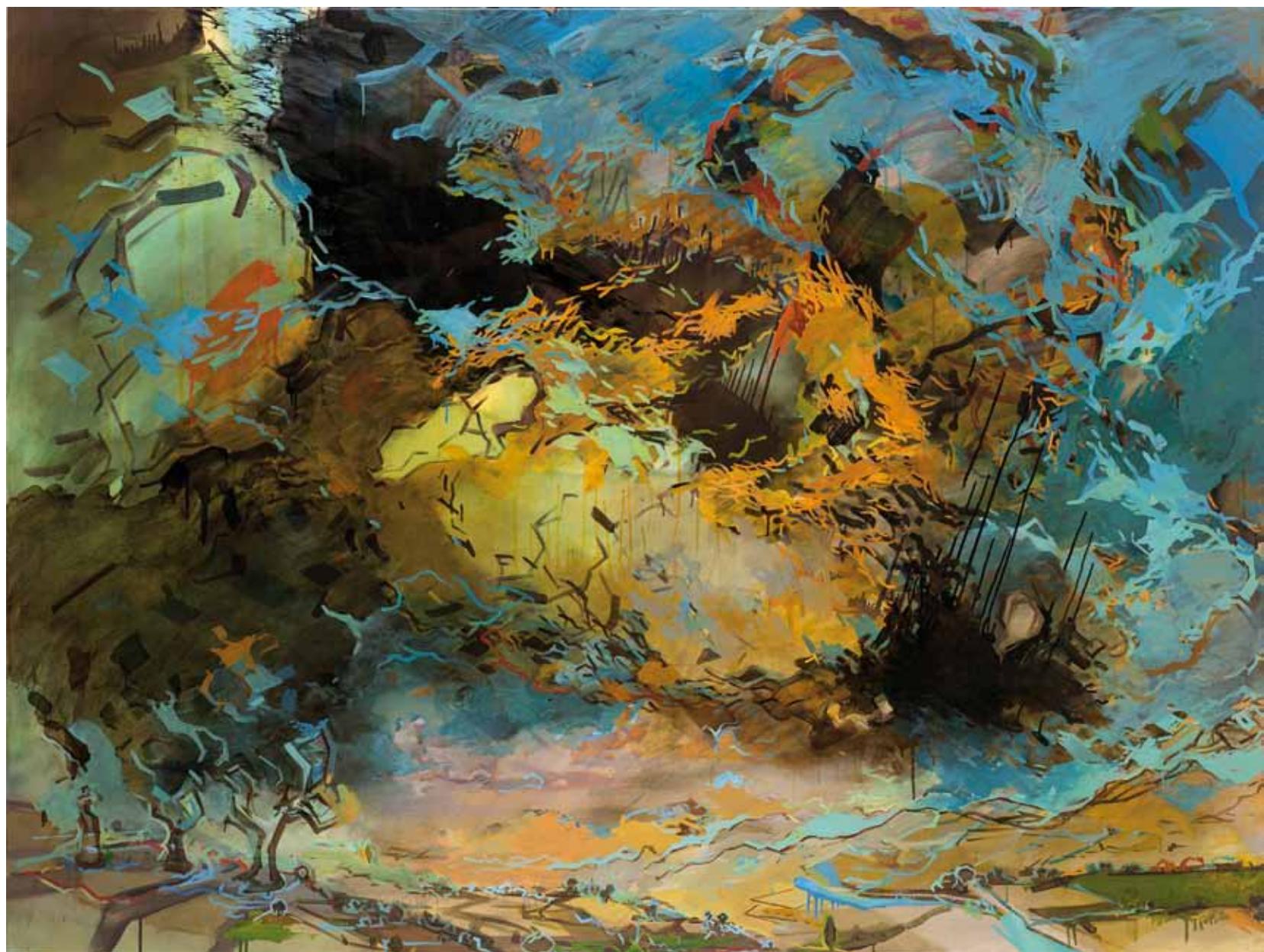


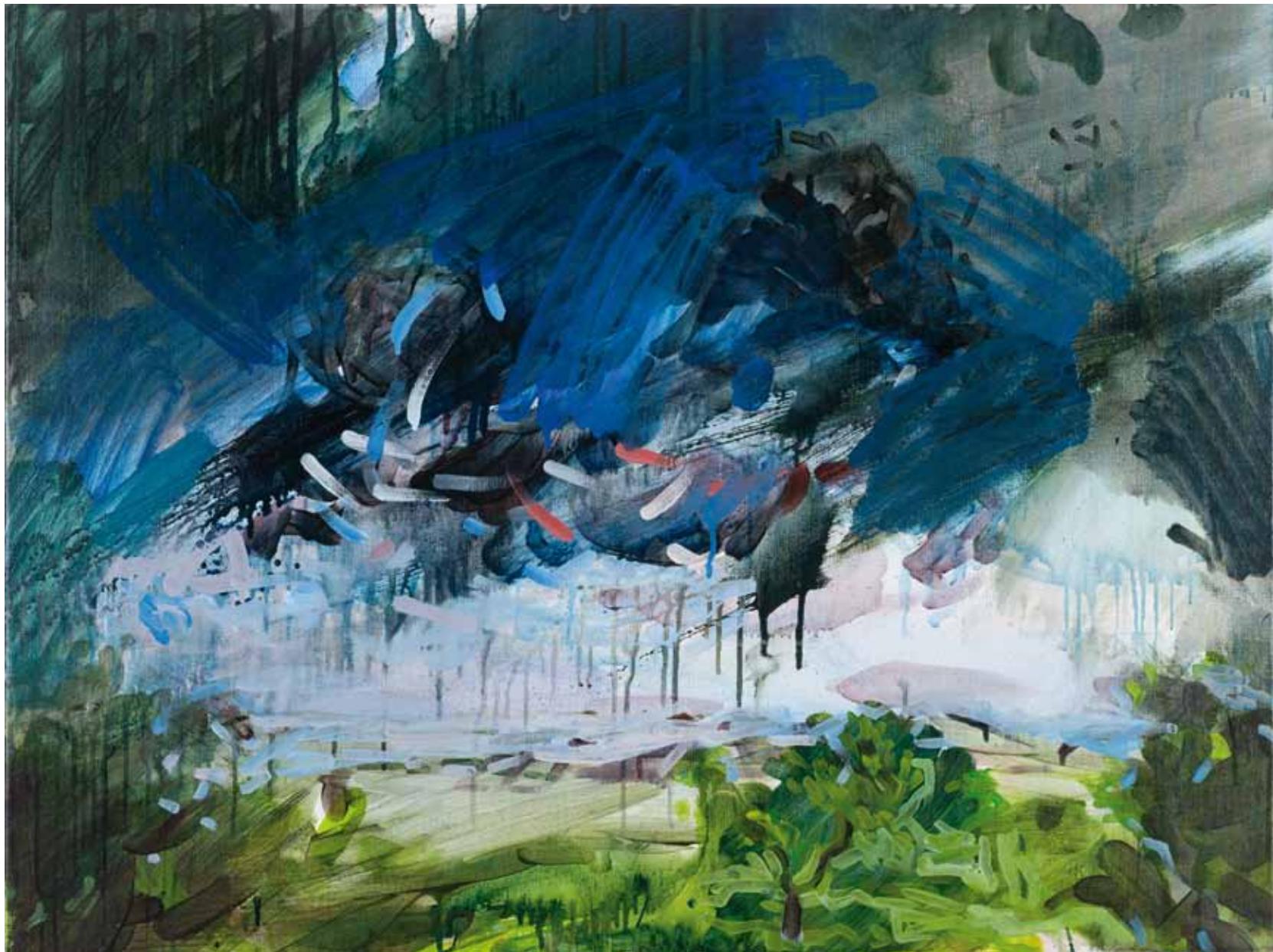


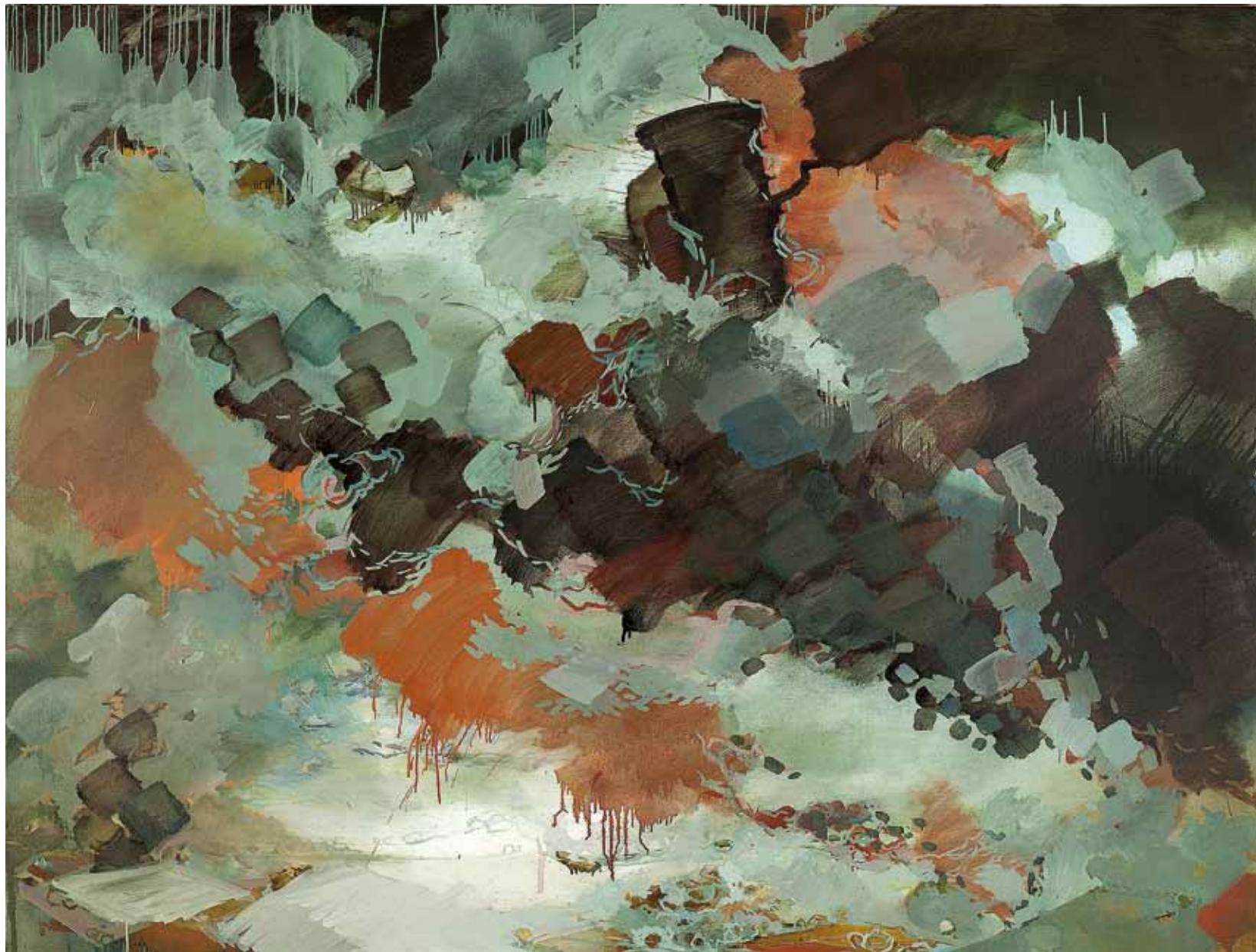














# José Noguero – Tierras Raras

Por Peter Lodermeyer

Las nuevas pinturas de José de Noguero muestran huellas inequívocas de arduos y variables procesos pictóricos. En diferentes capas superpuestas, superficies de color parcialmente transparentes y sobre pintados se escalonan en una rápida sucesión. Finas capas de pintura chorrean hacia abajo, pero también hacia arriba, como si desafiaran la gravedad, mostrando con ello que durante el proceso de trabajo los lienzos fueron girados 180 grados en múltiples ocasiones. En la obra *Ytterbium* vemos violentas pinceladas con las que el artista ataca la superficie pictórica agrietando la estructura formal anteriormente creada. Cuanto más se observan estas pinturas, más revelan que han sido pintadas contra una resistencia que ha tenido que ser vencida durante el proceso de trabajo. La resistencia procede del pasado de Noguero como escultor; el artista está habituado a pensar en relaciones plásticas