

**nada es estatua**

José Noguero



**nada es estatua**

José Noguero

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

*Rector Magnífico de la Universidad  
de Zaragoza*  
Manuel José López Pérez

*Vicerrectora de Cultura y Política Social*  
Concepción Lomba Serrano

*Director del Área de Cultura*  
Juan Carlos Lozano López

EXPOSICIÓN

*Organización y Producción*  
Universidad de Zaragoza  
Vicerrectorado de Cultura y Política Social

*Comisariado*  
Chus Tudelilla

*Coordinación*  
María García Soria

*Ayudante de coordinación*  
Guimara Alquézar

*Transporte y montaje*  
Robert, SL, Zaragoza

*Agradecimientos*  
Diputación Provincial de Huesca.  
Real Academia de España en Roma.  
Mario de Aguavives. Raquel Artiles.  
Familia Benítez Artiles. Ramón Noguero.  
Rosa Noguero. Axel Lischke. Begoña Zubero.  
Lingaraj Maharana, su familia y taller.

PUBLICACIÓN

*Edición*  
Universidad de Zaragoza  
Vicerrectorado de Cultura y Política Social  
Prensas de la Universidad de Zaragoza

*Dirección editorial*  
Chus Tudelilla

*Coordinación editorial*  
María García Soria

*Textos*  
Manuel José López Pérez  
José Noguero  
Chus Tudelilla

*Fotografías*  
José Noguero

*Traducción*  
Acantho Ideas & Cultures, Zaragoza

*Diseño y maquetación*  
Javier Almalé. Estudio Versus, Zaragoza

© José Noguero / VEGAP, Zaragoza, 2013

*Impresión*  
Tipolínea

ISBN: 978-84-15770-43-5  
D.L.: Z 826-2013

**nada es estatua**

José Noguero

Paraninfo,  
Universidad de Zaragoza  
del 7 de mayo  
al 20 de julio de 2013



Vicerrectorado de  
Cultura y Política Social  
Universidad Zaragoza

Intención y azar han hecho posible la feliz coincidencia en el edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza de dos proyectos expositivos cuyos protagonistas, aunque separados por un lapso de más de cien años, poseen un nexo común: su experiencia artística en Roma. La salas Goya y Saura acogen la muestra colectiva *Escuela de Roma. Pintores aragoneses en el cambio de siglo*, y la sala Buñuel la exposición individual de José Noguero que, con el título *Nada es estatua*, pretende ser una reflexión sobre el estatuto de la imagen a través de una selección de obras realizadas por quien en la actualidad es uno de los artistas aragoneses de mayor proyección internacional.

La estancia de José Noguero en Roma, como becario de la Real Academia de España, significa el regreso a las fuentes iconográficas que desde su primera residencia en la capital italiana, en 1993, siempre han permanecido en su trabajo con un doble propósito: conocer para desvelar, con un lenguaje renovado, aquello que provoca la continuidad en el tiempo de las imágenes rescatadas.

Son precisamente las obras que José Noguero ha realizado durante esta segunda estancia en Roma –dibujos y fotografías de las imágenes que previamente ha modelado en barro a partir de esculturas griegas, romanas y barrocas– las que abren el itinerario que se propone en esta exposición. Junto a ellas se presenta una secuencia de fotografías, esculturas, pinturas, acuarelas, dibujos y vídeos, realizados por Noguero en diferentes momentos de su trayectoria, con la intención de incidir en aquello que más le interesa: aprender, investigar, conocer y ejercitarse la mirada; también la del espectador, de quien reclama una participación activa. Para pensar, que no otro es el objetivo del Arte.

Muchos han sido los artistas en el transcurso de la Historia del Arte que han practicado el fértil ejercicio de mirar *atrás*; José Noguero es uno de ellos. En el conocimiento y estudio directo de las fuentes arraigan las narraciones inconclusas que suceden en sus obras, llenas de anuncios, revelaciones y presagios.

Mi agradecimiento y felicitación a José Noguero, y mi reconocimiento a la magnífica labor realizada por Chus Tudelilla, responsable de la dirección científica de este proyecto editorial y expositivo.

**Manuel José López Pérez**  
Rector de la Universidad de Zaragoza

**9**

**La estatua no existe. Nada es estatua**

Chus Tudelilla

**75**

**Preguntas a José Noguero**

**81**

**Obras en exposición**

**84**

**Índice de ilustraciones**

**87**

**José Noguero. Trayectoria artística**

**92**

**There is no statue. Nothing is statue**

Chus Tudelilla



Pie / Columpio, 2002

## **La estatua no existe. Nada es estatua**

Chus Tudelilla

Existen dos formas de percepción, la táctil y la visual, relacionadas, respectivamente, con las cosas y con el espacio aunque es frecuente que el tacto proporcione cierta espacialidad y que la vista tome conciencia de la cosalidad. Así lo consideró el filósofo ruso Pavel Florenskij, profesor de la asignatura Teoría del espacio en el arte que impartió, durante los años 1923 y 1924, en la Facultad Poligráfica de la Vkhutemas, Escuela Estatal de Arte y Técnica en Moscú que, desde su fundación en 1920 hasta su desmantelamiento en 1930, fue centro de la vanguardia rusa. El concepto de “cosa” centró la estética de Florenskij, que definió como “plegamiento” o “lugar de curvatura” en el espacio. En 1995 la editorial Adelphi de Milán publicó *Lo spazio e il tempo nell'arte* compendio de sus clases en Vkhutemas. “Todo aquello que se hace, permanece” dejó escrito a su hijo antes de ser fusilado en 1937. Tras casi sesenta años después de ser borrado de la esfera pública, su pensamiento estético salió a la luz, y dio luz a las reflexiones de Delfín Rodríguez sobre la escultura moderna en su artículo “Nada: metáforas del contorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)”.<sup>1</sup> De la observación de Florenskij se deriva que con la vista se puede percibir una obra de arte “en el prevalecer del espacio sobre las cosas” mientras que con el tacto puede percibirse en su carácter y condición de cosa, de objeto, primando estos últimos sobre el espacio. Ejemplificó su reflexión con la escultura griega, cuyas imágenes tendían a salir de sí mismas creando una sensación como “de velo de niebla de espesor sutil” que puede ser visto con los dedos y tocado con los ojos, tomando de este modo conciencia de la espacialidad de las cosas con la vista. Y si coincidimos con Victor I. Stoichita<sup>2</sup> en que las imágenes se diferencian del resto del mundo por algo fundamental: que las imágenes no existen, “tocar la obra” significaría entonces, anota el autor, retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden del imaginario. El escultor italiano Medardo Rosso no tenía dudas al respecto, la escultura solo podía ser percibida a través de la mirada. Toda su obra es un reclamo de esta exigencia cuyas razones no dudó en argumentar: “La mirada de todos

1. RODRÍGUEZ, Delfín, “Nada: metáforas del contorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)”, en *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 17-31.

2. STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalion: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

los demás siempre ha sido en función del tacto. Nunca han respetado la luz ni el color, como si hicieran cosas para ciegos. Pero yo ¿toco o no toco? Ya he dicho que no toco. Es un infinito, una emoción, una coloración. No toco. La gente siempre creyó que se veía tocando. Yo no toco".<sup>3</sup>

"¡No existimos! Somos solo juegos de luz en el espacio", insistía Medardo Rosso. "Nada es material en el espacio, porque todo es espacio y, por tanto, todo es relativo". Sus palabras trataban de explicar el deseo de olvidar la materia, y sus obras, esculturas y fotografías, manifiestan su querencia por las sombras, por lo infinito de la unidad, depositaria de un momento activo del proceso, y del pensamiento, no en vano qué es el arte sino "la verdadera manera de hacer pensar". Si hasta entonces la escultura se había reducido a las tareas de quitar o agregar a partir de un núcleo, Rosso demuestra que "cuando la mirada transcurre sobre una cosa, quita y agrega materia, quita y agrega sujeto". Esa es una de sus aportaciones más sobresalientes a la escultura, como supo ver Luciano Fabro.<sup>4</sup> Medardo Rosso, creador y recreador, halló en la cera el material capacitado para fundir las formas y provocar en la mirada de quien las contempla la impresión de la materia desmaterializándose, "de una escultura que se niega y se anula", "de ir más allá de la escultura"; así lo sintió Giovanni Anselmo.<sup>5</sup> En los últimos quince años de su vida, Rosso no realizó esculturas nuevas, se dedicó a recrear las ya realizadas, y a fotografiarlas. Porque la fotografía le permitía detener el tiempo en un momento activo, al igual que su escultura. El estudiioso de su obra Luciano Caramel<sup>6</sup> sostiene que lo más probable es que Medardo Rosso no fuera el autor de las fotografías, que realizaría un operador siguiendo sus precisas y minuciosas instrucciones sobre los encuadres, distancia e iluminación; ya sobre las placas fotográficas, Rosso intervenía con raspaduras, veladuras, enmascaramientos o cortándolas de manera irregular, con la intención, señala Caramel, de superar la abstracta objetividad de la estatua, de fundir figura y fondo, de fijar una particular perspectiva visual, y no solo para sugerir la clave de lectura de sus obras o para facilitar la correcta exposición. La fotografía como investigación, en definitiva.

3. Declaraciones de Medardo Rosso a Luigi Ambrosini, en la entrevista publicada por el periódico *La Stampa* de Turín, el 29 de julio de 1923; reproducida en el catálogo de la exposición, dirigida por Gloria Moure, *Medardo Rosso* celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, 1996.

4. FABRO, Luciano, "Fotografía de Medardo Rosso. Entrevista con Jole de Sanna", en *ibid.*, pp. 244-246.

5. ANSELMO, Giovanni, "Medardo Rosso", en *ibid.*, p. 228.

6. CARMEL, Luciano, "Identidad y actualidad", en *ibid.*, pp. 91-117.



*Laocoonte 1, 2013*

Mientras tanto, Rodin estaba volcado en solucionar la crisis de la escultura, enfatizando la unidad del fragmento o fundiendo escultura y pedestal en un mismo bloque. Rosso, instalado en la crisis, mostró su convencimiento de que aquello no eran sino meras estrategias para hacer creer que se estaba haciendo algo nuevo.

Las esculturas que José Noguero modela o talla no se tocan con los dedos sino con los ojos. La mayoría, además, están realizadas para integrarse en la *imagen-acto* de la fotografía, que también es depositaria de sus pinturas y del rumor de lo imaginario. Como a Rosso, a Noguero le fascina la cera, material inestable tan adecuado para expresar la caducidad de todo. No hay fragmentos en sus obras, solo restos del proceso o del acto de demolición que, en ocasiones, lleva a efecto. En cuanto al pedestal, resuelve el problema suprimiéndolo, reduciéndolo a un mínimo soporte de madera incapacitado para aguantar el peso de la escultura, o poniendo patas arriba la imagen; literalmente. Y aunque en la actualidad no es motivo de discusión, Noguero persevera en modelar la escultura, llevando la contraria a Miguel Ángel que consideraba escultura aquello que se hace a fuerza de quitar, pues lo que se hiciera a fuerza de añadir tenía más que ver con la pintura; y no es que Miguel Ángel despreciara el trabajo



*Sin título IV, 2002*

de modelado, todo lo contrario, pues es conocido que sus proyectos escultóricos iban precedidos de innumerables dibujos y figuras modeladas en cera o en barro, tan útiles para clarificar la idea, según un método de trabajo que tiene su origen en el siglo XV. Bernini manipulaba el barro y la cera con extraordinaria destreza y rapidez, al igual que la piedra; los especialistas en su obra señalan que una de sus grandes conquistas fue haber hecho del mármol un material tan maleable como la cera. Con Rosso, ya lo hemos dicho, el material pierde interés ante el protagonismo de la mirada. Pero todos los artistas mencionados, también Noguero, coinciden en que en el modelado en cera o en barro está la “idea”.

Ante las obras de José Noguero, esculturas, fotografías, pinturas, dibujos, acuarelas, proyecciones o vídeos, somos “actores” de una puesta en escena que nada deja al azar mediante la activación de dispositivos ópticos y escénicos que tienen como principal objetivo no dejarnos ir. Deleuze y Guattari lo explicitaron: “De todo arte habría que decir: el arte es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No solo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto”.<sup>7</sup> El espectador se sitúa en espera, dado que el acto de la mirada no se agota en el momento. En cuanto a qué espera, teniendo en cuenta la naturaleza artificial de la obra de arte, Luis Puelles en su ensayo sobre la mirada resuelve dudas: “la ilusión esencial de la obra ficcional no es parecer real, o simplemente realista, sino parecer *ser real*”.<sup>8</sup> Y de acuerdo con Gadamer: asistir es querer participar y mirar es una forma de participar, Noguero organiza el escenario para el encuentro; un encuentro especialmente fructífero asentado como está en una suerte de continuidad abierta a múltiples conexiones temporales, como diría Benjamin, que remiten según ha interpretado Didi-Huberman, a una temporalidad más fundamental, que permanece en el misterio, susceptible de descubrir o construir. En esa concordancia de tiempos es determinante el apego de José Noguero por lo imaginario, que Gilbert Durand<sup>9</sup> ha definido como una lógica “completamente otra”, de identidad no localizable, un *tempo* no disímétrico. Los atributos y los adjetivos ocupan el lugar del sujeto

7. Reflexión recogida en PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011.

8. PUELLES ROMERO, Luis, *ibid.*

9. DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.



*Sin título III (azul)*, 1992

de la acción en el relato imaginario; es así que los rasgos, caracteres y condiciones míticas de los relatos de Acteón, Diana, Dionysos o Ariadna, y los motivos simbólicos de la barca, el espejo, el árbol o el columpio componen la gramática visual de las estructuras narrativas incompletas que Noguero propone en sus obras, y también en los montajes de sus exposiciones. Incompletas porque todo está en suspense.

El escenógrafo Gastón Breyer<sup>10</sup> anotó que la ausencia, la invitación y la demanda de escenario son las instancias claves en el tiempo de la escenificación. El actor evoca primero la ausencia del acontecimiento e invita a tomar conciencia de la expectación, en un doble juego de simetría reflexiva. Una operación que, según Breyer, es 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 lugar de miradas y el escenógrafo el maestro que enseña a mirar. Noguero construye escenografías que luego fotografía; los movimientos del telón ocultan y muestran un escenario de vacío geográfico, físico y emocional que en su inestabilidad vigilan que el silencio enmudezca cualquier tentativa de acción desbordada. Todo permanece a la espera en estas habitaciones vacías, y en las puestas en

10. BREYER, Gastón, *La escena presente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2005.

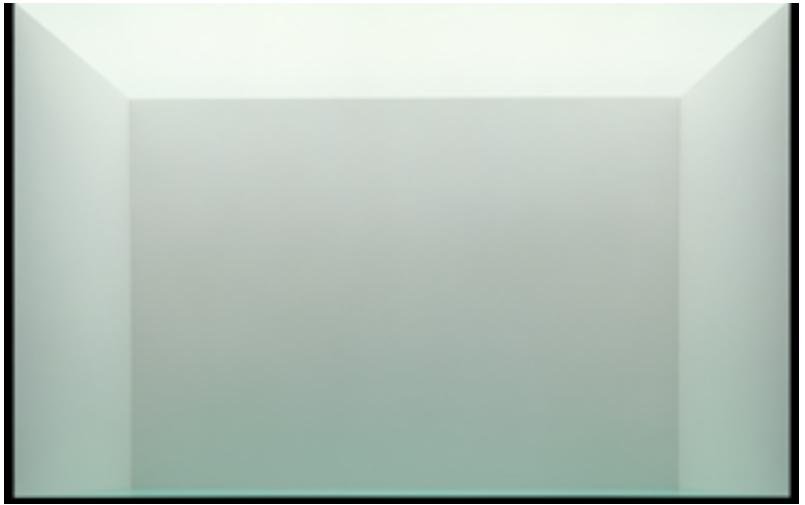
escena que organiza en su taller, y también en las salas de exposiciones que harán del espectador un actor en potencia.

En el fértil ejercicio de mirar *atrás*, hallamos la habilidad de Caravaggio para componer escenas como si estuvieran confinadas en espacios teatrales. La inmensidad del mundo quedaba reducida en sus cuadros a los límites de una habitación cerrada, en ocasiones su propio estudio, en la que el pintor podía controlar la luz y la acción de los personajes, señala su biógrafo Andrew Graham-Dixon<sup>11</sup> quien, dado el interés de sus *mises-en-scène*, sitúa los antecedentes en el arte del *sacro monte*, cuyo origen se localiza en el siglo XV, arraigado a su vez en tradiciones de comienzos del Renacimiento, como las pinturas de Giotto, estrechamente vinculadas con los autos sacramentales o con las esculturas de Donatello, que desplazadas en el Renacimiento tardío de los centros artísticos de Roma o Florencia resurgieron en Módena en las obras de Guido Mazzoni, entre otros escultores. Todas estas experiencias escultóricas arraigaron en la pintura de Caravaggio. ¿Qué pueden compartir las imágenes de Noguero con las de Caravaggio, además del ejercicio de mirar *atrás*, o de su querencia por representar los pies?, que ambas detienen el tiempo en un espacio teatralizado, y que ambas también parecen estar suspendidas al borde de su desaparición.

Sostiene Jean-Claude Lemagny<sup>12</sup> que en una fotografía no sucede nada, excepto metafóricamente, cuando se quiere decir que hay muchas cosas que ver. Opina también que en fotografía 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 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. En la actividad del ver se sitúa la búsqueda de José Noguero de la que resulta

11. GRAHAM-DIXON, Andrew, *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*, Madrid, Taurus, 2011.

12. LEMAGNY, Jean-Claude, “¿Es la fotografía un arte plástico?”, en YATES, Steve [ed.], *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 189-203.



¿Podría permanecer un copo de nieve...? II, 2008

la poética de un espacio iluminado para la contemplación, donde la luz *revela*, el tiempo se ha interrumpido y, como anotó Susan Sontag, el silencio engendra la necesidad de fijar la vista.

*Un artista no tiene sucursal.* Tiene que estar en el buen camino. Rodin está todavía en el camino del oficio. Hace (todavía) estatuas. La estatua no existe. Nada es estatua.

Somos *casos de luz*. Todo tiene una única luz y solo puede ser visto bajo una luz. *No se puede girar alrededor*.

No sé si Rodin me admira. Pero no me menosprecia.

Y los griegos, estos pisapapeles de la segunda Grecia, ¿acaso no nos han colocado suficientes?

La materia no existe. Hacer algo implica haber hecho olvidar la materia.

Nada es material en el espacio. Lo que está detrás está por delante en la emoción. No hay segundo ni tercer plano. Hay una dominante. Por tanto, no se puede hacer la cosa para girar alrededor.

Si la luz fuera cuatro veces más fuerte, se comería todo, excepto una o dos variantes. Esta dominante, este pensamiento, *lo que sobrevive*, es lo que hay que esculpir.<sup>13</sup>

## I. El cuerpo de la imagen

“Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien. Al principio creyó que todas las personas eran como él pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie. Alguna vez pensó que en los libros hallaría remedio para su mal y así aprendió el poco latín y menos griego de que hablaría un contemporáneo; después consideró que en el ejercicio de un rito elemental de la humanidad, bien podría estar lo que buscaba y”. José Noguero eligió el comienzo del relato “Everything and Nothing” incluido en *El hacedor* de Borges para organizar el collage de hojas sueltas con textos del escritor que clavó en la pared mediante un sencillo trozo de madera cuya forma bien pudiera ser la de un pedestal, mínimo pero suficiente. El título de la obra: *Borges*. La realizó en 1990, al poco de su primera presentación pública en una exposición colectiva celebrada en la sala Jaume Busquets de Barcelona, en 1989, y el mismo año de su participación en el Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas organizado por el Gobierno de Aragón, al que presentó el tríptico fotográfico *Pie espejo*. Un espejo horizontal enmarcado en madera acoge la imagen de las patas de una silla, de lo que pudiera ser una mesa, y de los pies del artista; en la primera fotografía los dos pies, en las dos siguientes solo uno. Todo un horizonte de sucesos, que tiene lugar en el taller de Noguero. El cuerpo de la imagen. Muchas y ninguna. “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie”, acaba el relato de Borges.

En su *Breve historia de la imagen*, Michel Melot<sup>14</sup> atiende a los orígenes de la palabra *imagen*, y aun cuando es conveniente establecer una clara distinción entre las diferentes vías elegimos, en esta ocasión, la línea derivada del latín *imago* que designa la estatua funeraria, la apariencia y el sueño, y comparte la raíz *im* con *imitatio*, ligada al término griego



Borges, 1990

*mimesis*, para significar el arte del actor con un doble sentido: *expresar* una emoción profunda e inefable a través del lenguaje y *reproducir* mecánicamente un modelo como hacen los *imitadores*. ¿Expresar o reproducir?, esa es la cuestión, concluye Melot, que teje la historia de la imagen; no sin antes plantear si es posible expresarse sin aprender a hacerlo, es decir, sin imitar. En un pasaje del *Sofista* Platón diferenció dos maneras de hacer imágenes: el arte de la copia y el del simulacro; el primero ha triunfado en la historia del arte occidental mientras que el segundo permaneció “cargado de oscuros poderes”, al decir de Victor I. Stoichita<sup>15</sup> quien, en su ensayo *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, defiende la persistencia del simulacro en el tiempo y en el seno mismo de la historia de la mimesis frente a quienes consideran que fue la Modernidad la que lo redescubrió tras haber permanecido oculto desde el platonismo. En la historia de Pigmalión, legendario rey de Chipre enamorado de la escultura en mármol a la que Venus dio vida, Stoichita encuentra el mito de la imagen-obra, o del cuerpo de la imagen –como hemos dado en titular este capítulo–, por señalar el origen del impulso humano de crear cuerpos animados, y establecer la diferencia entre las nociones de “semejanza” y “existencia”; condición esta última del simulacro que Stoichita define como un artefacto o construcción artificial que no copia un objeto del mundo sino que se proyecta en el mundo.

Aun siendo el más despreocupado de los hombres, el más desgraciado, el más desgraciado o el más vil, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra. Eso es el papel divino de la escultura.

¿Quién puede dudar que sea necesaria una poderosa imaginación para cumplir tan magnífico programa? ¡Singular arte que penetra en las tinieblas de los tiempos, y que ya, en las edades primitivas, producía obras que asombran al espíritu civilizado! Arte, en el que lo que debe considerarse como cualidad en pintura puede convertirse en vicio o defecto, en el que la perfección es tanto más necesaria que el medio, más completa en apariencia, pero más bárbara e infantil, que da siempre, incluso a las obras más mediocres, un aspecto de acabado y de perfección. Ante un objeto extraído de la naturaleza y representado mediante la escultura, es decir, redondo, huidizo, en torno al cual se puede girar libremente, y, como el objeto natural mismo, rodeado de atmósfera, el campesino, el hombre primitivo, el salvaje, no siente ninguna indecisión; en tanto que una pintura, por sus inmensas pretensiones, por su naturaleza paradójica y abstracta, los inquieta y perturba.<sup>16</sup>

15. STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, op. cit., 2006.

16. BAUDELAIRE, Charles, “Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la *Revue Française. Escultura*”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996, pp. 281-291.

Echaba en falta Baudelaire en las esculturas del Salón de 1859 la prodigiosa fuerza que Egipto, Grecia o Miguel Ángel dieron a sus “inmóviles fantasmas”. “¡Qué mirada en esos ojos sin pupila!”. Solo la verdadera escultura “aporta a todo lo que es humano algo de eterno, que participa de la dureza de la materia empleada. La cólera se vuelve calma, la ternura severa, el sueño tornadizo y abrillantado de la pintura se transforma en meditación sólida y obstinada”. El viajero sin destino al que Baudelaire confió la tarea de buscar la *modernidad* debía “extraer lo eterno de lo transitorio” en un mundo en ruinas. Apenas durante unos minutos el *flâneur* podía pensar en las cosas que no son de la tierra cuando topaba en su recorrido con los inmóviles fantasmas de piedra; y solo en nombre del pasado, que ya todo se había consumado. Recluido en los grandes almacenes, una vez que el paseo urbano se hizo imposible, el *flâneur* puso su percepción al servicio del imparable y contagioso proceso de comercialización de la naciente sociedad de masas; ese es el papel que atribuyó Walter Benjamin al paseante, figura del pasado que habría de compartir escenario con una nueva, la del historiador como *trapero*, atareado en la recogida de los despojos para convertirlos en objetos nuevos aunque, aclara Reyes Mate<sup>17</sup> “no para reciclarlos y volver a la fatalidad del consumo, sino para despertarlos a una nueva vida”. Coleccionista de trapos y despojos del mundo, su *Libro de los Pasajes* no es sino el final de una era de mundos urbanos de ensueño.<sup>18</sup>

En septiembre de 1940, la policía franquista interceptó a Walter Benjamin en su huída del París tomado por los nazis. Temiendo ser entregado a la Gestapo decidió suicidarse. Aquel año Hitler paseaba por París acompañado del arquitecto Albert Speer, que debía reconstruir Berlín a imagen de la capital francesa. Berlín tendría que ser más hermosa y París solo sería su sombra, ¿para qué destruirla?, se preguntó Hitler. Es sabido que Speer solía dibujar las futuras ruinas de los edificios que diseñaba por considerar que el verdadero valor de una arquitectura residía en la fuerza de su ruina. En su memoria permanecían intactos los restos de las civilizaciones egipcias, griegas y romanas. No era la primera vez que la ruina se presentaba como parte del proyecto pues, ha recordado Rafael

17. REYES MATE, Manuel, *Medianoché en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2009, p. 33.

18. BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, p. 359.



Espacio con almendro, 2004

Argullol,<sup>19</sup> ya había sido tratada de ese modo por los Bibiena, arquitectos boloñeses de la primera mitad del siglo XVIII, y también por Piranesi. Si bien, y como indica Antoni Marí, “el espectáculo de la ruina, desde la Primera Guerra Mundial, no muestra ninguna memoria del pasado, ni remite a la historia, ni a ninguna contemplación sobre lo que se ha perdido”,<sup>20</sup> solo remite a ella misma, a una ruina producida por la constante destrucción del ser humano, “es la presencia trágica, o grotesca, de un esplendor perdido, que permanece inalterable en un nuevo orden en el que ya nada es reconocible”.<sup>21</sup> Sostiene Marc Augé que “la contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*”, alejado de nuestro mundo de simulacros, de nuestro mundo violento cuyos restos no logran convertirse en ruinas. “Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte”.<sup>22</sup> A qué arte, al de la copia o al del simulacro. Y para qué elegir si constatamos la persistencia del simulacro en el tiempo y en el seno mismo de la historia de la mimesis, como sostiene Stoichita. Al fin y al cabo todo es ficción. Y simulacro, entonces. Y a qué tiempo *puro* se refiere Augé, ¿al propio del paradigma de la intemporalidad, o sea, el del tiempo de la escultura clásica, según entendía Baudelaire?

Ocurrió, sin embargo, que todo se rompió tras la Primera Guerra Mundial y aquella generación que había acudido a la escuela en coche de caballos se encontró “bajo el cielo abierto en un campo en el que nada, salvo las nubes, permanecía ajeno al cambio; y bajo esas nubes, en un campo de fuerza de explosiones y torrentes destructivos, estaba el frágil, diminuto cuerpo humano”, escribió Benjamin, convencido también de la existencia de “un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra”. El tiempo persevera. Ya lo escribió Cioran: “Nadie ha podido librarse nunca del Tiempo”. Y amarradas al tiempo, las imágenes participan de reveladoras conexiones atemporales que derivan en la transformación inesperada del original que toman como modelo. Desde el principio José Noguero quiso ser partícipe de ese proyecto común con un discurso que tiene en

el cuerpo de la imagen su fundamento teórico y valoración plástica. Y esta decisión explica su interés por el estudio de los mitos y leyendas del cuerpo esculpido, su querencia por la simplicidad y el silencio espiritual de la estatuaria arcaica griega y medieval, y también por la escultura india, y su fascinación por las obras de los creadores que a lo largo de la historia han regresado a los orígenes, conmovidos por la grandeza del principio. Y sin embargo, no son los cuerpos esculpidos, pintados, reflejados y fotografiados por Noguero los cuerpos puros e intemporales del mundo antiguo. No podrían serlo. Entre otras razones por la pérdida definitiva de la memoria de lo Sagrado, que no es olvido de lo Sagrado, sino olvido de la memoria de lo Sagrado. Así lo considera Vincenzo Vitiello y con él coincide José Noguero quien, pese a todo, insiste en pensar la materia para alumbrar aquello que sobrevive entre lo manifiesto y lo oculto. *Lo que sobrevive*. Lo que hay que esculpir.



Taller en Berlín, 2009

19. ARGULLOL, Rafael, “El poder de la ruina”, *El País*, Madrid, 1 de febrero de 2010, pp. 25-26.

20. MARÍ, Antoni [comisario], *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005, p. 20.

21. *Ibid.*, p. 13.

22. AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, s/p.



*Pie espejo*, 1990

## II. Intervalo de tiempos

*Pie espejo* es el título del tríptico fotográfico realizado por José Noguero en 1990. Es una de las primeras fotografías en las que introduce un espejo con la intención de fijar el instante en que recibe el reflejo de la imagen de algo que sucede al otro lado, fuera del marco, aunque sepamos que el marco no existe. El espejo funciona como un método de redoblamiento que afirma el tiempo de la imagen reflejada dentro de la imagen fotográfica, cuyo objetivo no pretende en modo alguno reproducir de modo mimético la realidad sino retornar al referente, que no es sino la huella de lo real, constituido en los cortes temporal y espacial que son propios del acto mismo de fotografiar, como propone Philippe Dubois.<sup>23</sup> Temporalmente, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, inmoviliza, separa la duración captando solo un instante; y espacialmente, fracciona, elige, aísla, capta, corta una porción de extensión. Donde el fotógrafo corta, el pintor compone, y mientras que el espacio pictórico es un espacio dado de antemano cuyo marco, al decir de Bazin, polariza el espacio hacia el interior, el espacio fotográfico, señala Dubois, no está dado y tampoco se construye, por ser una *sustracción* que se opera *en bloque*. Es así que lo que una fotografía muestra es tan importante como lo que no muestra: hay una *relación* inevitable del fuera con el dentro que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una “presencia virtual”.

Sobre la inserción en el interior del espacio “real” de la imagen fotográfica de uno o varios espejos, fragmentos de espacios virtuales, exteriores al marco primero pero contiguos y contemporáneos del mismo, Dubois analiza una serie de efectos: que el fragmento de fuera-de-campo que es el reflejo ocupe un espacio en el campo, apropiándose de una porción de este; que además de ocultar una parte del espacio del campo funcione como inscripción de un espacio figurativo en otro, una operación en la que será importante atender al recorte del espejo y al de la fotografía, así como a las relaciones que se establezcan entre ambos espacios, distinguiendo cuándo el espejo refleja un trozo del espacio situado fuera del campo, y cuándo el espejo remite a una zona del espacio *ya* situado en el campo pero percibido desde otro ángulo. En el primer caso, continúa su análisis

23. DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.



*Sin título II*, 1992

Dubois, el espacio reflejado en el espejo puede encontrarse en los laterales de la imagen, en el universo prolongado de la ficción; y en el segundo, se busca revelar los elementos que no podían ser vistos o no eran visibles desde el ángulo que permite el espejo. En ambos, el propósito es el de multiplicar las miradas en el interior del campo, marcando en toda su heterogenidad una visión estallada y polimorfa del espacio fotográfico. Por último, la multiplicación de espejos dificultará distinguir lo que es reflejo, o reflejo del reflejo, de aquello que no lo es, haciendo imposible diferenciar los diversos niveles de representación.

En el tríptico *Pie espejo* de José Noguero, los espejos enmarcados y apoyados en el suelo de la habitación ocupan un espacio del campo fotográfico sin ocultar nada que pueda interesar al espectador; se insertan de modo natural atrayendo las miradas hacia el interior, como si se tratase de una pintura. Lo mismo sucede en otra serie de fotografías con la salvedad de que la superficie transparente del espejo atraviesa el espacio del campo fotográfico, hasta enmarcar la composición, que se sitúa fuera del marco, con especial cuidado de no fracturar la ficticia continuidad espacial; en ocasiones es imposible saber el territorio de la ficción que se desarrolla en una caja escénica donde la ventana y la luz juegan papel determinante en las composiciones. Los lugares donde se



*Sin título III y IV*, 1992

realiza el acto fotográfico son los talleres del artista, cuya organización y útiles, en ocasiones, aparecen reflejados, o habitaciones desnudas de su estudio donde dispone con meticuloso esmero la puesta en escena en la que intervienen esculturas y pinturas, y la propia imagen del artista, cuyo sentido último se escapa furtivamente por entre las ranuras de la ficción que las imágenes reflejadas y fotografiadas aseguran. El mito de Narciso, tan ligado con el tema del espejo, da cuenta de los peligros que acechan a quien intenta abrazar y poseer su propia imagen; en su ensayo sobre el mito de Pigmalión, Stoichita dejó claro que para que triunfe el simulacro es precisa la muerte del modelo.

Noguero pintó la *Charca con peces* en 1999, cuyas aguas están llenas de sombras, como las de las siluetas que, enmarañadas en colores abismales de reflejos cambiantes, dramatizan el otro mito ligado al espejo, el de Acteón, al que dedicó una serie pictórica y varias esculturas, entre los años 1997 y 2000. Mucho se ha escrito sobre el mito de Acteón y algunas interpretaciones bien podrían explicar el interés de Noguero por la figura del célebre cazador de la mitología griega que sorprendió a la diosa Diana desnuda durante su baño. Al verse mirada, Diana metamorfoseó a Acteón en ciervo y, dueña de los perros, lanzó la jauría a su caza. Acteón fue despedazado y sus restos dispersos sin sepultura engendraron sombras que frecuentan las breñas. Y el centauro Quirón, maestro de Acteón en el arte de la caza, modeló su estatua para consolar a los perros, desesperados por haber devorado a su amo. Como ha escrito Gilbert Durand,<sup>24</sup> no falta detalle en este mito: transformación fugaz bajo un aspecto devorador, agua profunda, aseo femenino, cabellera, gritos, y todo envuelto en una atmósfera de catástrofe. Para Ángel Gabilondo<sup>25</sup> el baño de Diana y la perdición de Acteón evocan la dialéctica entre la mirada que mira la desnudez y la desnudez que se mira en esa mirada; una dialéctica que en ese momento deja de serlo. En la mirada, concluye, es el mirado el que se desdobra (y hasta la muerte) sobre la escena del falso teatro. Sostiene Luis Puelles Romero<sup>26</sup> que la obra de arte no puede olvidarse de la tensión que la mantiene viva: no perder de vista al espectador y por tanto no

24. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

25. GABILONDO, Ángel, "De repente. La irrupción de otro ver", en *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2008.

26. PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira...*, op. cit., 2011.



*Acteón*, 2000

dejar que el espectador pueda perderla de vista. Como la diosa Diana pues, según interpreta Pierre Klossowski, es su deseo de verse a sí misma lo que le lleva a verse en la mirada de Acteón. Todo apunta a que, como anuncia Puelles, el espectador está bajo la vigilancia de la obra que lo mira queriéndole fascinar, paralizándole el cuerpo, no dejándole ir. Y concluye Didi-Huberman:<sup>27</sup> "Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira".

Las figuras que Noguero pinta, esculpe o fotografía no acostumbran a mirar al espectador, diría que incluso lo ignoran, por tanto no se ven en nuestra mirada, y sin embargo nos sabemos vulnerables ante su presencia o su reflejo. No otro es su propósito: dar a ver para hacer pensar.

27. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.



Taller en Berlín, 2007

### III. El taller del artista

... Pero, ¡qué impresión de grandeza formidable y de extrañeza deja ese ancho hall claro, con todas esas formas blancas, resplandecientes, que, por las altas y numerosas ventanas, miran hacia fuera, como la fauna de un acuario!... Sobre varios metros cuadrados, nada más que fragmentos tocándose, desnudos, como la mano o más grandes... Pero nada más que trozos, casi ningún conjunto: aquí, un simple pedazo de brazo; allá otro de pierna; y, al lado, el tronco. El torso de una estatua con la cabeza de otra animada abajo, y el brazo de una tercera... Como si de una indecible tempestad, un cataclismo sin precedentes, hubiese caído sobre esta obra. Y, en consecuencia, cuanto más se mira, más profunda es la impresión de que todo estaría menos concluido, si cualquiera de esos cuerpos hubiera estado entero. Cada uno de los fragmentos es de una unidad tan eminente, tan impresionante, agota de tal modo toda posibilidad, tiene en sí tan poca necesidad de complemento, que uno olvida que se trata de partes y, a menudo, de partes provenientes de conjuntos distintos, aunque apasionadamente relacionados entre sí. Rodin, nacido de una oscura pobreza, ha comprendido, mejor que nadie, que toda belleza, sea la de un ser o la de una cosa, está sin cesar amenazada por las circunstancias y el tiempo, que ella es una chispa, una especie de juventud de todas las edades; que florece, pasa y no dura nunca. Una vez aprendido este concepto fue cuando no pudo soportar más que la belleza, la indispensable belleza, siguiese así, teniendo una simple apariencia. Quiso que fuese. A las cosas sometidas al tiempo las tomó tratando de adaptarlas al mundo menos amenazado, más pacífico, más eterno, del espacio puro... Su obra le ha protegido, ha habitado en ella como en un bosque, y ha de haber vivido allí mucho, pues el bosque plantado por sus manos se ha transformado en una selva inmensa...