y espaciales. Sin embargo, la pintura como “arte desplegado en una superficie plana” tiene tareas diferentes; entre otras la tonalidad del color y la misteriosa resolución de relaciones espaciales dentro de una superficie. Esta contradicción entre la mirada escultórica del artista y las demandas que representa la pintura como pintura, es lo que alimenta la producción de las, a menudo, fulminantes pinturas que surgen del taller de José Noguero desde 2009.

Como escultor, Noguero domina un amplio espectro de posibilidades estilísticas y técnicas en lo referente a la articulación escultórica: escultura con un virtuoso realismo de detalle, reminiscencias de la escultura antigua, barroca o de época moderna, junto a su constante cuestionamiento, la descomposición y la destrucción a través de la instalación, la fotografía y el video – esto es particularmente impactante en su video, *Ton* de 2010 en el cual réplicas de la famosa escultura de Georg Kolbe “La Bailarina” (1912) caen al suelo a cámara lenta a través de un conducto metálico, haciendo añicos y volviéndose a recomponer milagrosamente. La dialéctica entre el apego a la tradición y al mismo tiempo la ruptura con ella se puede ver en la pintura de Noguero. Por un lado, el artista utiliza los esquemas tradicionales para la composición de la imagen. En sus paisajes – y casi todas de sus pinturas pueden ser entendidas como paisajes en el sentido más amplio – el punto de vista se encuentra normalmente desde una posición elevada hacia una amplia llanura con horizonte bajo (aparentemente una referencia hacia su tierra natal, la provincia de Huesca en el noreste de España), en el que se eleva un árbol en primer plano, que abarca la altura de totalidad de la imagen e irrumpie en el espacio, amenazando la profundidad del cuadro. Por otro lado, Noguero usa los medios puramente

pictóricos de la aplicación del color para, precisamente, romper esa estructura previa, descomponerla a través de contrastes dinámicos de color y de ritmos de manchas y para exponerla a la tensión entre el valor intrínseco de la pintura concebida como forma independiente y los restos fragmentarios de la ilusión perspectiva del espacio.