Así de entusiasta es la descripción que el poeta Rainer Maria Rilke, secretario durante un breve tiempo de Rodin, hizo del taller del escultor en Meudon a su esposa Clara. Del taller de Meudon, reconstrucción del montaje de esculturas, en su mayoría bocetos o fragmentos en yeso, fotografías y dibujos que Rodin presentó en el pabellón del Alma con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, da testimonio la fotografía que Jacques-Ernest Bulloz hizo en torno a 1904-1905. En otra carta, Rilke compartió con su amiga Lou Andrea Salomé la profunda impresión de ser testigo del acto creador de Rodin:

Una emoción fugitiva, los vestigios de un sueño, el nacimiento de una intuición, no interesa qué, le ha servido para formar sus cosas; y esas cosas, una detrás de otra, alineadas a sus lados, han levantado alrededor de él un círculo sólido, una gran familia silenciosa, a la que ha ligado un pasado tan lejano que él mismo parece haber nacido de esta antigua dinastía.

El tiempo entró convulso en el espacio puro de la escultura e interrumpió la imperturbabilidad clásica. “Ha llegado el momento de hacer la estatua. ¿Sabrá llevarla a cabo el escultor?” preguntó el filósofo, historiador y crítico francés Hippolyte Taine. Le respondió un apasionado conocedor y colecciónista de arte antiguo, Rodin, el gran destructor lo llamó



Sin título V, 1994

Rilke, con una renovada concepción del cuerpo escultórico que exigía su deconstrucción para poder representar la unidad en cada uno de sus fragmentos. Ante la disconformidad de Medardo Rosso, defensor de la unidad material de la escultura. También el taller de Rosso es digno de mención: todo en él estaba perfectamente organizado, incluido el recorrido que habrían de hacer sus visitantes para contemplar las obras desde el punto de vista adecuado, el único modo posible, y siempre con la mirada nunca con el tacto. Cuenta Luciano Caramel<sup>28</sup> que Medardo Rosso acostumbraba a incluir en sus exposiciones y visitas al taller las que llamaba “piezas de comparación”, copias a tamaño real o reducido de esculturas antiguas o del Renacimiento por completo ajenas a su poética, para que los espectadores pudieran comprender el auténtico valor de sus obras originales. En 1933 la revista *Cahiers d'Art* dedicó un número monográfico, el 7-10, al arte griego, que tanta influencia había tenido en Rodin. Sucede que las fotografías que lo ilustran, según aprecia Calvo Serraller,<sup>29</sup> distorsionan los valores de pureza clásicos al haber sido tomadas desde ángulos y perspectivas espaciales y temporales insólitas, muy acordes con las esculturas que Picasso realizó entre 1931 y 1932 en su taller del castillo de Boisgeloup, contemporáneas en el tiempo a la

28. CARMEL, Luciano, *op. cit.*, pp. 91-117.

29. CALVO SERRALLER, Francisco, “La parábola del escultor”, en *Picasso. Suite Vollard*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1991, pp. 25-49.

serie gráfica *Suite Vollard* (1930-1937). El primer número de la revista *Minotaure*, publicado en junio de 1933, incluyó el artículo de Breton “Picasso dans son élément”, acompañado de reproducciones de la serie de grabados “El taller del escultor” de la *Suite Vollard* y de fotografías firmadas por Brassaï de las esculturas rotundas y brutalmente clásicas de Picasso. Brassaï dejó el testimonio escrito de su llegada al taller:

Abrió la puerta de una de aquellas inmensas naves y pudimos ver, radiantes de blancura, un pueblo de esculturas... Quedé sorprendido por la redondez de todas aquellas formas. Una nueva mujer había entrado en la vida de Picasso: Marie Thérèse Walter. La había encontrado casualmente en la rue La Boétie y pintado por primera vez justo un año antes, el 16 de diciembre de 1931, en el *Sillón rojo*. [...] A partir de aquel día, toda su pintura comenzó a ondularse. Como lo plano con lo corpóreo, las líneas rectas, angulosas, se interfieren con frecuencia en su obra con las líneas curvas, sucediéndose la dulzura de la dureza, la ternura de la violencia. En ningún momento de su vida su pintura se hizo tan ondulante, tan llena de curvas sínusoides, brazos enroscados, cabellos en volutas... La mayoría de estatuas que tenía delante de mí denunciaban la impronta de aquel *new look*, empezando por el busto de Marie-Thérèse inclinado hacia adelante, la cabeza casi clásica, la recta línea de la frente unida sin interrupción con la de la nariz, línea que invadía toda su obra. Dentro de la serie *Estudio del escultor*, que Picasso había grabado para Vollard (me había dejado ver algunas pruebas en la rue La Boétie: *tête-à-tête* silencioso entre el artista y su modelo, cargado de sensualidad y de placer carnal), figuraban también, en los planes futuros, cabezas monumentales, casi esféricas. ¡No eran, pues, imaginarias! Mi sorpresa fue grande al encontrarlas aquí en carne y hueso, quiero decir, en todo su relieve, curvadas todas, la nariz cada vez más prominente, los ojos en forma de bola, semejante a una diosa bárbara.<sup>30</sup>

Brassaï también fue testigo del proceso de elaboración del montaje que Picasso realizó para la portada del primer número de *Minotaure*: “sujetaba con chinches en una tabla un trozo de cartón ondulado similar al que utilizaba también para sus esculturas”. Los talleres de los artistas interesaron a la revista, que les dedicó atención en el n.º 3-4 (1933) con el texto de Maurice Raynal “Dios-Mesa-Cubeta” y fotografías de los talleres de Brancusi, Despiau, Giacometti, Laurens, Lipchitz y Maillol. Ángel González García<sup>31</sup> ha escrito sobre el tema; por él intuimos el ruido del taller de Giacometti de la rue Hippolyte Maindron que las fotografías de Scheidegger muestran sucio, desordenado y lleno de escombros. Todo está en orden en el taller de Brancusi, único encargado de organizar sus obras según múltiples combinaciones, “grupos móviles” los llamó, con la clara intención de ofrecerlos como talleres reducidos al posible colecciónista. Man Ray dijo haber quedado “fulminado por la blancura y claridad de

30. Citado en *ibid.*, pp. 26 y 28.

31. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “La zanja luminosa”, en *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, *op. cit.* pp. 71-112.

la habitación” la primera vez que entró en el taller de Brancusi, aunque Ángel González supone que exageraba pues viendo las fotografías, la luz se concentra en las obras y el resto queda en sombras: así lo pedía el yeso, material sin luz que absorbe toda la que se encuentra. Para fotografiar su obras metálicas Brancusi eligió el momento en que la luz se reflejaba en las superficies pulimentadas; sirva la descripción de la obra *Leda* que hizo Roché y recoge González: “girando incesante y lentamente sobre su pedestal, reflejando como un espejo de oro el contenido ondulante y movedizo del taller, mezclando vertiginosamente sus formas míticas con las estatuas y personas circundantes, causando un asombro que seguía en mí al cabo de cincuenta visitas....”.

Ugo Mulas fotografió en 1962 el taller de David Smith en Voltri. No convence a González la decisión de Mulas de fotografiar las obras de Smith sobre fondos oscuros; cree que les hubiera ido mejor la claridad: en medio de la nieve o cubiertas de nieve, como si emergieran de su extrema claridad. Intuyo que Smith no fue ajeno a la decisión de Mulas. En las imágenes del interior del taller, que antes fuera fábrica, las esculturas se confunden con las herramientas, y las piezas que han de construir futuras esculturas aparecen organizadas según un riguroso orden sobre la mesa de trabajo, bañada en luz, a la espera de la revelación creadora que anuncia la acción de las manos del artista hacia las que se dirige la atención, señaladas por los puños de la camisa blanca que asoman por la chaqueta oscura que viste el artista. Idéntica estrategia cuando elige las piezas que ha de soldar, o cuando traza con tiza blanca sobre el suelo el esbozo de una obra futura. Cuando las esculturas están acabadas, David Smith las saca al paisaje, en ocasiones nevado. En su *Informe sobre Voltri*,<sup>32</sup> David Smith escribe sobre la mesa de trazado “de acero grueso nunca fue blanca. Yo la hice pintar con cal y agua. Antigua de uso, práctica por estar allí, me dio un contacto de orden que a partir de entonces me permitió trabajar libremente sin orden. Los calibres y compases eran de herrero, toscos e inexactos. Después de *Voltri XXII*, de la mesa de trazado salieron cinco piezas de distinta escala”; del patio donde había “flores e higueras plantadas por los obreros. Estas fábricas, ahora abandonadas por la automatización, eran de la era manual, cuando la jornada eran diez,

32. SMITH, David, “Informe sobre Voltri”, en GIMÉNEZ, Carmen [comisaria y editora], *David Smith 1906-1965*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 117-130.



Taller en Valencia, 1999

once o doce horas y trabajar era vivir [...] Este patio tenía el sabor y la nostalgia de mi primera herrería en Brooklyn en 1934, pero a lo grande, y aquí lo que hubiera colgado o se pudiera encontrar era mío. En el patio había planchas de distintos gruesos, oxidándose. Las usé, pero tuve que darme prisa”; sobre los bancos de trabajo “sentía la atmósfera imponente y el aire del susto: como único superviviente que volviera tras el holocausto, y como lo que había sentido siendo muy joven, en Decatur, cuando por primera vez me colé por la ventana en una fábrica abandonada. Pasada la primera impresión de aquella inmensidad y del privilegio, me sentí como en casa y me puse a trabajar”; hace referencia al problema: “primer día, ser presentado de cuello blanco a mis obreros, a quienes no podía hablar: violento para todos [...] Después de soldar, trasladar, barrer, mi cuello estaba perfecto. A partir de entonces trabajamos juntos de maravilla”; y a un sueño: “Tantos sueños se han perdido por falta de material, espacio de trabajo, lugar de almacenamiento, etcétera, que uno más pasa a ser otro deseo”. Todo está en las fotografías de Ugo Mulas.

“Tengo preferencia por las fábricas abandonadas y los paisajes rurales. Valoro el vacío que corresponde a antiguas vivencias, a hechos o presencias olvidados”, escribió José Noguero en el folleto de su exposición en la galería Joan Prats de Barcelona, en 1993. Y como confesó David Smith, muchos de los sueños de Noguero se han perdido por falta de

material, espacio de trabajo y lugar de almacenamiento. Con el propósito de solventar estas limitaciones Noguero explora en sus obras diferentes mecanismos de percepción que junto a otras soluciones de orden teórico, plástico y visual, le permiten ampliar el escenario de la acción; idéntico objetivo guía el orden que rige sus montajes expositivos. Escenografías que dan continuidad a los deseos y sueños perdidos por la falta de espacio. No descuida Noguero el retrato fotográfico de sus talleres, en su caso lugares de trabajo y de vida, y por ello auténticos autorretratos aunque nunca aparezca trabajando. A veces enormes y destalados, otras vacíos y más o menos organizados según un orden que permite ver las diferentes etapas de trabajo que van superponiéndose deliberadamente en una suerte de estratos o niveles de representación que tendrán continuidad en las *mise-en-scène* de sus fotografías, la mayoría organizadas en el taller, y en su disposición final en el espacio expositivo donde compartirán escenario con esculturas, pinturas, dibujos y acuarelas. El ruido y el caos de sus talleres se amortiguan en las narraciones visuales siempre interrumpidas de sus fotografías y quedan congelados en el espacio de las salas de exposición, agazapados en el vacío.

Durmientes. Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996



#### IV. El límite de todo ver

En el origen de la película *La mirada de Ulises* (1995) está la carta que Theo Angelopoulos recibió de la hija del escultor italiano Giacomo Manzù en la que le decía que su padre, antes de morir, había tenido una idea fija: esculpir la mirada de Ulises, porque creía que en esa mirada estaba contenida toda la aventura humana. Fue entonces cuando Angelopoulos decidió filmar la odisea de un Ulises contemporáneo, “A”, un director de cine que después de 35 años en el exilio regresa a Grecia con la excusa de asistir a la proyección de una de sus películas en la ciudad de Florina, aunque su verdadero objetivo sea buscar las tres bobinas, sin revelar, que quizás contengan las primeras imágenes de la Península Balcánica realizadas por los hermanos Miltos y Yannakis Manakis a comienzos del siglo XX. La búsqueda de esa mirada originaria, que todavía no ha visto la luz, es el motivo del viaje. En una de las secuencias, “A” surca el Danubio en una barcaza que transporta una gigantesca y fragmentada estatua de Lenin, evocadora de los versos del poeta griego Giorgos Seferis: “Me desperté con esta pesada cabeza de mármol en la manos, y no sé dónde dejarla”. La película termina en el patio de butacas de la filmoteca de Sarajevo en ruinas, visionando las breves y frágiles imágenes recuperadas. La odisea continúa. “Soñaba que este sería el final de mi viaje... pero en mi fin está mi comienzo”.<sup>33</sup>

El estallido en 1876 de la guerra serbio-turca, inicio al año siguiente del más grave conflicto ruso-turco, coincide más o menos en el tiempo con la crisis de la escultura, con el no saber qué hacer y dónde dejarla, sobre todo la conmemorativa, en una sociedad secularizada y privada por tanto de auxilio divino que finalmente derivó en el olvido de la memoria de lo Sagrado. Mientras que eso sucedía, Alexander Bogdánov escribió sobre la *Venus de Milo*: “Los dioses han muerto. La diosa ha dejado de reunir a su antiguo colectivo; y, no obstante, el pueblo sintió la gran fuerza organizadora de esta estatua, contempló su belleza. Y desde el momento en que la contempló, se siente unido por algo en común”. También André Malraux en *El museo imaginario* anunció que la nueva era que comenzaba venía acompañada del inicio “de un pasado del arte sin precedente [...] Que representar a los dioses haya sido durante milenios la razón de ser del arte es algo sabido.

33. Notas tomadas a partir del texto de Santiago Fillol para presentar el dvd de la película *La mirada de Ulises*.



Superficialmente. Mas, a la primera civilización agnóstica, resucitando todas las demás, resucita las obras sagradas. Y con el dominio ilimitado en el que el arte romano se mezcla con el del antiguo Oriente, los imperios de Asia y de América instalados en una Edad Media eterna, los contingentes sin eras, aparece el enigma del poder que une para nosotros en una presencia común las estatuas de los más antiguos faraones y las de los príncipes sumerios, aquellos que esculpieron Miguel Ángel y los maestros de Chartres; los frescos de Asís y los de Nara, los cuadros de Rembrandt, y de Piero della Francesca y de Van Gogh, los de Cézanne y los bisontes de Lascaux”.

La escultura entonces, según se constató y como bien ha reseñado Francisco Calvo Serraller,<sup>34</sup> solo podía sobrevivir como antigua por su incapacidad para adaptarse a la modernidad; a los artistas correspondió revisar los valores tradicionales y antimodernos con el propósito de abordar nuevos objetivos, entre los que ocuparon lugar principal la ruptura con la concepción monumentalista, y la reivindicación de lo fragmentario en un intento de temporalizar un arte presentado como ideal. En esta primera fase destructiva en la que la estatua clásica se temporaliza hasta convertirse en un conjunto de ruinas, al decir de Calvo Serraller, Rodin, el gran destructor lo nombró Rilke, se erige en uno de los protagonistas de ese proceso de renovación al que contribuyó con decisiones radicales, como la valoración de la unidad del fragmento y la de fundir en el *Monumento a Balzac* escultura y pedestal en un único bloque. No le pareció a Medardo Rosso una opción drástica y así lo comunicó en una carta dirigida al director del periódico *La Vie de Paris*, publicada el 1 de junio de 1906, en respuesta a la “Carta abierta, al señor Rodin, estatuario” de André Ibels: “No, no, no he puesto mis manos sobre la obra llamada: *Balzac*, lo único que hice fue demostrar al Señor Rodin –haciéndole constatar *de visu*, que *hasta en la manera tradicional de comprender la estatuaria material*, solo podría salir favorecido ante el principio de ‘la unidad’ evitando ‘cavar agujeros para hacer los ojos con la finalidad de señalar la mirada’ y suprimiendo ‘la plataforma’ sobre la que este escultor ha colocado su obra. Haciendo esto, señalaba la colocación y la finalidad de la estatua. Repintar una casa vieja no sirve en absoluto para hacer creer que se trata de una casa nueva”.<sup>35</sup>

34. CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 35-48.

35. Carta reproducida en el catálogo de la exposición *Medardo Rosso, op. cit.*, p. 269.



Corazón, 2000

En el debate sobre el presente y futuro de la escultura participó Émile Zola, con quien tanto compartía Medardo Rosso, en un soberbio y revelador capítulo de su novela *L'Oeuvre* (1886):

En medio del taller, sobre un banco de trabajo hecho de una caja de embalaje consolidada, se alzaba una estatua a la que viejas ropas comprimían; estaban tan heladas, que la dureza aplastante de los pliegues las dibujaban, como bajo la blandura de una mortaja. Había logrado al fin su antiguo sueño, no realizado hasta entonces, por falta de dinero: una figura de pie, la *Bañista*, de la que desde hacía años tenía en su casa más de diez maquetas. En un momento de impaciente exasperación, le había fabricado un armazón con mangos de escoba, en lugar del hierro obligatorio, esperando que la madera fuera lo bastante sólida. De vez en cuando, la sacudía para comprobarlo, pero ella no se había movido aún. ¡Diantre!, murmuró, un poco de fuego le hará bien... El hielo está pegado a ella, como una verdadera coraza.

Las ropas crujían bajo sus dedos, quebrándose como pedazos de cristal. Tuvo que esperar a que el calor las deshelase un poco, y con mil precauciones, la fue desenvolviendo, la cabeza primero, después el pecho, a continuación las caderas, feliz de verla intacta, sonriente amando la desnudez de su mujer adorada [...].

La estufa comenzaba a rugir, desprendía mucho calor. Justamente la *Bañista*, situada muy cerca, parecía revivir, bajo el soplo tibio que le subía a lo largo del espinazo, de las corvas a la nuca [...]. En este momento, Claude, los ojos sobre el vientre, creyó sufrir una alucinación. La *Bañista* se movía, el vientre se había estremecido con una ligera ondulación, la cadera izquierda se había tensado, como si la pierna derecha fuera a ponerse en marcha [...]. Poco a poco, la estatua se animaba completamente. Los riñones funcionaban, el pecho se hinchaba en un gran suspiro, entre los brazos que se descruzaban. Y bruscamente, la cabeza se inclinó, los muslos flaquéaron, la estatua se desplomaba pareciendo viva en su caída, con la espantosa angustia, con el impulso del dolor de una mujer que se tira.

Claude comprendió al fin, cuando Mahoudeau profirió un grito terrible.

\_ ¡Oh Dios! ¡Esto se rompe, se cae al suelo!

Al deshelarse, la tierra había roto la madera demasiado frágil del armazón. Se oyó un crujido, como si los huesos se fundiesen. Y él, desde lejos con el mismo gesto de amor con que la había acariciado febrilmente, abrió los dos brazos, arriesgándose a ser aplastado por ella. Durante un segundo, ella osciló, después se cayó de golpe, sobre la cara, cortada por los tobillos, dejando sus pies pegados a la plancha.

Eisenstein se unió al grupo de los destructores de las estatuas; no le interesa evidenciar como hiciera Zola el frágil esplendor de la mimesis escultórica, sino dejar constancia de su poder ideológico. Stéphane Bouquet<sup>36</sup> recupera de sus memorias la que considera es una extraña ensueño húmeda en relación con las estatuas tragadas por las aguas:

Y unas lluvias obstinadas comienzan a rodearlas.  
Al palpar sus oleajes, surgen los senos.  
Torrentes oscuros brotan por debajo del vientre.  
Caen las lluvias.  
Y sus eficaces toques dejan oscuras marcas.

36. BOUQUET, Stéphane, *El libro de Sergei Eisenstein*, Madrid, El País, 2007.



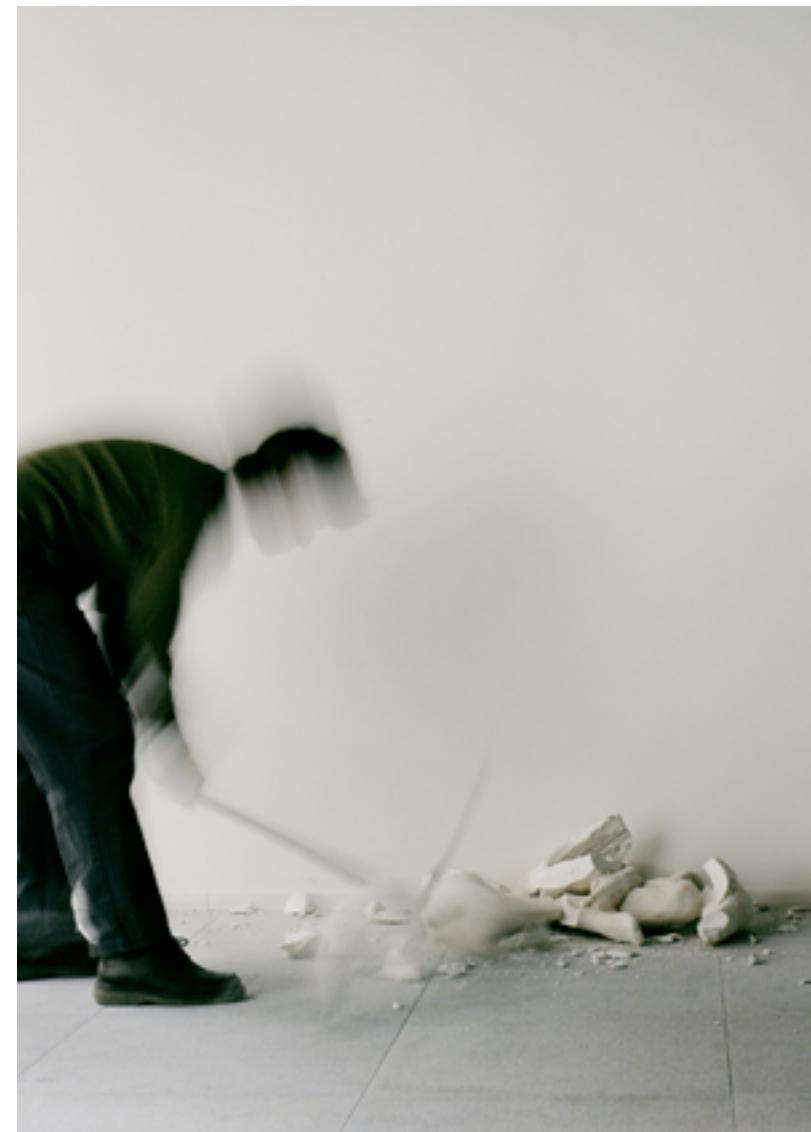
*Promesa I y II*, 2009

No es extraño, por tanto, que Rosalind Krauss decidiera comenzar su libro *Pasajes de la escultura moderna* con el análisis del primer plano de la película de Eisenstein sobre la Revolución Soviética, *Octubre*, estrenada en 1928. “El plano de una estatua nítidamente recortada sobre un cielo oscuro. Es la estatua de Nicolás II, el zar de Rusia, que el cineasta explora detalladamente como imagen del poder imperial. En la escena que sigue a este comienzo una multitud se precipita en la plaza que ocupa el monumento. Tirando de cuerdas atadas a su alrededor, los insurgentes derriban la estatua de su pedestal en un acto con el que Eisenstein simboliza la destrucción de la dinastía de los Romanov”.<sup>37</sup> En esta primera escena, sostiene Krauss, Eisenstein sitúa las dos metáforas opuestas sobre las que se asienta su análisis de la historia y el espacio en el que esta ocurre: la multitud y el espacio real, y el enemigo de la Revolución simbolizado por la estatua. El gusto inagotable de Eisenstein por las estatuas, lo ha calificado Bouquet, continúa en la película *Octubre*: con la presencia de imágenes de Napoleón, figuras de Cristo e ídolos primitivos, y dos obras de Rodin, *El beso* y *El ídolo eterno* que mujeres soldados miran arrobadas. “La fotografía que Eisenstein hace de las versiones marmóreas de estas esculturas las asemeja a suaves masas de carne que las mujeres observan con arrebatada, extática fascinación. Por este medio Eisenstein filma un sentimiento del que obviamente abomina: la empalagosa nostalgia de las fantasías eróticas del pasado” escribe Krauss, quien hace notar la ironía de incluir a Rodin en la película teniendo en cuenta que fue el artista que primero atacó de manera radical la escultura neoclásica. De su escultura escribió Rilke “cada uno de sus fragmentos es de una unidad tan curiosamente llamativa, tan posible por sí misma, tan pequeña en su necesidad de totalidad, que recordamos que son solo partes”.

Empresario de demoliciones, llamó Ángel González García a Léon Bloy. En carta a Rouault, Bloy le confesó que de la vida le quedaba haber llorado. “Cuando morimos, eso es lo que nos llevamos: las lágrimas derramadas y las lágrimas que hemos hecho derramar, tesoro de beatitud o de espanto. [...] Un escultor de gran talento acaba en estos momentos mi busto. No olvide el surco, le he dicho, el canal que se ofrece bajo cada uno de mis dos ojos”.<sup>38</sup> Los sentimientos que la escultura clásica no debían

37. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 15.

38. SERRA, Cristóbal [selección, traducción y prólogo], *Léon Bloy. Diarios*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 270.



Acte 3: José Noguero, *Escenografías*. Fundació Suñol, Barcelona, 2008

expresar, afloran, se desbordan y dejan surcos bajo los ojos. Cuando no son tragadas por las aguas y anegadas por las lluvias cuyos eficaces toques dejan en ellas oscuras marcas. Rosso prefirió modelar la risa inocente de los niños; también el desamparo.

Siempre, ante la imagen, estamos al tiempo; insiste Didi-Huberman.<sup>39</sup> Ante la imagen, dice, somos el elemento frágil, un elemento de paso y la imagen siempre es el futuro, el elemento de duración. A menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira. Puede ser. Pero qué ocurre cuando nos situamos ante los restos de una imagen que no es ruina sino resultado de una demolición. Cristóbal Serra en el prefacio a los diarios de Léon Bloy recupera una nota del diario íntimo de Unamuno: “Al librepensador osado, al demoledor, al que rechaza toda ley y toda tradición, lo maldicen unos y otros lo aplauden, pero lo admiran todos”.

*Nada pesa tanto como la nada* fueron las palabras de la esposa de Léon Bloy cuando este recibió la extremaunción el 9 de febrero de 1916. Murió en 1917. Pero la muerte se había instalado en los surcos de su rostro esculpido, de languidez y debilidad extrema.

No pesa el pico con el que José Noguero destroza sus esculturas. Son los restos los que pesan tanto como la nada. Nada resiste al tiempo y el demoledor lo notifica, precipitándolo. Con gran estruendo y aplomo. Doy cuenta de la primera demolición en 1996. La acción transcurre en la habitación habitual de tantas otras escenificaciones y se desarrolla en tres momentos, en los dos primeros la luz y el cambio de perspectiva evocan el paso del tiempo y presagian la destrucción de la cabeza del caballo modelado en yeso que, desde la primera imagen, aparece tirado en el suelo. Hacía un año que en la obra de José Noguero todo se desplomaba. En el año 2000, al poco de su llegada a Berlín, Noguero sale al patio del taller cubierto por la nieve y sentado en una silla se fotografía abriendo el corazón a una figura de yeso. En uno y dos movimientos. *Corazón* da título a la fotografía que muestra la parte del cuerpo de una figura en barro con el corazón abierto. En otra fotografía realizada en 2002 la mano del artista se posa sobre el cuerpo de la escultura; sin consecuencias reseñables. Es la mirada y no el tacto la que ve. Nuevas caídas de los personajes modelados en cera que ocupan escenarios pintados y luego fotografiados. El balanceo

gravitacional del columpio, sin embargo, da seguridad. En 2004 regresa el demoledor en el díptico fotográfico *Vastu I y II*: en la primera imagen una canoa que transporta bolsas de basura blancas es conducida por una figura fracturada; la narración continúa en la segunda imagen, con el cuerpo del nuevo Ulises roto en pedazos dispersos por el suelo. Fin de la historia. Aunque los restos recogidos en bolsas aparecen sorpresivamente a lo largo del tiempo en los lugares más insospechados, al resguardo de esquemáticos habitáculos u olvidados, o quizás asidos, en estructuras frágiles. La demolición cedió a la construcción de escenografías desnudas y apariencia poco consistente pero idóneas para situar narraciones de ficción. En 2008 y 2009 dos nuevos dípticos fotográficos recuerdan al demoledor: *Frage I y II*; y *Promesa I y II* son los títulos. El demoledor resulta ser el propio artista; lo sabemos cuando decide identificarse en la fotografía que da testimonio de su acción. En 2010 despeña –Noguero, el responsable ausente– desde una altura considerable el cuerpo desnudo de una figura femenina realizada en escayola que estalla en el suelo con gran estruendo. Esta vez decide grabar en vídeo la secuencia que llama *Ton*, término alemán de múltiples acepciones, entre ellas: sonido, voz, barro, arcilla. Episodios de desmoronamientos cuyos restos se adhieren con emergencia al convulso ritmo del caos que señala el origen.

Mas tú, divino, fuiste hasta el final sonoro,  
cuando acosado por el enjambre de Ménades desdeñadas,  
con un orden, oh, hermoso, acallaste sus gritos  
y sobre la destrucción se irguió tu juego creativo.<sup>40</sup>

39. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

40. RILKE, Rainer María, *Sonetos a Orfeo*, I, 26, 1-4.



*Frage I y II*, 2008



*Sin título I*, 2008

## V. Ante el tiempo

Montaigne residió en Roma entre fines de 1580 y principios de 1581; le llamó la atención el esplendor de la corte papal y el estado de abandono y suciedad del resto de la ciudad, llena de reliquias por todas partes: “en muchos lugares caminábamos sobre el tejado de casas enteras... lo cierto es que casi en todas partes se camina sobre la parte alta de los viejos muros que la lluvia y los carruajes dejan al descubierto”. “Los que decían que al menos se veían las ruinas de Roma decían demasiado; pues las ruinas de una construcción tan espantosa merecerían más honor y reverencia en su memoria; que esto no era más que su sepulcro. El mundo, enemigo de su larga dominación, había primero roto y desmembrado todos los miembros de este cuerpo admirable; y, como incluso del todo muerto, alterado y desfigurado, le producía horror, había enterrado su misma ruina”.<sup>41</sup> En la primavera de 1585 el recién nombrado papa Sixto V proyectó la renovación espiritual y física de la ciudad. Su extraordinario celo cristiano le aconsejó transformar, demoler y trasladar los restos de la Antigüedad pagana. Tiempo habría de desenterrarlos y volver a enterrarlos, o al menos ordenarlos para que, si acaso, provocaran melancolía en quienes visitaran la ciudad pero nunca el horror que suscitaron en Montaigne.

La primera estancia de trabajo en Roma y Nápoles de José Noguero fue en 1993. El pasado año regresó a Roma como becario del curso 2012-2013 en la Real Academia de España. De su primer viaje queda en sus obras el testimonio de la impresión que en él causó la escultura de *Santa Cecilia* obra de Stefano Maderno, realizada en 1600, en mármol y de tamaño natural, para la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere. La obra conmemora el hallazgo de los restos de la santa, una de las primeras mártires cristianas, en la basílica a ella consagrada. Maderno la presenta en idéntica posición a como fue hallado el cuerpo de Santa Cecilia, con la cabeza seccionada vuelta en dirección opuesta al espectador y el dedo índice de la mano izquierda apuntando a los pies. Noguero estudió la escultura de Maderno y la analizó en las numerosas y diferentes versiones que presentó en su exposición de la galería Luis Adelantado de Valencia en 1996. Nada hay de hermético en ellas.

41. Memorias de Montaigne citadas en GRAHAM-DIXON, Andrew, *Caravaggio...*, *op. cit.*, pp. 93-94.



*Santa Cecilia*, 2013



Santa Cecilia, 2013

En este segundo viaje a Roma, Noguero regresa a Santa Cecilia in Trastevere, fotografía la escultura, la modela en barro y, a continuación, derrama una cantidad considerable de silicona sobre la imagen de la santa lo que provoca el borrado de todos aquellos rasgos que considera no son esenciales, dejando el resto apenas indicados, y salvando siempre el gesto o la acción. Por último fotografía detalles de la escultura convertida ya en materia que se desmaterializa. Intuyo que estamos de nuevo ante un acto destructivo, etapa en todo caso previa y necesaria para volver a empezar. Y el proceso sigue imparable en algunos de los más reconocidos grupos escultóricos, que unas veces modela en barro y otras en plastilina, con especial preferencia por los barrocos. Se atreve también con los grupos escultóricos de *Laocoonte y sus hijos* y *Amor y Psique*, con una lápida funeraria de la iglesia de San Francesco a Ripa, con los bustos de un patrício romano y de Caracalla, y la cabeza del mismo Inocencio X.

Protuberancias, grumos, salpicaduras y goteos son las marcas que las veladuras de silicona dejan en su denso fluir por las esculturas modeladas. En la década de 1930 Fontana eligió estatuas y objetos decorativos de la Francia del Segundo Imperio para transformarlos en esculturas de materialidad radical. Y en 1951 Rauschenberg comenzó sus primeras obras de la serie *White Paintings* que expondría en la Stable Gallery de Nueva York en 1953 junto a un conjunto de obras negras pintadas sobre fondo de papel de periódico desmenuzado. Despojos hechos a mano, los calificó la crítica que vio en las obras blancas un acto gratuitamente destructivo. Entre las *White Paintings*, *Automobile Tire Print*, en colaboración con John Cage, y la que causó especial indignación, el *Dibujo de De Kooning borrado* que era eso precisamente: un dibujo de De Kooning sobre el que Rauschenberg actuó con una goma de borrar. En las huellas fugaces y aleatorias de la acción del borrado, se asienta la declaración de Rauschenberg cuando afirmó que sus pinturas “recogían las sombras”. Y así regresa al origen de la representación artística que en su totalidad, como Stoichita<sup>42</sup> ha estudiado en su ensayo sobre el tema basándose en los testimonios inaugurales de Plinio, remite al primitivo estadio de la sombra. John Cage,<sup>43</sup> con quien Robert Rauschenberg compartió mucho en aquellos años, escribió en 1961 un artículo sobre el artista y su obra, que podía leerse como mejor conviniera. En cursiva citas

de Rauschenberg. Elijo algunos fragmentos de distintos párrafos. “¿Cada mirada de Rauschenberg es una idea? Más bien es un entretenimiento con el que celebrar la falta de fijación. ¿Por qué hizo pinturas negras, luego blancas (viniendo como venía del Sur), rojas, doradas (las doradas eran regalos de Navidad), otras multicolores, otras con objetos pegados? ¿Por qué hizo esculturas con rocas suspendidas? ¿Tenía talento?”. “Sé que puso pinturas en las ruedas. Y desenrolló el papel en la calle. ¿Pero quién de nosotros condujo el coche?”. “A medida que las pinturas cambiaban, el material impreso se convirtió en una cuestión tan importante como la pintura (comencé a usar papel de periódico en mi obra), provocando cambios de enfoque: una tercera paleta. No hay tema falso de interés (cualquier estímulo para pintar es tan bueno como otro)”. “El pintor no está diciendo; está pintando. (¿Qué es lo que Rauschenberg dice?). El mensaje es transmitido por la suciedad que, mezclada con un adhesivo, se pega a sí misma y al lienzo sobre el que él la coloca. Al desmoronarse y reaccionar a los cambios de tiempo atmosférico, la suciedad piensa por mí todo el tiempo. Él lamenta que no veamos mientras está goteando”. “Así que alguien tiene talento? ¿Y qué? Los hay a patadas que lo tienen. Y estamos superpoblados. En realidad, tenemos más comida que gente, y más arte. Hemos llegado al extremo de quemar la comida. ¿Cuándo empezaremos a quemar el arte? La puerta nunca está cerrada con llave. Rauschenberg entra. No hay nadie en casa. Pinta un cuadro nuevo sobre el viejo. ¿Hay posibilidad entonces de conservar los dos, el de arriba y el de abajo? ¡Estamos en un aprieto (no es más serio que eso)! Verdaderamente es una alegría empezar de nuevo. Para prepararse, borra el De Kooning”.