La referencia a la tradición aparece más claramente en los últimos trabajos de Noguero, que surgen durante su beca en la Academia de España en Roma en el año 2012. Estas apelan directamente a figuras históricas, como Rogier van der Weyden, el maestro flamenco a caballo entre la época medieval y la edad Moderna, o como al también flamenco Joos van Cleve, que estuvo activo en Amberes y era tres generaciones más joven que el anterior. Aprender de estos maestros antiguos no tiene nada que ver con el gusto irónico y postmoderno por las citas, sino que tiene más que ver con la seria cuestión de como la conmovedora calidad pictórica e intensidad emocional de los modelos históricos pueden ser traducidos a una pintura claramente contemporánea.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, p. 11.

Durante el siglo XX ningún otro género artístico ha sido tan violentamente vilipendiado, atacado y en numerosas ocasiones llevado a la tumba y después resucitado como la pintura. En lugar de seguir la estrategia que siguen otros pintores de “martirizar” o de “crucificar” la pintura (e.g. Boris Groys)<sup>2</sup>, Noguero se ocupa directamente con “crucifixiones” seleccionadas de cuadros de maestros flamencos con el fin de ganar impulsos que puedan ser fertilizantes para la pintura hoy en día. No obstante, debería tenerse en cuenta que Noguero no está interesado en la ilustración de la iconografía cristiana; esto ya está claro desde sus pinturas tituladas (*Ytterbium/Crucifixión*) y *Dysprosium* en las que la temática original ya no es identifiable. En la versión de Joos van Cleve, el panel central de su tríptico de la

<sup>2</sup> „Und in der Tat bieten uns die Museen der modernen Kunst, in denen die Kunstgeschichte festgehalten und repräsentiert wird, das Bild eines solchen grausamen Martyriums des Bildes. Das Bild wird (symbolisch oder real) verbrannt, zerschnitten, verunstaltet, beschmutzt und auf unterschiedlichste Weise körperlich mißhandelt. [...] Demnach ist die Kunstgeschichte erst dann beendet, wenn das letzte Bild des endgültigen Martyriums des Kunstwerks – seine Kreuzigung sozusagen – entsteht [...].“ Boris Groys, *Der Tod steht ihr gut, en: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Editor: Anne-Marie Bonnet y Gabriele Kopp-Schmidt, Múnich 1995, p. 13–22; aquí p. 17 y 17f.

crucifixión en el Museo di Capodimonte en Nápoles (ca. 1512–15), apenas no hay más que un ángel flotante junto a Cristo y la cara dolorosa del apóstol Juan visto a los pies de la cruz. Estos elementos figurativos sugieren una adhesión al sistema de imagen de Joos van Cleve como base del trabajo.

Sin embargo, esta estructura fue borrada o sobreimpresa en el proceso pictórico, devorada por la propia autonomía de las pinceladas y manchas de color. En el tercio inferior de la pintura vemos una perspectiva distorsionada en el medio de la cual nuestro ojo es dirigido a una luz deslumbrante. Todavía hay restos del paisaje tradicional flamenco de Joos van Cleve, que resalta el momento de la crucifixión: una ciudad en la lejanía delimitada por distantes cadenas montañosas.

Tanto en *Dysprosium I* como *2*, el tema de la crucifixión es totalmente indescifrable. En cada obra vemos una forma misteriosa, muchas veces rota y no claramente definida, que parece disolverse en un paisaje fuertemente abstracto. De hecho, las obras son una variación de la estructura del manto de María Magdalena que se encuentra arrodillada a los pies del crucificado, que se ve en el *Altar de los Siete Sacramentos* de Rogier van der Weyden (ca. 1440–1444, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). El vestido rojo sangre se traduce en su complementario verde en la versión de Noguero; al mismo tiempo que su motivo ajedrezado parece adoptado del suelo de baldosas de la iglesia gótica.

Es sorprendente ver la minuciosidad con la que José Noguero prepara sus cuadros en docenas de dibujos de ropajes y estudios anatómicos, para al final terminar prácticamente invisibles bajo incontables capas de pintura. Esto es igualmente válido tanto para la María Magdalena de Rogier van der Weyden, a cuyo vestido a modo de carcasa ha desprovisto de su expresión de sufrimiento, como para la Magdalena de Joos van Cleve, de la cual no aparece ningún rastro en la versión final de (*Ytterbium/Crucifixión*).

Los numerosos estudios gráficos son indispensables para Noguero, porque necesita, “haber comprendido completamente la posición de las figuras en el espacio, y la propia estructura de este