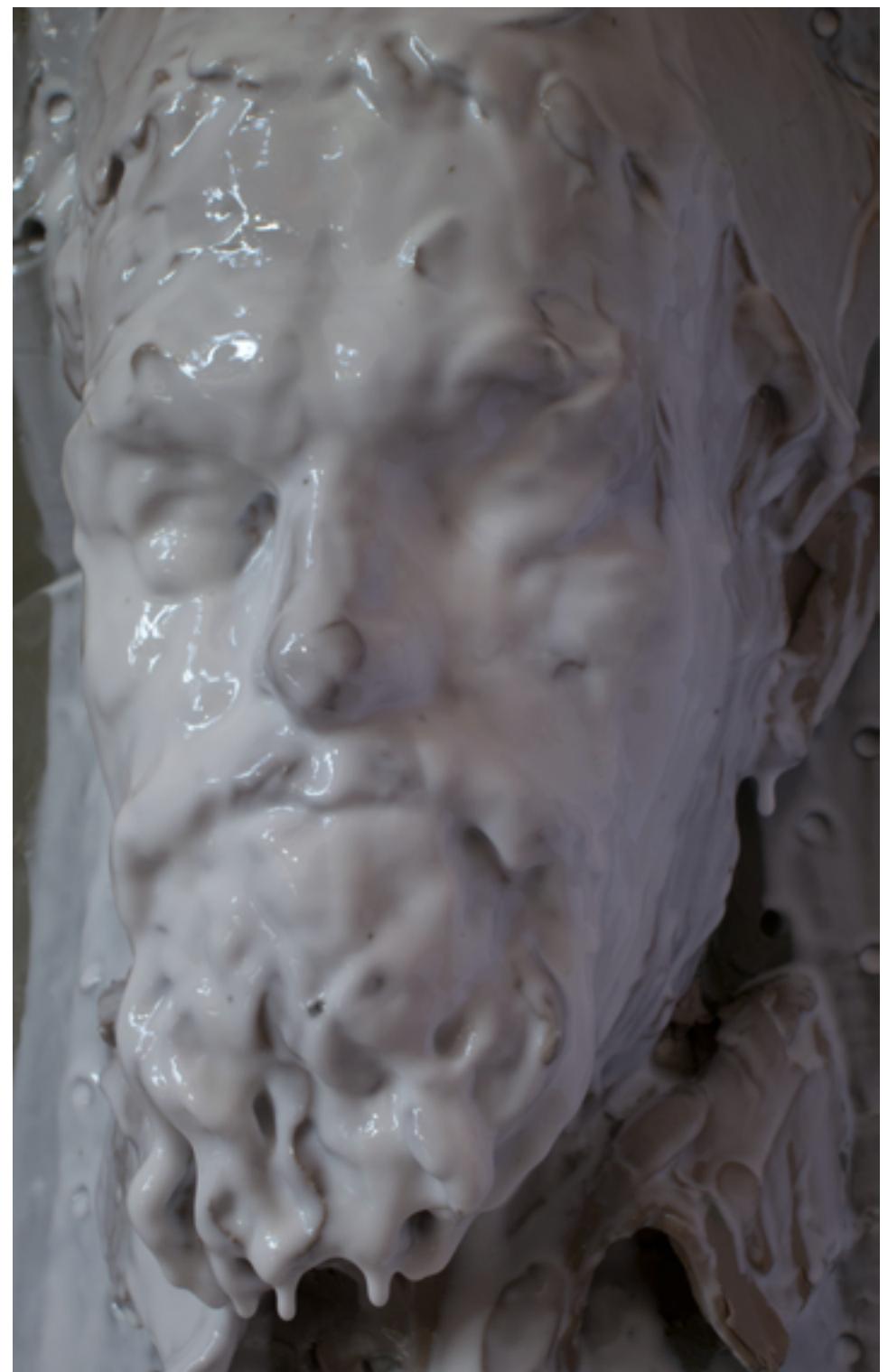
En las obras de Rauschenberg está la huella del compromiso de Cage con el Zen. No era el deseo de Cage que se culpara al Zen por lo que hacía, aun cuando sin su relación con el Zen nunca hubiera hecho lo que hizo; así lo manifestó. Asistió a las conferencias-lecturas de la literatura de Alan Watts y D. T. Suzuki, y entre sus lecturas el *Evangelio de Sri Ramakrishna* ocupó su atención durante un año. Se lo regaló Gita Sarabhai que llegó de la India preocupada por la influencia de la música occidental en la música india tradicional. Su intención era conocer la música occidental para preservar la música tradicional hindú. Durante seis meses estudió música contemporánea y contrapunto con John Cage. “Me dijo: ¿Cuánto cobra? Yo le contesté: Será gratis si usted me enseña a cambio música india. Estuvimos juntos casi todos los días. Al final de los seis meses, justo

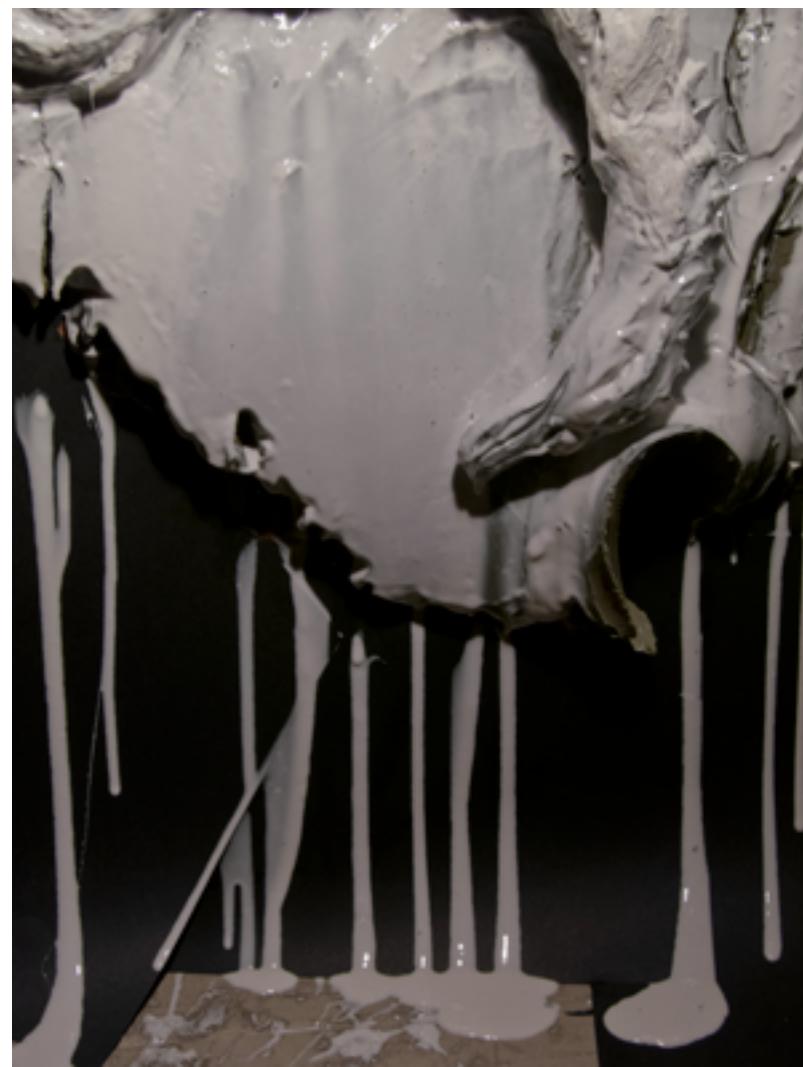
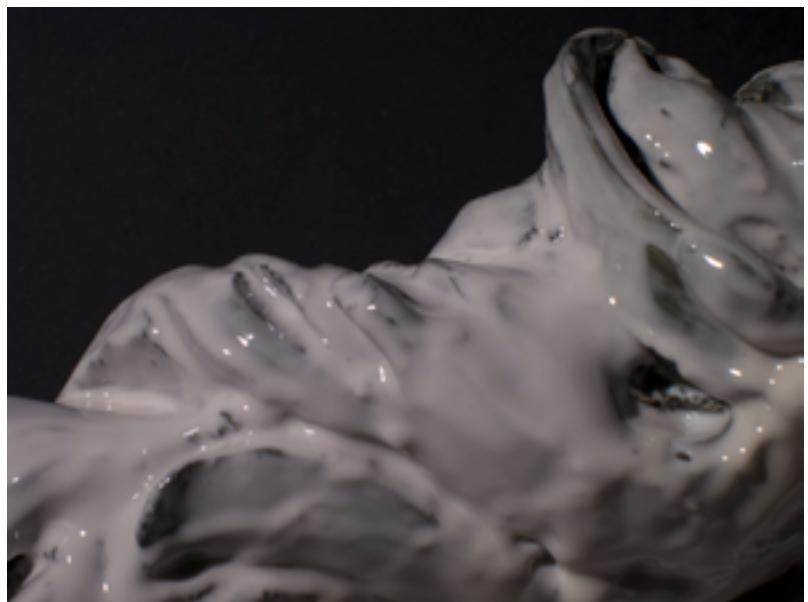
42. STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.

43. CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002, pp. 98-108.

*Inocencio X*, 2013

*Laocoonte*, 2013





*Lápida funeraria*, 2013



cuando se marchaba, me dio el *Evangelio de Sri Ramakrisma*”. Lo contó Cage en una de las respuestas a las preguntas preparadas que siguieron a la “Conferencia sobre nada”<sup>44</sup> que pronunció por vez primera en 1949.

José Noguero viajó a India a finales de 2003 con el propósito de estudiar la escultura en bronce. En el escaso tiempo de dos meses que duró su estancia, conoció los lugares sagrados de Srinagar, las grutas pintadas y esculpidas de Ajanta, las de la isla de Elephanta y los templos budistas excavados en la roca de Ellora. Y descubrió el taller de Lingaraj Maharana en Orissa. En junio de 2005 regresó para trabajar y vivir en el taller del maestro, donde permaneció hasta diciembre de ese año. La alegría de empezar de nuevo, a la que aludía Cage refiriéndose a Rauschenberg, se instala en el proceso de aprendizaje de Noguero y en los momentos iniciales del surgimiento de su obra. En el taller de Lingaraj Maharana, José Noguero aprendió el arte de la talla en piedra.

En los primeros años de la década de 1970 se descubrieron en varios pueblecitos de Orissa cinco copias escritas en hojas de palma; cuatro de ellas en lengua oriya y la quinta en devanâgari. Se trata del primer texto sobre *Shilpa* o *Vâstu*, considerado una *Upanishad* o texto sagrado. El término *Shilpa* alude a todo tipo de trabajo manual y *Vâstu* a la arquitectura aunque en esos escritos se refiere a la escultura, aclara Vicente Merlo.<sup>45</sup> El texto se atribuye al Pippalâda Kalpa del Atharvaveda y narra una situación en la que la adoración de imágenes debía defenderse todavía contra el predominio del ritual védico, que no las utilizaba. El documento, sabemos por Merlo, incide en la importancia de la composición, la *nyâsa*, que constituye el tema fundamental por representar el secreto más profundo y el grado supremo de iniciación al que solo tenían acceso los maestros, que lo eran tras una vida dedicada en exclusiva a alcanzar la maestría. Pippalâda evidencia el poder de las imágenes para elevar el alma y guiarla hacia la emancipación final; y dado que la mayoría de los mitos de la creación en India están ligados con el espacio, las imágenes dependen en exclusiva de las contingencias materiales del espacio, nunca del tiempo, al que trascienden. Según anota Vatsyayan, y Merlo recoge en su ensayo, la preocupación del artista indio se centra en la Forma, en abstracto, como un diseño imbuido con una sobrecargada conciencia de la totalidad. A esa Forma le da muchas

44. *Ibid.*, p. 127.

45. MERLO, Vicente, *Simbolismo en el arte hindú. De la experiencia estética a la experiencia mística*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

formas. Y la técnica de cada arte particular es la metodología de evocar una experiencia psíquica similar en el espectador o el oyente, a través de la impersonalización de lo subjetivo. Su contenido, por tanto, es esta emoción impersonalizada. De tal modo que el artista repite y perfecciona esta imaginería dándole forma concreta en piedra, sonido y movimiento. Porque toda creación artística, señala B. Bäumer, “consiste en dar forma a lo sin-forma, y en cierto sentido manifestar lo inmanifiesto. El artista para crear la forma, tiene que bucear en sí mismo, tiene que meditar, y el resultado de esta mediación es *dhyānarūpa*, la forma-meditación”. Es así, resume Merlo, que por un lado tenemos la forma humana como imitación, la imagen cósmica o reflejo del arquetipo divino, y la matriz divina de todas las formas; el hombre no es el creador de formas sino quien recibe e imita las formas cósmicas y divinas, y tampoco es el cosmos el origen de todas las formas por haber sido creado y ser un reflejo. Por tanto: solo lo divino es el origen de todas las formas.

Lo aprendió Noguero en el taller de Lingaraj Maharana. También aprendió a tallar la piedra con el maestro, uno de los mejores. Y la alegría empezó de nuevo cuando surgieron las formas que imitan la imagen de Shiva Nataraja, como dios danzante, creador y destructor, simultáneamente, de todo lo manifestado. De la piedra surgieron también la trompa de Ganesh, y las Devadasi, esposas de los dioses, cuya formalización nada tiene que ver con la representación hindú, por estar Noguero más interesado en acentuar el proceso de revelación de las imágenes en la emergencia de sus primeros planos facetados, que posteriormente fotografía y amplía a grandes formatos. Mientras que las pequeñas esculturas en piedra quedan alojadas en cajas de luz. En los dibujos permanece el proceso de iniciación. Siempre acompañada de la música.

En septiembre de 2006, incluido en el programa del Simposium de Escultura de Alicante, el Castillo de Santa Bárbara en esa ciudad acogió una importante selección de las obras realizadas por Noguero durante su estancia en el taller en la exposición *Desde Orissa, un encuentro con la escultura india en el taller de Lingaraj Maharana*.

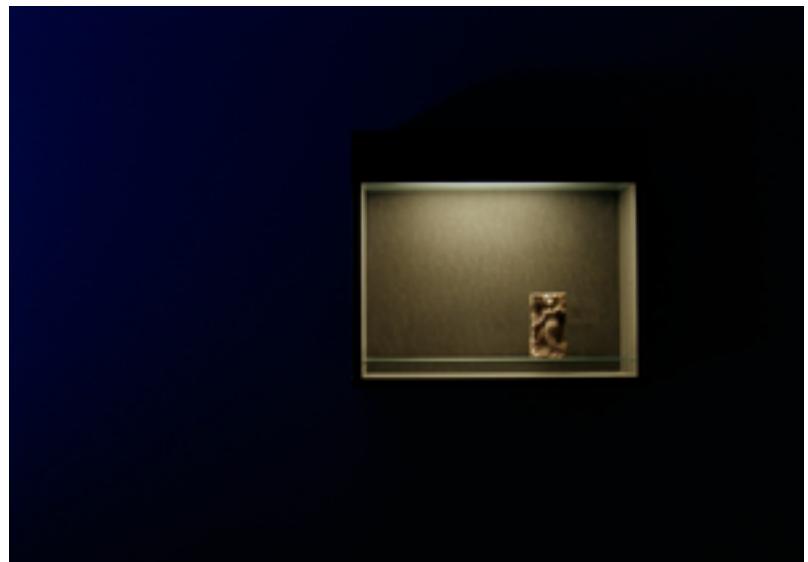
De la experiencia del primer viaje de Noguero a India en 2003 y de su estancia en la ciudad brasileña de Manaus en 1997 dio testimonio la exposición *Vāstu* que presentó en 2005 en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. El espacio expositivo, concebido como



Ganesh (detalle 2), 2006



*Aprender de Lingaraj*, 2006



*Devadasi II, 2006*

lugar de revelación, acogió “la deriva de lo habitable”, como acertó a decir Fernando Huici. Frágiles estructuras reducidas a su esquema más simple evocadoras de los palafitos de Manaus, y barcos-casa como las barcazas de Srinagar; enlazadas en espacio y tiempo por el diptico fotográfico *Vastu I y II*, y esencializadas en los cubos vacíos *Tu calor*. Lo habitable y su deriva siempre habían estado presentes en la obra de Noguero; desde el principio. Recordar ahora las canoas que en sus primeras fotografías alojaban esculturas, como si de tumbas se tratase; o señalaban la inevitable deriva de toda narración, antes de estar disponibles para el viaje de un nuevo Ulises.

## VI. Camino hacia la tierra

“Roma es el único lugar del mundo para el artista y lo cierto es que yo no soy otra cosa”, escribió Goethe a su amiga de Weimar, Charlotte von Stein. Y así lo certificó quien fuera su mejor guía por la ciudad, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, a Johann Heinrich Merck el 10 de octubre de 1787: “Goethe sigue aún aquí; medio se ha convertido en un pintor; he oído que en Roma se dedica con toda aplicación a dibujar cabezas y paisajes”. No dudó Goethe en confiar a sus amigos sus avances en el dibujo “me resulta inestimable dibujar cada ratito que encuentro; ello me hace más sencilla cada representación de las cosas [...] Me alegró muchísimo de que en mis dibujos esté brotando una luz antes de viajar a Nápoles [...] Tischbein me obliga a dibujar desde hace más o menos dos días casi cada hora, pues ve dónde estoy y lo que me falta. Así ocurre también en lo moral; así ocurre en todas las cosas”.<sup>46</sup>

Con Goethe coincide Noguero en la necesidad de hablar menos y dibujar más. “Por mi parte querría quitarme del todo la costumbre de decir, no sino para continuar hablando, pero nada más que por medio de dibujos, como la naturaleza creadora”. El dibujo para Noguero es, ya lo hemos dicho, un método singular para ejercitarse el ojo y las manos, y fuente primera de hallazgos, el que primero expresa la alegría de empezar de nuevo. Noguero dibuja todo el tiempo, y lo dibuja todo. Aunque como Goethe siente especial predilección por los árboles que como los del artista alemán parecen trazados fácilmente, sin mayor complicación.

Antes de su viaje a Roma José Noguero presentó en el Centro de Exposiciones y Congresos de Barbastro (Huesca) una selección de sus últimas pinturas, y de sus más recientes dibujos y acuarelas. El árbol como único tema. La masa arbórea, que en cuadros anteriores se adueñaba de todo el espacio pictórico, cede algo de su territorio a la tierra que se extiende hacia el horizonte a golpes fériles de pinceladas, contagiada del vigor que pinta la copa airada de los árboles, telón de fondo de tantas narraciones interrumpidas de José Noguero. En ocasiones, la pintura sale del espacio fotográfico; suele coincidir con momentos en los que Noguero la prefiere a la escultura o a la fotografía. Ocurre entonces que la singular contención

46. Cartas recogidas en MILDENBERGER, Hermann, “Dibujos del viaje a Italia”, en ARNALDO, Javier y MILDENBERGER, Hermann [comisarios], *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 33-42.



Erbium, 2012

de sus escenografías se desborda pletórica y convulsa en la exuberancia voraz de la pintura, quizás para anotar paréntesis, escudriñar conflictos, dar sonido al ruido silenciado en el vacío de los espacios donde sitúa a sus esculturas, o para dejarse envolver, hasta sucumbir, en el caos que, pese a todos los esfuerzos por rasgarla, acaba organizándola. Siempre sucede así en su obra. Si dispusiera de un taller más amplio, dice Noguero, pintaría constantemente, pero dadas las limitaciones el regreso a la pintura ocurre cuando necesita liberar tensiones o soñar que se precipita en la catástrofe que los lienzos anuncian.