mismo espacio, antes de perder el respeto y tomarme la libertad que requiere la pintura". La forma de pensar escultórica-espacial crea siempre una resistencia que debe ser arrollada antes de que la pintura pueda desarrollarse libremente. Pero al mismo tiempo es precisamente esa forma de pensar indispensable antes de comenzar a trabajar en una imagen. En última instancia todas las composiciones de Noguero tratan del paisaje, pero no en un sentido de naturaleza descrita; sino más bien son un panorama de color, luz y forma en la que distinciones generales como figurativo/abstracto, constructivo/gestual, tradicional/contemporáneo carecen de importancia. En esos cuadros lo pictórico sucede de manera fulminante- en el sentido etimológico de la palabra fulminare = relampaguear. La pintura de Noguero se descarga continuamente en rayos de color desde tormentosas nubes de color cargadas de energía, como en *Yttrium* con su dominante contraste de complementarios naranja y azul o en el sombrío y amenazante *Terbium* con sus amplias franjas de color rojo y nerviosas pinceladas de fugaces azules. Estos paisajes tienen más relación con los procesos atmosféricos que con el hecho topográfico. Esto es aplicable también a la radiante luz solar ocre-amarilla que vemos en *Lanthan* y a la oscura nube monzónica que vemos en el cuadro al que da título *Nube oscura*, relacionable, por cierto, a la famosa acuarela de Durero "Traumgesicht" de 1525.

*Dysprosium, Holmium, Lanthan, Prometium, Terbium, Thulium, Yttrium* – los títulos, que tan misteriosos suenan, de las pinturas de Noguero dicen mucho del carácter de sus paisajes. Son nombres de elementos que los químicos clasifican como "tierras raras". Son sustancias naturales las cuales uno normalmente nunca llega a ver por su extrema rareza y porque en su forma pura existen solamente bajo estrictas condiciones de laboratorio. Respectivamente las obras de Noguero muestran extraños paisajes que, realmente, siguen estando lejanamente relacionados con espacios naturales, mas están rigurosamente transmutados al incommensurable e intrínsecamente autónomo campo de la pintura.





















## Index of Images

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 6  | <i>Thulium</i> , 2011, Oil on linen, 60 × 80 cm   | 25 | <i>Erbium</i> , 2012, Oil on linen, 150 × 200 cm   |
| 7  | <i>Baum 3</i> , 2012, Oil on linen, 75 × 60 cm  | 26 | <i>Thulium 2</i> , 2014, Oil on linen, 60 × 75 cm  |
| 8  | <i>Holmium</i> , 2012, Oil on linen, 60 × 80 cm   | 27 | <i>Promethium 2</i> , 2012, Oil on linen, 150 × 200 cm   |
| 9  | <i>Baum (orange)</i> , 2012, Oil on linen,<br>75 × 60 cm  | 28 | ( <i>Ytterbium/Crucifixión</i> ), 2014, Oil on Linen, 200 × 170 cm                                     |
| 10 | <i>Landschaft I</i> , 2010, Oil on linen,<br>140 × 190 cm   | 29 | <i>Scandium</i> , 2014, Oil on linen, 200 × 170 cm   |
| 11 | <i>Arbol oscuro</i> , 2010, Oil on linen,<br>130 × 120 cm   | 30 | <i>Dysprosium I</i> , 2014, Oil on linen, 100 × 130 cm   |
| 12 | <i>Tormenta desde senda a Costean</i> , 2010, Oil<br>on linen, 150 × 200 cm                               | 31 | <i>Dysprosium II</i> , 2014, Oil on linen, 100 × 130 cm  |
| 13 | <i>Marina desde montesa</i> , 2010,<br>Oil on linen, 150 × 200 cm   | 36 | Exhibition view: José Noguero <i>Flämische Landschaften</i> , 2014,<br>Greusslich Contemporary, Berlin |
| 14 | <i>Terbium</i> , 2011, Oil on linen,<br>150 × 200 cm  | 37 | Exhibition view: José Noguero <i>Flämische Landschaften</i> , 2014,<br>Greusslich Contemporary, Berlin |
| 15 | <i>Yttrium</i> , 2011, Oil on linen, 150 × 200 cm   |    |  |
| 16 | <i>Nube Oscura</i> , 2010, Oil on linen,<br>60 × 80 cm  |    |  |
| 17 | <i>Promethium</i> , 2012, Oil on linen,<br>150 × 200 cm   |    |  |
| 22 | Exhibition view: José Noguero<br><i>Landschaften</i> , 2011,<br>Greusslich Contemporary, Berlin           |    |  |
| 23 | Exhibition view: José Noguero<br><i>Flämische Landschaften</i> , 2014,<br>Greusslich Contemporary, Berlin |    |  |
| 24 | <i>Gadolinium</i> , 2012, Oil on linen,<br>100 × 130 cm   |    |  |

# José Noguero – Rare Earth

By Peter Lodermeyer

José Noguero's new paintings exhibit unmistakable traces of the lengthy and variable painting processes. In several superimposed layers, partially transparent colored surfaces and repainting of over-painting stagger in close succession. Thin layers of liquid paint not only run down, but also crawl partially upward, as if to defy gravity, and thus show us that the canvases were repeatedly rotated 180 degrees in the course of the work. In the image *Ytterbium* we see violent brushstrokes with which the artist attacked the paint surface to blow open the already created form structure. The longer you examine these paintings, the more they reveal that they have been painted against a resistance that had to be overcome in the work process. The resistance comes from José Noguero's background in sculpture; the artist is used to thinking in plastic and spatial contexts. However, the painting surface has different tasks within its context as "art surface"; among many other, there is the question of color tones, spatial organisation and the mysterious resolution of spatial relationships. It is this contradiction between the sculptural look of the artist and the claims which represents the painting as a painting, that fuels the production of the often brilliant paintings that arise since 2009 from the studio of José Nogueros.

As a sculptor Noguero possesses an impressively broad range of stylistic and media abilities with regard to sculptural articulation: his work goes from figurative sculpture to virtuoso detailed realism, reminiscent of antique, baroque or early modern sculpture. But at the same time there is questioning, decomposition, and destruction through the means of installation, photography and video – this is particularly impressive in his video, *Ton* from 2010, in which replicas of Georg Kolbe's famous sculpture "the Dancer" (1912) are falling in slow motion through a metal chute to the floor, shattering into a thousand pieces and miraculously fitting back together once more. The struggle between self expression, attachment to tradition and simultaneous break with it can be seen in Nogueros' painting. First, he uses very traditional schemas for the subject composition. In his landscapes – and almost all of his paintings can be understood in the broadest sense as landscapes – there is usually the point of view from an elevated position on a broad plain with low horizon (apparently a throw-back to his home, the province of Huesca in northeastern Spain), wherein rises in the foreground a large tree, which spans the height of the entire image and suddenly tears open the space, threatening to topple the picture depth. On the other hand, Noguero uses the purely pictorial means

of color application to fortify his composition, to decompose it with dynamic color contrasts and surface rhythms and to expose the tension between the intrinsic value of the image area and the fragmentary remains of the perspectival illusion of space.

The reference to the tradition of painting appears even more clearly in Nogueros latest works, which emerged following his 2012 scholarship at the Royal Spanish Academy in Rome. These appeal directly to historical figures, such as Rogier van der Weyden, the Flemish master who created between the late Middle Ages and modern times, and Dutch artist Joos van Cleve, who was active in Antwerp a good three generations earlier. Learning about these old masters has nothing to do with post-modern, ironic lust for citation, because it is about the very serious question of how the touching, picturesque quality and emotional intensity of historical models can be translated into a decidedly contemporary painting.<sup>1</sup>

No other artistic genre during the 20th century has been so violently vilified, attacked, carried to the grave repeatedly and then

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, p. 11.

resuscitated as painting. Many painters continue to pursue a strategy of „martyrdom“, indeed the „crucifixion“ of the painting (e.g. Boris Groys).<sup>2</sup>

As for Noguero, he has turned himself rather directly to selected crucifixion paintings of the Flemish masters in order to catch their inspirations—which may be important for painting today. Nonetheless, it should be noted that Noguero is not interested in Christian iconography; this is already clear from his paintings titled (*Ytterbium/Crucifixión*) and *Dysprosium*, in which the original subject is no longer identifiable. In Joos van Cleve's version, the central panel of his crucifixion triptych in the Museo di Capodimonte in Naples (ca. 1512–15), there is scarcely more than a floating angel next to

Christ and the painful face of the disciple John seen at the foot of the cross. These figurative elements suggest an adherence to Joos van Cleve's image system as the foundation of the work. However, this structure was also purposefully overrun during the painting process; it was offset by imposing shapes and covered by an amorphous, opaque mass of color. In the lower-third of the painting we see a distorted perspective in the middle of which our eye is directed to a blazing brightness. There are still remnants of Joos van Cleve's traditionally Flemish landscape, which highlight the event of the crucifixion: a city bounded by distant mountain ranges.

In both *Dysprosium 1* and 2, the crucifixion theme becomes completely indecipherable. In each work we see a mysterious, often broken and not clearly defined shape, which seems to partially dissolve into a highly abstracted landscape. In fact, the works are a variation on the structure of the robe at the feet of the Crucified crouching Mary Magdalene, as seen on the *Altar of the Seven Sacraments* by Rogier van der Weyden (around 1440–1444, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). The blood-red color of the dress becomes a complementary green in Noguero's version. Moreover, it seems that Rogier's altarpiece seems to have taken on the checkerboard pattern of the tile floor of a Gothic church.

It is amazing to see how minutely Jose Noguero treats the figures in his pictures. In dozens of drawings, he makes detailed garment and body studies, preparing them to then live on in his paintings under countless layers of color, until they are rendered practically invisible. This applies also to the Mary Magdalene from Rogier van der Weyden, in which the “moving accessory” of the suffering expression was eliminated, as well as the Magdalena of Joos van Cleve, of which no trace remains in the final image of (*Ytterbium/Crucifixión*).