Sucedió en 1998, un año antes de instalarse en Berlín, donde sigue viviendo. La pintura, entonces, se coló en los escenarios de las fotografías para servir de telón de fondo a las figuras esculpidas en yeso que, a pesar de estar fragmentadas, mostraban su decidida voluntad de avanzar; aunque fuera a tientas. Aquellos cuadros, con escenas míticas de cacerías y bacanales, se independizaron de la fotografía. Los lienzos actuales son paisajes, en ocasiones solo árboles, ya lo hemos dicho, construidos a golpes directos de pincel que Noguero carga de colores hirientes y aplica con febril caligrafía, casi de modo automático, aunque sin perder el diálogo con el cuadro mientras lo pinta, ajeno a cualquier otra historia que no sea la de la propia pintura, pues lo que pinta es un paisaje renacido de los escombros a los que ha reducido algunas de sus esculturas recién modeladas. Dos estadios de una misma acción, construir y destruir, a la inversa también, destruir y construir, argumentan y descubren la razón de las búsquedas ensayadas en toda su obra anterior, tan interesada en notificar la pesadumbre emocional, la desazón e incertidumbre en las esculturas, expulsadas siempre a los márgenes, como decidida a rescatar en sus miradas perdidas la revelación de algo que está a punto de suceder.

Somos testigos de lo que no vemos; ha escrito Andrés Neuman. ¿Y si se trata de abrir los ojos “para experimentar lo que NO vemos, lo que ya NO vemos”?, como propone Didi-Huberman: “cuando ver es perder, todo está allí”. Aconsejable por tanto, dejar de empeñarnos en saber hacia dónde miran las imágenes con el ánimo exclusivo de colmar nuestras expectativas. Pero es que, además, lo que José Noguero reclama del espectador es una mirada activa ante un espacio vacío, en el que no sucede nada pero que, sin embargo, es extraordinariamente pródigo en revelaciones. La mirada construida que nos propone busca ejercitarse la nuestra mediante un complejo sistema de filtros de naturaleza óptica y escénica que acrecientan



*Tal vez Ariadna, 2011*



*Tal vez Dionysos, 2011*



Nube oscura, 2010

la tensión narrativa, aun cuando esta aparezca en suspenso en un espacio siempre denso y en tensión, pues su verdadera condición siempre es mental.

Al proponernos lugares de mirada, José Noguero nos enseña a mirar. Todo permanece a la espera en las cajas escénicas que construye, las escenográficas y las de su propio taller, donde se desarrollan las acciones narrativas que la fotografía testimonia. Su taller, lugar en continua transformación por ser el receptáculo de la sedimentación de tiempos pasados y futuros. Se ha hablado mucho del silencio en la obra de Noguero y sin embargo, con Cage, estoy convencida de que no existe eso que llamamos silencio. No hay silencio en la obra de José Noguero y así lo deja claro con su pintura a quienes permanecen sordos ante los espacios vacíos de sus fotografías, contagiados de anuncios, revelaciones, presagios y expectativas.

No hay lugar para anécdotas, tampoco para historias conclusas. La imagen de la barca, presente desde los inicios de su trayectoria, anuncia la deriva del tránsito. Aislada o varada junto a figuras caídas, soporta también su carga, hace las funciones de habitáculo, casa o tumba, y conduce los escombros hacia un destino ignorado. Los cuerpos esculpidos con modelado arcaico, tan expresivos en su desnudez, yacen en el suelo, son expulsados a los extremos, se acomodan al vértigo del columpio, o quedan convertidos en restos cuando su autor emprende la tarea de demolición. Restos que Noguero recoge en bolsas de basura y coloca en las barcazas sin rumbo. Todo se viene abajo. El futuro está en la imagen del árbol.

En el follaje de los árboles, nuestra infancia y un pasado más lejano todavía se ponen a bailar una ronda festiva [...]. Los colores mezclan su centelleo [...]. Sentimos que nos fundimos de placer hasta lo más profundo del ser, nos transformamos, nos disolvemos en algo para lo cual no tenemos ni nombre, ni pensamiento.<sup>47</sup>

Cuenta Ángel García González<sup>48</sup> que en otoño de 1938, durante una tormenta, un rayo abatió un gran árbol que había en el jardín de la casa de André Derain en Chambourcy, dejando al descubierto, bajo las raíces levantadas, un yacimiento de arcilla. Desde el final de la Primera Guerra Mundial Derain había renunciado a la escultura en la que se había iniciado muy temprano, en torno a 1906. “Hasta su muerte, y casi en secreto, nunca dejó de manosear esa arcilla prodigiosamente sacada a la luz por la luz”.

47. Novalis citado en DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, *op. cit.*, p. 232.

48. GARCÍA GONZÁLEZ, Ángel, “La zanja luminosa”, *op. cit.*, p.103.



### Preguntas a José Noguero\*

*¿Haces del arte tu vida, lo primero y lo que ocupa todo momento, el último problema antes de dormir y la primera visión al despertar?*

Me gustaría decir que no, que mi familia, amigos, que el monte, es lo primero para mí, que la vida es lo primero. Bueno realmente sin mi familia y amigos me encontraría desolado y poco podría crear sin ellos pero suelo transmutar lo que me sucede en la vida, lo aprecio como bueno o malo, trabajando en el estudio. No sería una obsesión mental sino algo que surge más bien de las tripas, una de mis conexiones principales, si no la mayor, con el exterior e interior.

*¿Todo lo que te gusta o haces amplifica y entraña con tus progresos en la visión del arte y la creación del arte?*

Sí, pero al mismo tiempo pienso que lo importante es lo de ahí afuera. Me molestaría que me vendieran un ready-made de una tortilla de patata porque una tortilla de patata no necesita para nada la palabra arte, ya que puede ser una revelación por sí misma.

*¿Eres una persona equilibrada, con muchas aficiones y distracciones?*

Me gustaría ser una persona equilibrada, crecer y aprender a todos los niveles pero las tormentas emocionales, cierta tendencia a las meteduras de pata y una ansiedad casi constante me alejan algo de esa meta. De todas maneras creo que es posible alcanzar algo de armonía o cierta serenidad, al menos me gustaría llegar a ser un octogenario enérgico, sabio, alegre y buen bailarín...

Tengo otras aficiones e intereses como por ejemplo el aikido o pasear por el monte, pero las diversas disciplinas con las que desarrollo mi obra me requieren mucha dedicación.

*¿En qué empleas el tiempo? ¿Más en hablar de arte que en hacerlo?*

Mucho más en intentarlo que en hacerlo, y muchísimo más que en hablar de ello...

*¿Crees que el artista tiene obligaciones para con otros además de consigo mismo?*

Sí, si no todo lo que creamos sería una rayada mental. Esto no quiere decir que trabaje conscientemente para el público o que me interese mucho el arte social... independientemente de mi postura personal en asuntos sociales.

*¿Crees que el arte puede ser algo que ya fue? ¿Eres capaz de desafiar a los antiguos?*

El arte es, da lo mismo que tenga 5.000 años o un par de horas. El gran arte siempre te da alas y motivación para aprender, para apropiártelo y transmutarlo.

*¿Has examinado los ecos de la niñez y de la primera instrucción, que quizás en otro tiempo te dieron las soluciones? ¿Alguna de estas expectativas influye todavía en tus decisiones?*

Sí, sin duda las primeras experiencias o los primeros pasos en el aprendizaje dejan una huella muy profunda.

Siguen influyendo pero al mismo tiempo es necesario revisarlas y cuestionar su validez si se quiere crecer.

*¿Te reafirmas en ellas, o las has reconocido? ¿Las has contrariado o has hecho una transposición metafórica?*

Unas veces las reafirmo o reconozco porque pueden funcionar como arquetipos, como lo original (en cuanto origen). Y creo que también las he tratado metafóricamente. Me interesan no tanto los aspectos superficiales como los esenciales.

*¿Examinas y sopesas las declaraciones sobre arte de otros artistas, profesores, autoridades, antes de que se mezclen con tus criterios de trabajo?*

Me interesa lo que dicen otros artistas, teóricos, escritores y me fascina sobre todo cuando oigo hablar a los músicos.

*¿O las ideas útiles se instalan en un nicho activo de tu conciencia y de las otras no haces caso?*

Selecciono las ideas pero una gran parte del proceso es inconsciente. En ocasiones surgen connotaciones nuevas mucho después de que las obras salgan del taller.

*¿Crees que debes algo a quienes consideras tus maestros?*

Sí, muchísimo y a todos los artistas buenos que han contribuido a que lo que llamamos arte sea tan diverso e intenso. Cuando estuve aprendiendo con Lingaraj Maharana, en un contexto tradicional, él no quería aceptar dinero por su enseñanza porque decía que era vidya (conocimiento) y que eso no se paga, no tiene precio.

*¿Crees que tu obra debería inscribirse en la tradición?*

Si se entiende la tradición como algo vivo, de ahora, algo relacionado con el origen, con lo arquetípico, sí.

Si se entiende la tradición como una serie de reglas y normas vacías que hay que seguir porque son antiguas... en absoluto.

*¿Crees que tu época y el ahora es lo más grande en la historia del arte, o disculpas tu falta de devoción plena con la vaga idea de que te habría convenido más otra época para hacer arte?*

Creo que es la época en la que vivo y disfruto con lo que hago. En otra época sin haber visto *Las Señoritas de Avignon*, las obras de Bruce Nauman, el Minimal, las obras de Martin Assig y de otros artistas contemporáneos no sería yo....

*¿Reconoces puntos de logro? ¿Varían? ¿Hay un objetivo final?*

Reconozco puntos de logro parciales y en ocasiones he de dejar temporalmente una serie porque sé que no la puedo desarrollar más en ese momento. Sigo una intuición o idea borrosa, sin definir, casi como un olor y trabajando se va concretando, normalmente llega a puntos inesperados y mejores que la idea inicial.



Pared móvil del cuarto de baño, 2004

*¿Aspiras a un estilo con un vocabulario visual reconocible?*

El estilo surge... me gusta cambiar de registros.

*¿Te fías de tu primera reacción? ¿Crees que la frescura de la primera reacción se puede desarrollar y sostener como hábito de trabajo?*

Sí, me fío de la primera reacción y creo que la frescura se puede mantener como hábito de trabajo.

*¿Alguna vez sientes que no sabes para dónde tirar en tu obra, que el reto desborda la solución inmediata?*

El reto desborda... ¿he comentado que tenía una ansiedad casi constante?

*¿Crees que el aplauso te puede ayudar? ¿Puedes fiarte de él, sabiendo en tu fuero interno lo lejos que estás siempre del logro? ¿Puedes fiarte más del aplauso que de la crítica adversa? ¿Debería tener lo uno o lo otro algún efecto sobre ti como artista?*

El reconocimiento ayuda, no conviene creérselo pero después de estar encerrado en el estudio durante meses no creo que a nadie le disguste un aplauso. Y de las críticas adversas se aprende mucho, como también cuando te abren los ojos a lo que has logrado. Como trabajo muy instintivamente no siempre sé descifrarlo yo mismo. Después de todo para que una obra sea buena tiene que decir mucho más de lo que pretendía el autor...

*¿Crees que el dibujo es un enfoque completo y válido de la visión artística?*

Absolutamente.

\* Selección de la serie de preguntas elaborada por David Smith, alrededor de 1953, expresión de sus ideas de cómo debe un artista pensar su trabajo [Documento reproducido en GIMÉNEZ, Carmen (comisaria y editora), *David Smith 1906-1965*, Madrid, IVAM/MNCARS, 1996, pp. 87-90]



*Escenografía I*, 2012

## Obras en exposición

*Corazón*, 2000  
Fotografía  
70 x 100 cm  
Colección particular  
Il. p. 40

*Sin título I*, 2002  
Fotografía  
70 x 100 cm  
Colección particular  
Il. p. 86

*Sin título IV*, 2002  
Cera, alambre y espejo  
100 x 100 x 45 cm  
Colección particular  
Il. p. 12

*Sin título V*, 2002  
Fotografía  
160 x 125 cm  
Colección Diputación de Huesca  
Il. p. 74

*Ganesh (detalle 2)*, 2006  
Fotografía  
130 x 120 cm  
Colección particular  
Il. p. 63

*Aprender de Lingaraj*, 2006  
Tríptico. Fotografías  
215 x 150 cm (c/u)  
Colección particular  
Il. pp. 64-65

*Krishna de Upendra sobre uno de mis Ganesh*, 2006  
Fotografía  
215 x 150 cm  
Colección particular

*Devadasi corregida por Lingaraj*, 2006  
Fotografía  
220 x 126 cm  
Colección particular

*Devadasi I*, 2006  
Piedra, cristal, tablero de fibras  
y fluorescente  
43 x 50 x 13 cm  
Colección particular

*Devadasi II*, 2006  
Piedra, cristal, tablero de fibras  
y fluorescente  
43 x 50 x 13 cm  
Colección particular  
Il. p. 66

*Devadasi III*, 2006  
Piedra, cristal, tablero de fibras  
y fluorescente  
43 x 50 x 13 cm  
Colección particular

*Radha\_Krishna*, 2006  
Piedra, cristal, tablero de fibras  
y fluorescente  
43 x 50 x 13 cm  
Colección particular

*Promesa I y II*, 2009  
Díptico. Fotografías  
90 x 90 cm (c/u)  
Colección particular  
Il. pp. 42-43

*Ton*, 2010  
Vídeo. 2'24". Loop  
Colección particular

*Tal vez Ariadna*, 2011  
Fotografía  
120 x 120 cm  
Colección particular  
Il. p. 70

*Tal vez Dionysos*, 2011  
Fotografía  
120 x 120 cm  
Colección particular  
Il. p. 71

*Erbium*, 2012  
Óleo/lino  
150 x 200 cm  
Colección particular  
Il. p. 68

*Prometium*, 2012  
Óleo/lino  
150 x 200 cm  
Colección particular  
Il. p. 117

*Santa Cecilia*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 51

*Santa Cecilia*, 2013  
Fotografía  
60 x 110 cm  
Colección particular  
Il. pp. 52-53

*Laocoonte I*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 11

*Inocencio X*, 2013  
Fotografía  
60 x 38 cm  
Colección particular  
Il. p. 57

*Lápida funeraria*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 58

*Lápida funeraria*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 58

*Lápida funeraria*, 2013  
Fotografía  
60 x 45 cm  
Colección particular  
Il. p. 59

*Amor y Psique*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 60

*Amor y Psique*, 2013  
Fotografía  
30 x 40 cm  
Colección particular  
Il. p. 113

*Patricio romano*, 2013  
Fotografía  
60 x 45 cm  
Colección particular

*Caracalla*, 2013  
Fotografía  
60 x 45 cm  
Colección particular

*Patricio romano*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Domiziano*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Caracalla*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Vitelio*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Inocencio X*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Filósofo*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Filósofo*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular

*Adriano*, 2013  
Dibujo  
42 x 29,7 cm  
Colección particular



*Ilusión en verde y oro (detalle)*, 2012

## Índice de ilustraciones (n.º de página)

- (8) *Pie / Columpio*, 2002. Diapositiva. Colección particular.
- (11) *Laocoonte I*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (12) *Sin título IV*, 2002. Cera, alambre y espejo. 100 x 100 x 45 cm. Colección particular.
- (14) *Sin título III (azul)*, 1992. Fotografía. 80 x 120 cm. Colección particular.
- (16) *¿Podría permanecer un copo de nieve...? II*, 2008. Fotografía. 90 x 140 cm. Colección particular.
- (18) *Borges*, 1990. Fotografía. 90 x 70 cm. Colección particular.
- (21) *Espacio con almendro*, 2004. Madera, vidrio, dibujo y cera. 69 x 62 x 70 cm. Colección particular.
- (23) Taller en Berlín, 2009.
- (24) *Pie espejo*, 1990. Tríptico. Fotografías. 40 x 60 cm (c/u). Colección particular.
- (26) *Sin título II*, 1992. Fotografía. 80 x 120 cm. Colección particular.
- (27) *Sin título III y IV*, 1992. Fotografías. 80 x 120 cm (c/u). Colección particular.
- (29) *Acteón*, 2000. Instalación. Fotografías, alfileres y fluorescente. Medidas variables. Colección particular.
- (30) Taller en Berlín, 2007.
- (32) *Sin título V*, 1994. Fotografía. 80 x 120 cm. Colección particular.
- (35) Taller en Valencia, 1999.
- (36) *Durmientes*. Montaje de la exposición *José Noguero* en la Galería Luis Adelantado, Valencia, 1996.
- (38) *Construcción I y II*, 2000. Fotografías. 90 x 133 cm y 40 x 120 cm. Colección particular.
- (40) *Corazón*, 2000. Fotografía. 70 x 100 cm. Colección particular.
- (42-43) *Promesa I y II*, 2009. Díptico. Fotografías. 90 x 90 cm (c/u). Colección particular.
- (45) *Acte 3: José Noguero, Escenografías*. Fundació Suñol, Barcelona, 2008.
- (48) *Frage I y II*, 2008. Díptico. Fotografías. 90 x 90 cm (c/u). Colección particular.
- (49) *Sin título I*, 2008. Instalación en el Nivell Zero de la Fundació Suñol, Barcelona, 2008.
- (51) *Santa Cecilia*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (52-53) *Santa Cecilia*, 2013. Fotografía. 60 x 110 cm. Colección particular.
- (56) *Laocoonte*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (57) *Inocencio X*, 2013. Fotografía. 60 x 38 cm. Colección particular.
- (58) *Lápida funeraria*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.  
*Lápida funeraria*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (59) *Lápida funeraria*, 2013. Fotografía. 60 x 45 cm. Colección particular.
- (60) *Amor y Psique*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (63) *Ganesh (detalle 2)*, 2006. Fotografía. 130 x 120 cm. Colección particular.
- (64-65) *Aprender de Lingaraj*, 2006. Tríptico. Fotografías. 215 x 150 cm (c/u). Colección particular.
- (66) *Devadasi II*, 2006. Piedra, cristal, tablero de fibras y fluorescente. 43 x 50 x 13 cm. Colección particular.
- (68) *Erbium*, 2012. Óleo/lino. 150 x 200 cm. Colección particular.
- (70) *Tal vez Ariadna*, 2011. Fotografía. 120 x 120 cm. Colección particular.
- (71) *Tal vez Dionysos*, 2011. Fotografía. 120 x 120 cm. Colección particular.
- (72) *Nube oscura*, 2010. Óleo/lino. 60 x 80 cm. Colección particular.
- (74) *Sin título V*, 2002. Fotografía. 160 x 125 cm. Colección Diputación de Huesca.
- (78) *Pared móvil del cuarto de baño*, 2004. Fotografía. 180 x 250 cm. Colección particular.
- (80) *Escenografía I*, 2012. Madera y cera. 43 x 55 x 50 cm. Colección particular.
- (83) *Ilusión en verde y oro (detalle)*, 2012. Madera, cristal, aislamiento, aluminio y pintura dorada. 74 x 81 x 63 cm. Colección particular.
- (86) *Sin título I*, 2002. Fotografía. 70 x 100 cm. Colección particular.
- (90-91) *Sin título*, 1996. Fotografía. 35 x 180 cm. Colección particular.
- (95) *Tozán*, 2002. Fotografía. 63 x 50 cm. Colección particular.
- (105) *Sin título*, 1996. Fotografía. 180 x 180 cm. Colección particular.
- (113) *Amor y Psique*, 2013. Fotografía. 30 x 40 cm. Colección particular.
- (117) *Prometium*, 2012. Óleo/lino. 150 x 200 cm. Colección particular.
- (119) *Sin título I*, 2004. Instalación. Colección particular.