The numerous graphic studies are indispensable for Noguero, because they help him, as he emphasizes in conversation, to position the different elements in space and create an image system that is easily understood. After that is done, the artist can “enter the painting with abandon” and act on the pictorial freedom that the image requires. There is always this barrier of spatial-logical thinking which must be broken before the painting can develop freely. It is precisely this thinking which

<sup>2</sup> „Und in der Tat bieten uns die Museen der modernen Kunst, in denen die Kunstgeschichte festgehalten und repräsentiert wird, das Bild eines solchen grausamen Martyriums des Bildes. Das Bild wird (symbolisch oder real) verbrannt, zerschnitten, verunstaltet, beschmutzt und auf unterschiedlichste Weise körperlich mißhandelt. [...] Demnach ist die Kunstgeschichte erst dann beendet, wenn das letzte Bild des endgültigen Martyriums des Kunstwerks – seine Kreuzigung sozusagen – entsteht [...].“ Boris Groys, *Der Tod steht ihr gut*, in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Editor: Anne-Marie Bonnet and Gabriele Kopp-Schmidt, Munich 1995, p. 13–22; here p. 17 and 17f.

is indispensable before even beginning to work on an image. Ultimately, any kind of composition of Noguero's is about landscape, but not in the pastoral sense; rather, it is a panorama of color, light and form in which general distinctions such as figurative/abstract, constructive/gestural, traditional/contemporary are unimportant.

In these images, the picturesque literally clashes with occurrences of flashes of colour. Nogueros' paintings explode repeatedly with coloured lightning, which bursts out of energetically charged thundercloud of colour, as in *Yttrium*, with its dominant complementary contrasts of blue and orange, or the darkly threatening *Terbium*, with its wide red bands of colour and nervous, flitting blue strokes. These landscapes are more about the atmospheric process than about topographic conditions. This also applies to the ocher-yellow, radiant sunshine we see in *Lanthanum*, and the monsoon-like eponymous dark cloud we see in *Nube Oscura*, which incidentally references Albrecht Dürer's famous "dream vision" watercolour of 1525.

*Dysprosium*, *Holmium*, *Lanthan*, *Prometium*, *Terbium*, *Thulium*, *Yttrium* – the mysterious sounding titles of Noguero's paintings say a lot about the character of his landscape works. These are the names of elements which chemists classify as "rare earth metals". These are natural substances which one usually never gets to see because of their extreme rarity and because they exist in pure form only under strict laboratory conditions. Accordingly, Nogueros' works show alien landscapes which are still remotely related to natural areas, but which are rigorously transformed into the incommensurable, intrinsically statutory field of painting.





## Biography

	Lives and works in Berlin		
2005	Attending Lingaraj Maharana Hindu sculpture studio in Orissa, India	2005	Vastu, CAC, Málaga
1991	Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam	2002	Galería Luis Adelantado, Valencia Sala de Exposiciones, Diputación de Huesca, Huesca
1989	Bristol Polytechnic	1998	Galería Luis Adelantado, Valencia Sala de Cultura Carlos III , Pamplona
1985–1992	Escola Massana, Barcelona	1997	Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
1969	Born in Barbastro, Spain	1996	Sala de Exposiciones, Diputación de Huesca, Huesca Galería Luis Adelantado, Valencia
	<b>SOLO EXHIBITIONS</b>	1993	Galería Joan Prats, Barcelona
2014	Flämische Landschaften, Greusslich Contemporary, Berlin Espacio 5, CAC, Málaga	1991	L'Artesa de Gràcia, Barcelona Espai 83, Museo de Arte de Sabadell, Barcelona
2013	Nada es estatua, Sala Buñuel, Paraninfo, Universidad de Zaragoza, Zaragoza		<b>GROUP EXHIBITIONS</b>
2012	Sobre el silencio, Galería Yusto & Giner, Marbella Malerei und Zeichnungen, Centro de exposiciones, Barbastro	2014	Thanatos kann Phönix!, Greusslich Contemporary, Berlin Putain de Guerre, Musée des Beaux-Arts, Charleroi, Belgium Estación XV, Real Academia Bellas Artes de San Fernando, Madrid Yo, etcétera, Galería Carolina Rojo, Zaragoza
2011	Landschaften, Greusslich Contemporary, Berlin	2012	Lavori in corso, Real Academia de España, Rome <Circuito_Berlín 012>, Instituto Cervantes, Berlin
2010	Ton, Kunstkammer im Georg–Kolbe–Museum, Berlin		
2008	The Oxherding, Galería mas Art, Barcelona Ecenografías, Nivell Zero, Fundació Suñol, Barcelona Silencio, Galería Antonia Puyó, Zaragoza		
2006	From Orissa, an encounter with Indian sculpture in the workshop of Lingaraj Maharana, SEA, Alicante		
		2011	Noreste, Pablo Serrano Museum, Zaragoza
		2010	Welten, Berlin
		2008	XV. Rohkunstbau Drei Farben – Rot, Villa Kellermann, Potsdam Olimpia en Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Huesca Golden Selection, Kunstverein INGAN e.V., Berlin
		2007	Der gefleckte Spiegel, Kunstverein INGAN e.V., Berlin Observació, Fundació Suñol – Nivell Zero, Barcelona
		2005	Dual, La panera, Lleida La nueva edad del bronce, Castillo de Santa Bárbara, Alicante Identidades, Paraninfo de la Universidad, Zaragoza Generación 2005, Caja Madrid, Madrid
		2004	Itinerarios 03/04, XI Becas Fundación Marcelino Botín, Santander
		2003	Zeitgenössich!, Berlin Kunst/Kraft/Werk II, Heizkraftwerk Moabit, Berlin 1978–2003 Arte Español, Creación en libertad, (25 Years of Spanish Art), IVAM/Atarazanas, Valencia
		1995	XV Salón de los 16, Madrid Grone Gnister, Copenhagen

- 1992 Mediat/Inmediat, Sala Jaume Busquets, Barcelona  
 Recursos Humanos, Galería Joan Prats, Barcelona
- 1989 Sala Jaume Busquets, Barcelona
- COLLECTIONS**
- Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid  
 CAC, Málaga  
 CDAN, Huesca  
 ARTIU M, Vitoria–Gasteiz  
 Fundació Suñol, Barcelona  
 Diputación General de Aragón  
 Diputación de Huesca  
 Ayuntamiento de Pamplona, Navarra  
 Colección Coca-Cola, Madrid  
 Künstlerförderung, Berlin
- PRICES AND GRANTS**
- 2012–2013 Academia de España en Roma  
 2011 Käthe–Dorsch und Agnes–Straub–Stiftung, Berlin  
 2010 Käthe–Dorsch und Agnes–Straub–Stiftung, Berlin  
 2003 Künstlerförderung, Berlin  
 Grant Fundación Marcelino Botín  
 2001 Grant Ramón Acín, Diputación Huesca, Huesca

- 1993 Grant to study the baroc ornaments in Rome and Naples  
 Grant Generalitat de Catalunya
- 1992 Prize of the graduates, Escola Massana  
 1990 First prize for sculpture in Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas, DGA, Zaragoza
- BIBLIOGRAPHY**
- 2014 Peter Lodermeyer, José Noguero. Seltene Erden, Greusslich Contemporary, Berlin  
 2013 Chus Tudelilla, Nada esta estatua – José Noguero, Universidad de Zaragoza, Zaragoza  
 2010 Jeffrey Swartz, Setting the Figure, Setting Space. The Art of José Noguero. In: Art Etc. magazine  
 2008 Jesús Martínez–Clarà, Del silencio virtuoso, mas Art, Barcelona  
 Jeffrey Swartz, El Barroco de imagen congelada de José Noguero, Nivell Zero, Fundació Suñol, Barcelona  
 Miguel Cereceda, José Noguero. La escena del crimen, Galería Antonia Puyó, Zaragoza  
 Chus Tudelilla, Pensar la imagen, Catálogo Olímpia, Diputación Provincial de Huesca, Huesca  
 Miguel Fernández–Cid, José Noguero, tensión y silencio. In: El Cultural, April 4

- 2007 Jeffrey Swartz, Entre India y Occidente. In: Papers d'Art n°92, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona  
 2005 Fernando Huici, Moradas del agua y de la luz, CAC, Málaga  
 2002 Juan A. Álvarez Reyes, Escenificación/Escenario/ Representación, Galería Luis Adelantado, Valencia  
 Gloria Picazo, José Noguero, Diputación Provincial de Huesca, Huesca
- 1998 Enrique Juncosa, El mundo cambiante de José Noguero, Galería Luis Adelantado, Valencia, November
- 1996 Frederic Montornes, Como (secuencias) detenidas, Galería Luis Adelantado, Valencia, July  
 Miguel Fernández–Cid, Preguntas de escultor, Galería Luis Adelantado, July  
 Fernando Castro Flórez, Especulaciones, Diputación Provincial de Huesca, Huesca  
 Jeffrey Swartz, José Noguero, iconografías de presentación, Diputación Provincial de Huesca
- 1993 Luis Francisco Pérez, José Noguero. In: Lápiz n°97, November
- 1992 Jeffrey Swartz, Recursos Humanos, Galería Joan Prats, Barcelona
- 1991 Jesús Martínez–Clarà, Eco, Museo de Arte de Sabadell, Espai 83, Sabadell

## IMPRINT

Design: Andreas Greusslich

© 2015 Greusslich Contemporary and the authors  
All works by José Noguero © 2015

The publishers would like to thank:  
José Noguero, Peter Lodermeyer,  
Isabel Barea Navarro and Rollin Beamish

Printed in Berlin, Germany



Greusslich Contemporary  
Buchholzer Straße 11  
10437 Berlin, Germany  
[office@greusslich-contemporary.de](mailto:office@greusslich-contemporary.de)  
[www.greusslich-contemporary.de](http://www.greusslich-contemporary.de)

## GALERÍA CAROLINA ROJO

Paseo de Sagasta, 72 local 3  
50006 Saragossa, Spain  
[contacto@galeriacarolinarojo.com](mailto:contacto@galeriacarolinarojo.com)  
[www.galeriacarolinarojo.com](http://www.galeriacarolinarojo.com)