## **José Noguero. Trayectoria artística**

Barbastro, Huesca, 1969

Desde 1999 reside en Berlín

Todo permanece a la espera en las obras de José Noguero; como en su taller, donde organiza las escenografías con las pinturas, dibujos y esculturas que luego fotografía. Es el taller de Noguero un lugar en continua transformación por ser el receptáculo de la sedimentación de tiempos pasados y futuros. En su taller, por tanto, todo está por descubrir, al ser el escenario de las acciones que notifican las búsquedas ensayadas, el gozo del hallazgo intuido, la pesadumbre emocional, la desazón e incertidumbre de las imágenes dibujadas, pintadas o esculpidas; siempre expulsadas a los márgenes.

### *Estudios y formación*

- 2012-2013 Becario de la Real Academia de España en Roma  
2005 Estancia en el taller de escultura hindú de Lingaraj Maharana, Orissa  
1993 Estancias de investigación en Roma y Nápoles  
1992 Titulado en escultura y pintura por la Escola Massana, Barcelona  
1991 Estudios en Rietveld Academy, Ámsterdam  
1989 Estudios en Bristol Polytecnic, Reino Unido  
1988 Titulado en ebanistería, Barcelona

### *Exposiciones individuales*

- 2013 *Nada es estatua*, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza  
2012 *Sobre el silencio*, Galería Yusto&Giner, Marbella  
2011 *Pinturas y dibujos*, Centro de Congresos y Exposiciones, Barbastro, Huesca  
2010 *Landschaften*, Greusslich Contemporary, Berlín  
2008 *Ton*, Kunstkammer en Georg-Kolbe-Museum, Berlín  
2008 *El buey y su pastor*, Galería masArt, Barcelona  
2008 *Acte 3: José Noguero. Escenografías*, Nivell Zero, Fundació Suñol, Barcelona  
2006 *Silencio*, Galería Antonia Puyó, Zaragoza  
2006 *Desde Orissa, encuentro con la escultura hindú en el taller de Lingaraj Maharana*, Castillo de Santa Bárbara, Simposium de Escultura de Alicante, Alicante  
2005 *Vāstu*, CAC. Centro de Arte Contemporáneo, Málaga  
2003 *Pepperprojects*, Berlín  
2002 Galería Luis Adelantado, Valencia  
1998 Diputación Provincial de Huesca  
1998 Galería Luis Adelantado, Valencia  
1997 Sala de Cultura Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona  
1997 Galería Camargo Vilaça, São Paulo  
1996 Diputación Provincial de Huesca  
1996 Galería Luis Adelantado, Valencia  
1993 Galería Joan Prats, Barcelona  
1991 L'Artesa de Gràcia, Barcelona  
1991 Espai 83, Museo de Arte de Sabadell

*Exposiciones colectivas [selección]*

- 2012 *Lavori in corso*, Real Academia de España en Roma  
<*Circuito\_Berlín 012*>, Instituto Cervantes, Berlín
- 2011 *Noreste*, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza
- 2010 *Welten*, Berlín
- 2008 *XV. Rohkunstbau Drei Farben - Rot*, Villa Kellermann, Potsdam  
*Olimpia*, Diputación Provincial de Huesca  
*Golden Selection*, Kunstverein INGAN, Berlín
- 2007 *Der gefleckten Spiegel*, Kunstverein INGAN, Berlín  
*Observació*, Nivell Zero\_Fundació Suñol, Barcelona
- 2005 *Dual*, La Panera, Lleida  
*La nueva edad del bronce*, Castillo de Santa Bárbara, Alicante  
*Identidades*, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza  
*Generación 2005*, CajaMadrid, Madrid
- 2005 *Itinerarios 03/04*, XI Becas Fundación Marcelino Botín, Santander
- 2003 *Zeitgenössisch!*, Berlín  
*Kunst/Kraft/Werk II*, Heizkraftwerk, Moabit, Berlín  
*1978-2003 Arte español. Creación en libertad*, IVAM/Atarazanas, Valencia
- 1995 *XV Salón de los 16*, Madrid  
*Grone Gnister*, Copenhague
- 1992 *Mediat/Inmediat*, Sala Jaume Busquets, Barcelona  
*Recursos Humanos*, Galería Joan Prats\_Artgràfic, Barcelona
- 1989 Sala Jaume Busquets, Barcelona

*Premios y becas*

- 2012 Beca Real Academia de España en Roma
- 2011 Käthe-Dorsch und Agnes-Straub Stiftung, Berlín
- 2010 Käthe-Dorsch und Agnes-Straub Stiftung, Berlín
- 2003 Beca Fundación Marcelino Botín
- 2001 Beca Ramón Acín, Diputación Provincial de Huesca  
Certamen de Artes Plásticas, Burriana, Castellón
- 1995 III Certamen Nacional de Pintura "La General", Granada
- 1994 Bienal de Escultura de Murcia  
Bienal'94 de Almería
- 1993 Beca de la Generalitat de Catalunya
- 1992 Premio fin de estudios de la Escola Massana, Barcelona
- 1990 Primer premio de escultura en el Certamen Juvenil Aragonés de Artes Plásticas, Gobierno de Aragón

*Obras en colecciones institucionales*

- ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz  
Ayuntamiento de Pamplona
- CAC. Centro de Arte Contemporáneo, Málaga
- CDAN. Centro de Arte y Naturaleza, Huesca
- Colección Coca-Cola, Madrid
- Diputación Provincial de Huesca
- Fundació Suñol, Barcelona
- Gobierno de Aragón, Zaragoza
- Künstlerförderung, Berlín
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

*Bibliografía [textos en catálogos de exposiciones]*

- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio, "Escenificación / Escenario / Representación", *José Noguero*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 2002, s/p.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Especulaciones", *José Noguero*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1996, pp. 3-7.
- CERECEDA, Miguel, "José Noguero. La escena del crimen", *José Noguero*, Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 2008, s/p.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel, "Preguntas de escultor", *José Noguero*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1996, pp. 11-15; y *José Noguero*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1998, pp. 5-10.
- HUICI, Fernando, "Moradas del agua y de la luz", *José Noguero. Västu*, Málaga, CAC. Centro de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 15-23.
- JUNCOSA, Enrique, "El mundo cambiante de José Noguero", *José Noguero*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1998, pp. 7-11.
- MARTÍNEZ CLARÁ, Jesús, "Eco", Sabadell, Espai 83, 1991.  
\_ "Del silencio virtuoso", *El buey y su pastor*, Barcelona, Galería masArt, 2008, pp. 4-5.
- MONTORNÉS I DALMAU, Frederic, "Como detenidas", *José Noguero*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1996, pp. 5-7.
- PEÑAFIEL, Javier, *José Noguero. Pinturas y dibujos*, Barbastro, Centro de Exposiciones y Congresos, 2012, s/p.
- PICAZO, Gloria, *Beca Ramón Acín. José Noguero*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2002, s/p.
- SWARTZ, Jeffrey, "Recursos humanos", Barcelona, Galería Joan Prats\_Artgràfic, 1992.  
\_ "José Noguero, iconografías de presentación", *José Noguero*, Valencia, Galería Luis Adelantado, 1996, pp. 9-13.  
\_ "El Barroco de imagen congelada de José Noguero", *Acte 3: José Noguero. Escenografías*, Fundació Suñol, Barcelona, 2008, s/p.

- TUDELILLA, Chus, "Blau. José Noguero", *Olimpia. Huesca*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 147-150.  
\_ "José Noguero. Paisaje de escombros", *Noreste*, IAACC Pablo Serrano, 2011, s/p.  
\_ "La estatua no existe. Nada es estatua", *Nada es estatua*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 9-73.



*Sin título*, 1996

## **There is no statue. Nothing is statue**

Chus Tudelilla

There are two forms of perception, tactile and visual, respectively related to things and space although it is common that touch provides a certain spatiality and that sight is aware of causality. This is how Russian philosopher Pavel Florenskij considered it, professor of the subject Theory of space in the art class he taught, during 1923 and 1924, at the Poligraphic Faculty of Vkhutemas, State School of Art and Technology in Moscow, since it was founded in 1920 until it was shut down in 1930, it was a centre of Russian avant garde. The concept of "thing" focused the Florenskij's aesthetics, which he defined as a "fold" or "place of curvature" in space. In 1995 the publishers Adelphi from Milan published *Lo spazio e il tempo nell'arte* a compendium of his classes at Vkhutemas. "All that is done, remains" he wrote to his son before he was executed by a firing squad in 1937. Nearly sixty years after having been erased from the public sphere, his aesthetic thinking came to light, and conveyed the thoughts of Delfín Rodríguez on modern sculpture in his article "Nothing: contour metaphors. (Some ideas on sculpture and other contemporary objects)".<sup>1</sup> From Florenskij's view we derive that with sight we can perceive a work of art "when space prevails over things" whilst with touch we can perceive its character and condition of thing, of object, with the latter having priority over space. Florenskij exemplified his reflection with Greek sculpture, whose the images tended to come out of the themselves creating a sense of "a veil of fog with a subtle thickness" that can be seen by the fingers and touched with eyes, thus being awareness of the spatiality of things with sight. And if we agree with Victor I. Stoichita<sup>2</sup> in that images are differentiated from the rest of the world by something fundamental: that images do not exist, "touch the work" would then mean, notes the author, retracting it to the stage of object, infringing upon its essence, which belongs to the order of the imaginary. The Italian sculptor Medardo Rosso had no doubts on this, sculpture could only be perceived through a look. All his work is a claim of this demand whose reasons he did not doubt to argue: "Everybody's look has always been according to touch. It has never respected light or colour, as if they made things for blind people. But do I touch or not touch? I have already said I do not touch. It is an infinity, an emotion, a colouring, I do not touch. People always believed that you saw by touching. I do not touch".<sup>3</sup>

"We do not exist! We are only games of light in space", Medardo Rosso used to insist. "Nothing is material in space, because everything is space and therefore everything is relative". His words tried to explain the wish to forget the subject, and his works, sculptures and photographs, manifest his fondness for shadows,

1. RODRÍGUEZ, Delfín, "Nada: metáforas del contorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)", in *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 17-31.

2. STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela, 2006.

3. Statements from Medardo Rosso to Luigi Ambrosini, in the interview published by the newspaper *La Stampa* of Turin, on the 29th July 1923; reproduced in the catalogue of the exhibition, *Medardo Rosso*, run by Gloria Moure and held at the Centro Galego de Arte Contemporánea of Santiago de Compostela, 1996.

for the infinity of a unit, custodian of an active moment of the process, and of thought, it is not in vain that art is "the true way of making you think". If until then sculpture had been reduced to the tasks of taking away or adding from a nucleus, Rosso shows that "when a look passes over something, it takes away or adds matter, takes away and adds character". This is one of the most outstanding contributions to sculpture, as Luciano Fabro was able to see.<sup>4</sup> Medardo Rosso, creator and re-creator, found wax to be a material in which he could melt shapes and cause the impression of material dematerialising itself in those who look at them, "of a sculpture that is refused and is done away with", "of going beyond sculpture" this how Giovanni Anselmo felt it.<sup>5</sup> In the last fifteen years of his life, Rosso made no new sculptures, he devoted himself to recreating those he had made, and photographing them. Because photography allowed him to stop time in an active moment, the same as sculpture. The scholar of his work Luciano Caramel<sup>6</sup> states that it is probable Medardo Rosso was not the author of the photographs, and that there taken by a cameraman following his precise and meticulous instructions on the frames, distance and lighting; Rosso would then meddle with the photographic films by scratching them, glazing them, disguising them or cutting them irregularly, with the intention, points out Caramel, to overcome the statue's abstract objectivity, merging the figure and background, setting a particular visual perspective, and not only to suggest the key to the reading of his works or to facilitate the correct exposure. In short, photography as if it were research.

In the meantime, Rodin was dedicated to solving the crisis in sculpture, stressing the unity of the fragment or merging sculpture and pedestal in the same block. Rosso, installed in the crisis, showed his certainty that they were nothing but mere strategies to make believe that something new was being created.

The sculptures José Noguero models or carves are not touched with fingers but with eyes. The majority are also carried out to integrate themselves into the *image-act* of photography, which is also the custodian of his paintings and of the rumour of the imaginary. Just as Rosso, Noguero is fascinated by wax, an unstable material that is so suitable to express the expiry date of everything. There are no fragments in his works, or remains of the process or act of demolition, which he sometimes carries out. With regards to the pedestal, he resolves the problem by getting rid of it, reducing it to a minimal wooden support that is unable to hold the weight of the sculpture, or putting the image upside down; literally. And although now it is not a reason for discussion, Noguero perseveres in modelling sculpture, being the opposite of Michelangelo who considered sculpture that which was removed by force, because what was done by adding was more to do with painting; and it is not that Michelangelo looked down on the work of modelling, on the contrary, as it is known that his sculptural projects were preceded by many drawings and figures modelled in wax or clay, so useful

4. FABRO, Luciano, "Fotografía de Medardo Rosso. Entrevista con Jole de Sanna", in *ibid.*, pp. 244-246.

5. ANSELMO, Giovanni, "Medardo Rosso", in *ibid.*, p. 228.

6. CARAMEL, Luciano, "Identidad y actualidad", in *ibid.*, pp. 91-117.

for clarifying the idea, according to a working method which originates in the 15th century. Bernini manipulated clay and wax with extraordinary dexterity and speed, in the same way as stone; the specialists in his work point out that one of his greatest conquests was making marble as malleable as wax. With Rosso, as we have already said, material loses interest before the role of the look. But all the artists mentioned, including Noguero, agree that the “idea” is in the wax or clay model.

Before the works of José Noguero, sculptures, photographs, paintings, drawings, water colours, projections or videos, we are “actors” on a stage that leaves nothing to chance by activating optical and scenic devices whose main aims are not to let us leave. Deleuze and Guattari made this clear: “Of all art we would have to say: art is the presenter of effects, inventor of effects, creator of effects, relating to the precepts or views it gives us. Not only are they created in his work, he gives them to us and makes us guess with them, he takes us in the compound”.<sup>7</sup> The spectator is in waiting, given that the act of looking does not extinguish itself in the moment. What is he waiting for, taking into account the artificial nature of the work of art, Luis Puelles in his work on the look resolves any queries: “the essential illusion of the fictional work is not that it looks real, or is simply realistic, but that it seems *to be real*”.<sup>8</sup> And agreeing with Gadamer: attending is wanting to participate and looking is a way of participating, Noguero organises the stage for the meeting; an especially fruitful meeting set up as it is in a continuing luck open to multiple temporary links, as Benjamin would say, that refer to as Didi-Huberman has interpreted, a more fundamental temporality, which remains in mystery, susceptible to discovering or building. To that matching of times is José Noguero’s attachment to the imaginary, which Gilbert Durand<sup>9</sup> has defined as a “completely other” logic, of a non located identity, an asymmetrical *tempo*. Attributes and adjectives occupy the place of the action’s subject in the imaginary story; it is like this that the features, characters and mythical conditions of the stories of Actaeon, Diana, Dionysos and Ariadne, and the symbolic reasons of the boat, mirror, tree or swing compose the visual grammar of the incomplete narrative structures that Noguero proposes in his works, and also in the displays of his exhibitions. Incomplete because everything is in suspense.

The stage designer Gastón Breyer<sup>10</sup> noted that absence, invitation and demand of the stage are key points in the time of the staging. The actor first evokes the absence of the event and then invites you to become aware of the expectation, in a dual game of reflexive symmetry. An operation that, according to Breyer, is the existential need of being and exercising oneself, to be the Other to be He himself, of calling the meeting and being at the same time called, of saying and being said, of being explicitly named. The stage is therefore a place for looks and



*Tozán*, 2002

therefore the stage designer is the master that shows you how to look. Noguero builds stages that he later photographs; the movements of the stage curtain hide and show a stage empty geographically, physically and emotionally which in its instability look after that silence which mutes any possibility of an action that goes too far. All is kept waiting in these empty rooms, in the stages and setting up of stages that he organises in his workshop, and also in the display stages which will make the spectator a powerful actor.

In the fertile exercise of looking *backwards*, we find the ability of Caravaggio to compose scenes as if they were confined to theatrical spaces. The enormity of the world was reduced in his paintings to the confines of a closed room, sometimes his own studio, where the painter could control the action of the characters, points out his biographer Andrew Graham-Dixon<sup>11</sup> who, given the interest of his *mise-en-scène*, places the background in the art of *sacro monte*, whose origin goes back to the 15<sup>th</sup> century, rooted at the same time in traditions from the start of the Renaissance, like the paintings of Giotto, closely linked to the sacramental plays or the sculptures of Donatello, which displaced in the late Renaissance from the art centres of Rome and Florence resurfaced in Modena in the works of Guido Mazzoni, among other sculptors. All these sculptural experiences

7. Reflection from PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011.

8. PUELLES ROMERO, Luis, *ibid.*

9. DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

10. BREYER, Gastón, *La escena presente*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2005.

11. GRAHAM-DIXON, Andrew, *Caravaggio. Una vida sagrada y profana*, Madrid, Taurus, 2011.

are rooted in the paintings of Caravaggio. What can the pictures of Noguero share with those of Carvaggio, beside the “idea of looking back”, or their shared fondness of representing feet?, that both stop time in a theatrical space, and both seem to be suspended on the edge of their disappearance.

Jean-Claude Lemagny<sup>12</sup> maintains that in a photograph nothing happens, except metaphorically, when you want to say there are many things to see. He is also of the opinion that in a photograph you have to learn not to impose meanings, because there are none, and insists on Bachelard's theory that art like science in reality does not reveal itself, but manifests itself; from which he concludes that the essential reality of a photograph lies in the subject whose essential quality is touch, even if you cannot touch it like a sculpture, because sight is a variation of the sense of touch, as physiologists argue on pointing out that the retina is a piece of skin with the ability to touch light. In short, through photography what is visual and tactile are parts of the same entirety. In the activity of seeing we find José Noguero's search for the poetic of an illuminated space for contemplation, where the light *reveals*, time has been interrupted and as Susan Sontag noted, the silence produces the need to fix the sight.

An artist does not have a branch He has to be on a good path. Rodin is still on the trade path. He (still) makes statues. A statue does not exist Nothing is statue.  
We are cases of light. Everything has a single light and can only be seen under one light.  
We can not turn around it.  
I do not know if Rodin admires me. But he does not look done on me.  
And the Greeks, those paperweights of the second Greece, have they not positioned us enough?  
Matter does not exist. To do something means having forgotten matter.  
Nothing is matter in space. What is behind is in front in emotion. There is no second or third place. There is one dominant one. Therefore, you cannot make the thing to go round it.  
If light were four times stronger, it would eat everything up, except for one or two variants. This dominant, this thought, what survives, is has to be sculpted.<sup>13</sup>

## I. The body of the image

“There was nobody in him; behind his face (that even behind the poor paintings of the period he does not look like anybody else) and his words, which were many, fantastic and agitated, there was only a little cold, a dream not dreamt by somebody. At first he thought everybody was like him but the strangeness of a colleague he had started to comment this vacuity, revealed his error and he stopped feeling, forever, that an individual must not differ from the species. Sometimes he thought that he would find a remedy for his ailment in books and so he learnt a little Latin and a little less Greek than a contemporary would speak; then he thought that in exercising an elemental rite of humanity, could be what he was looking for and”. José

12. LEMAGNY, Jean-Claude, “¿Es la fotografía un arte plástico?”, in YATES, Steve [ed.], *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 189-203.

13. ROSSO, Medardo, “No se puede girar alrededor”, in *Medardo Rosso*, op. cit., p. 171.

Noguero chose the start of the story “Everything and Nothing” included in *The Maker* by Borges to organise a collage of loose sheets with texts by the writer which he nailed on the wall using a simple piece of wood whose shape could be that of a pedestal, minimal but enough. The title of the work: *Borges*. It was carried out in 1990, just after the first public presentation in a group exhibition held at the Jaume Busquets hall in Barcelona, in 1989, and the same year that he took part in the Young Aragonese Competition for Plastic Arts organised by the Government of Aragón, where he presented the photographic triptych *Pie espejo*. A horizontal mirror framed in wood takes in the image of the feet of a chair, of what could be a table, and the feet of the artist; in the first photograph the two feet, in the following two only one. All a horizon of events, which take place in Noguero's workshop. The body of the image. Many and none. “The story adds that, before or after dying, he found himself before God and said to him: I, who have been in vain of so many man, want to be one and I. God's voices replied from a whirlwind: I am also not one; I dreamt the world like you dreamt up your work, my Shakespeare, and amongst the shapes of my dream are you, who like me are many and nobody”, finished Borges' story.

In his *Brief story of the image*, Michel Melot<sup>14</sup> deals with the origins of the word *image*, and even when we should make a clear distinction between the different ways we choose, this time, the line derived from the Latin *imago* which expresses the funeral statue, the appearance and the dream, and shares its roots *im* with *imitatio*, linked to the Greek term *mimesis*, to signify the actor's art with a dual meaning: to *express* a deep and indescribable emotion through language and mechanically *reproduce* a model like the *imitators do*. Express or reproduce? that is the question, concludes Melot, who weaves the story of the image; not without first thinking about whether it is possible to express oneself without learning how to do so, that is, without imitating. In a passage from *Sofist* by Plato two ways of making images were differentiated: the art of copying and that of simulating; the first has triumphed in history of western art whilst the second remained “loaded with dark powers”, as Victor I. Stoichita<sup>15</sup> states, in his essay *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, defends the persistence of simulation in time and in the very heart of history of mimesis against those who believe that it was Modernity who rediscovered it after having remained hidden since Platonism. In the story of Pygmalion, the legendary king of Cyprus is in love with the marble sculpture that Venus gave life to, Stoichita finds the myth of the image-work, or of the body of the image -which we have given as a heading of this chapter-, so as to point out the origin of the human impulse of creating bodies that are full of life, and establishing the differences between the notions of “similarities” and “existence”; the latter the condition of the simulation that Stoichita defines as a device or artificial construction that does not copy an object of the world but that projects itself in the world.

14. MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010.

15. STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, op. cit., 2006.

Even being the most carefree of men, the most unfortunate, the most unfortunate or the vilest, beggar or banker, the ghost of stone takes you over for a few minutes, and orders on behalf of the past, to think about the things that are not from the earth.

This is the divine role of sculpture.

Who can doubt that you need a powerful imagination to fulfil such a magnificent programme? A unique art that penetrates the fogs of time, and that, in primitive times, produced works that amazed the civilised spirit! Art, in what should be considered as a quality in painting can become a vice or fault, in which perfection is all the more necessary than the medium, fuller in appearance, but more barbaric and childish, always giving, even to most mediocre works, a look that it is finished and perfect. Before an object extracted from nature and represented using sculpture, ie round, elusive, around which you can turn freely, and as the natural object itself, surrounded by air, the peasant, the primitive man, the savage, feels no indecision; whilst a painting, for its immense claims due to its paradoxical and abstract nature, makes them restless and disturbed.<sup>16</sup>

Baudelaire missed in the sculptures of the Salón of 1859 the prodigious strength that Egypt, Greece or Michelangelo gave to their "immobile ghosts". "What a look in those eyes that have no pupils!". Only real sculpture "provides everything that is human something that is eternal, which comes from the hardness of the material used. Anger becomes calm, tenderness sever, sleep fickle and polished from the painting it becomes strong and stubborn meditation". The traveller without a destination in whom Baudelaire confided the task of looking for *modernity* should "extract the eternal from the transitory" into a world in ruins.

The *flâneur* could only think of these things which are not of the land for a few minutes when he came up against the immobile ghosts of stone on his journey; and only in the name of the past, as everything had been consumed. Imprisoned in the large stores, once the urban walk became impossible, the *flâneur* put his perception at the service of the unstoppable and contagious process of commercialisation of the emerging society of the masses; this is the role that Walter Benjamin gave to the passer-by, a figure from the past that had to share the stage with the new, that of a historian as a rag and bone man, busy collecting waste to convert it into new objects, clarifies Reyes Mate<sup>17</sup> "not to recycle them and return to the fate of consumption, but to wake them up to a new life". A collector of rags and waste of the world, his *Book of Passages* is not but the end of an era of urban worlds of dreams.<sup>18</sup>

In September 1940, the police of Franco intercepted Walter Benjamin whilst fleeing from Paris taken by the Nazis. Fearing he would be handed over to the Gestapo he decided to commit suicide. That year Hitler was walking around Paris accompanied by the architect Albert Speer, who had to reconstruct Berlin as an image of the French capital. Berlin had to be more beautiful, and Paris would only be its shadow, why destroy it? Hitler asked himself. It is known

16. BAUDELAIRE, Charles, "Salón de 1859. Letters to the Editor of *Revue Française. Escultura*", in *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996, pp. 281-291.

17. REYES MATE, Manuel, *Medianoché en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2009, p. 33.

18. BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, p. 359.

that Speer used to draw the future ruins of the buildings he designed as he considered that the true value of architecture was in the strength of its ruin. The remains of Egyptian, Greek and Roman civilisations remained intact in his memory. It was not the first time that a ruin was presented as part of the project as Rafael Argullol<sup>19</sup> remembered, it had been treated like this in the past by the Bibiena, architects from Bologna from the first half of the 18th century and also by Piranesi. Although, and as Antoni Marí indicates, "the spectacle of the ruin, from the First World War, does not show any memory from the past, nor does it express history, nor any thoughts on what has been lost",<sup>20</sup> it only refers to it, a ruin produced by the constant destruction of man, "it is the tragic or grotesque presence of a lost splendour, which remains unchangeable in a new order where now nothing is recognisable".<sup>21</sup> Marc Augé maintains that "looking at ruins allows us to fleetingly see the existence of a time that is not the time that history manuals speak about or that the restorations try to bring back to life. It is a *pure* time, far away from our world of simulations, of our violent world whose remains are not able to become ruins. "It is a lost time whose recovery competes with art".<sup>22</sup> To what art, that of copying or that of simulating. And why should we choose if we find the persistence of the simulation in time and in the very heart of the history of mimesis, as Stoichita states. Anyhow everything is fiction. And simulation, then. And what *pure* time does Augé refer to, to the paradigm of intemporality itself, that is, the time of classical sculpture, as Baudelaire understood.

However what happened is that everything broke up after the First World War and that generation that had gone to school in a horse-drawn carriage found "under an open sky in a field where nothing, except the clouds, remained alien to change; and under these clouds, in a field with the strength of explosions and destructive torrents, was the fragile small body of man", wrote Benjamin, also convinced of the existence of a "secret agreement between past generations and this one". Time perseveres. Cioran had already written this: "Nobody has ever been able to free themselves of Time". And tied to time, images become revealing temporary links that derive in the unexpected transformation of the original that they take as a model. From the beginning José Noguero wanted to be a participant of this common project with a passage that has in the body of the image its theoretical base and plastic valuation. And this decision explains his interest for the study of myths and legends of the sculptured body, his fondness for simplicity and spiritual silence of the Greek and Medieval archaic statues, and also for Indian sculpture, and his fascination for works of creators along history who have returned to the origins, moved by the greatness of the beginning. And however, it is not the sculptured, painted, reflected and photographed bodies by Noguero that are the pure and timeless bodies of the old world. They could not be. Among other reasons for the definitive loss of the memory of what is

19. ARGULLOL, Rafael, "El poder de la ruina", *El País*, Madrid, 1 de febrero de 2010, pp. 25-26.

20. MARÍ, Antoni [curator], *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005, p. 20.

21. *Ibid.*, p. 13.

22. AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, s/p.

Sacred, which it is not forgetting the Sacred, but forgetting the memory of what is Sacred. This is how Vincenzo Vitiello considers it and José Noguero agrees with him, despite everything, he insists on thinking on the matter to light up everything that survives among what is seen and what is hidden. That which survives. That which has to be sculpted.

## II. Interval of times

*Pie espejo* is the title of a photographic triptych made by José Noguero in 1990. It is one of the first photographs where he introduces a mirror on order to capture the instant in which the image receives the reflection of something that is happening on the other side, outside the frame, even though we know the frame does not exist. The mirror functions as a method of doubling which confirms the time of the image reflected within the photographic image, whose aim is not intended in any way to reproduce mimetic reality but return to the referent, which is but the imprint of the real, made up from temporary and spatial cuts which belong to the act of photographing, as proposed by Philippe Dubois.<sup>23</sup> The image-act temporarily interrupts, detains, immobilises, separates the duration capturing only an instant; and spatially it divides, chooses, isolates, captures, cuts a portion of the extension. Where the photographer cuts, the painter adds, and whilst the pictorial space is a space given beforehand whose frame, as Bazin says, polarises the space towards the inside, the photographic space, points out Dubois, is not given and is also not built, as it is a *subtraction* that is operated on *in block*. This is what a photograph shows which is as important as what it does not show: there is an unavoidable *relationship* of the outside with the inside which makes all photography to be read as a carrier of a “virtual presence”.

Upon insertion in the inside of the “real” space of the photographic image of one or more mirrors, bits of virtual spaces, outside the first frame but contiguous and contemporary to it, Dubois discusses a number of effects: the out-of-field fragment is the reflection that occupies a space in the field, taking over a portion of this; in addition to hiding a part of the field space to function as registration of a figurative space in another, an operation that will be important to address in the cut of the mirror and the photography, as well as the relationships established between the two spaces, distinguishing when the mirror reflects a piece of space outside the field, and when the mirror refers to a region of space *already* situated in the field but perceived from another angle. In the first case, Dubois continues his analysis, the space reflected in the mirror can be found on the sides of the image, in the extended universe of fiction; and in the second, it seeks to reveal the elements that could not be seen or were not visible from the angle that the mirror allows. In both cases, the aim is to *multiply the looks* on the inside of the field, marking in all its heterogeneity an exploded and polymorphous vision of photographic space. Finally, the multiplication of mirrors would make it difficult to distinguish

23. DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

what is reflection, or reflection of the reflection, of that which it is not, making the different levels of representation impossible to differentiate.

In José Noguero's triptych, the framed mirrors leaning on the floor of the room occupy a photographic field space without hiding anything that may interest the viewer; they are inserted naturally attracting the looks from the inside, as if it were a painting. The same happens in another series of photographs with the exception that the transparent surface of the mirror passes through the photographic field, to frame the composition, which is outside the frame, with care not to fracture the fictional spatial continuity; sometimes it is impossible to know the territory of fiction that takes place in a stage area where the window and light play a key role in the compositions. The places where the photographic event occurs are the artist's workshops, whose organisation and tools, sometimes, are reflected, or bare rooms of his studio where he carefully sets the scene for the sculptures and paintings, and the artist's own image, whose ultimate meaning escapes furtively between the grooves of fiction that the reflected and photographed images ensure. The myth of Narcissus, so linked to the theme of the mirror, tells us of the dangers lurking for those who try to embrace and own their own image, in his essay on the myth of Pygmalion, Stoichita made clear that for the simulation to succeed then the model must die.

Noguero painted *Charca con peces* in 1999, whose water is full of shadows, like silhouettes, tangled in abysmal colours changing reflections, dramatise the other myth linked to mirror, that of Actaeon, to whom he devoted a series of paintings and several sculptures, between 1997 and 2000. Much has been written about the myth of Actaeon and some interpretations may well explain the Noguero's interest for the figure of the famous hunter of Greek mythology who surprised the goddess Diana naked while bathing. Seeing that she was being watched, Diana metamorphosed Actaeon into a stag, and as owner of the dogs, launched the pack to hunt. Actaeon was torn apart and his remains scattered and unburied spawning shadows that haunt the bushes. And the centaur Chiron, Actaeon's master in the art of hunting, modelled his statue to comfort the dogs, desperate because they had devoured their master. As Gilbert Durand<sup>24</sup> has written, there is no lack of detail in this myth: fleeting transformation under a devouring aspect, deep water, female bathing, hair, screaming, and all wrapped up in an atmosphere of catastrophe. For Angel Gabilondo<sup>25</sup> Diana's bathing and Actaeon's downfall evokes the dialectic between the look that looks at nudity and nudity that you look at with that look; a dialectic that in that moment is longer so. In the look, he concludes, it is he who is looked who is divided (and until death) on the false theater scene. Luis Puelles Romero<sup>26</sup> argues that a work of art cannot forget about the tension that keeps it alive: must not lose sight of the viewer and therefore does not allow the viewer to lose sight of it. As the goddess Diana because, as interpreted by Pierre Klossowski,

24. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

25. GABILONDO, Ángel, “De repente. La irrupción de otro ver”, en *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2008.

26. PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira...*, op. cit., 2011.

it is her desire to see herself what it takes her to see herself in Actaeon's look. All indications are that, as announced by Puelles, the viewer is under the supervision of the work that he looks at wanting to fascinate him, paralysing his body, not letting him go. And Didi-Huberman concludes:<sup>27</sup> "What we see is not worth - not living-to our eyes rather than by what we see."

The figures that Noguero paints, sculpts or photographs make us become used to looking at the viewer, I would say that they even ignore him, therefore they are not seen in our look, and however we feel vulnerable before its presence or reflection. His aim is nothing else: give to see to make think.

### III. The artist's workshop

... But, what an impression of grandeur and strangeness this wide clear hall leaves, with all those white shapes, glowing, which, due to the high and numerous windows, looking out, like the fauna of an aquarium!... Over several square metres, only fragments touching each other, bare, like hands or even bigger... But nothing more than pieces, hardly any whole: here a simple piece of an arm; there another of a leg; and on the side the torso. The torso of a statue with the animated head of another below, and the arm of a third... Like in an unspeakable storm, an unprecedented cataclysm, had fallen upon this work. And consequently, the more you look, the deeper the impression that everything would be less complete, if any of those bodies would have been whole. Each of the fragments is such an eminent unit, so awesome, it exhausts every possibility, in itself it has little to have an accessory, that you forget that it deals with parts and often parts from different sets although passionately interrelated amongst each other. Rodin, born of an obscure poverty, understood, better than anyone that all beauty, that of a being or a thing, is constantly threatened by circumstances and time, and it is a spark, a kind of youth of all ages, which blooms, passes and never lasts. Once he learned this concept was when he could no longer bear that beauty, the essential beauty, continued like that, having a simple appearance. He wanted it to go. And things subjected to time he took them and tried to adapt them to a less threatened world, more peaceful, more eternal, of pure space. His work has protected him, he has lived in it as in a forest, and must have lived there for a long time, as the forest planted with his hands has become a vast jungle...

So enthusiastic is the description of the poet Rainer Maria Rilke, Rodin's secretary for a short time, he made the sculptor's workshop in Meudon his wife Clara. Meudon's workshop, reconstruction of an assembly of sculptures, mostly plaster fragments or sketches, photographs and drawings that Rodin presented in the Alma Hall at the Universal Exhibition in Paris in 1900, the photograph bears witness of what Jacques-Ernest Bulloz made around 1904-1905. In another letter, Rilke shared with his friend Lou Andrea Salomé the deep impression of being witness to Rodin's creative act:

A fugitive emotion, the remnants of a dream, the birth of an intuition, no matter what, it has served to form those things; and those things, one after another, aligned on their sides, have raised around a solid circle, a large quiet family, to which has been lonked a past so distant that he himself seems to be born from this ancient dynasty.

27. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

The time turned the pure space of the sculpture in an upheaval and interrupted the classic imperturbability "The time has come to make the statue. Can the sculptor carry it out?" asked the French philosopher, historian and critic Hippolyte Taine. He answered by a passionate connoisseur and collector of ancient art, Rodin, the great destroyer Rilke called him, with a renewed conception of the sculptured body which demanded its deconstruction to be able to represent unity in each of its fragments. Given the disagreement of Medardo Rosso, defender of material unity of sculpture. Rosso's workshop is also worthy of note: everything in it was perfectly organised, including the route that would make its visitors view the works from the right point of view, the only possible way, and always with look never touch. Luciano Caramel<sup>28</sup> says that Medardo Rosso used to include in his displays and visits to the workshop what he called "comparison parts" real or reduced size copies of old sculptures or reduced or the complete Renaissance beyond their poetics, so that viewers could understand the true value of his original works. In 1933 the magazine *Cahiers d'Art* devoted a special issue, 7-10, Greek art, which so influenced Rodin. It happens that the photographs that illustrate it, as Calvo Serraller<sup>29</sup> sees, distort the values of classical purity by having been taken from unusual angles and perspectives spatial and temporal, very consistent with the sculptures that Picasso created between 1931 and 1932 in his workshop of Boisgeloup Castle, modern at the time in the graphic *Suite Vollard* (1930-1937). The first issue of the *Minotaure* magazine, published in June 1933, included Breton's article "Picasso dans son élément", accompanied by reproductions of the print series "The Sculptor's Studio" from the *Suite Vollard* and signed photographs by Brassai of rounded and brutal classical sculptures of Picasso. Brassai left a written testimony of his arrival to the workshop:

He opened the door of one of those huge warehouses and could see, radiant with whiteness, a town of sculptures... He was surprised by the roundness of all those shapes. A new woman had entered Picasso's life: Marie Thérèse Walter. He had found her by chance in the rue La Boétie and painted her for the first time just a year before on the 16th December 1931, in the *Red Armchair*. [...] From that day all his painting started to become uneven. Like the flat with three-dimensional, straight lines, angular, often interfere with the curved lines in his work, followed by sweetness of hardness, tenderness of violence. At no time in his life was his painting so billowy, so full of sinuous curves, twisted arms, hair in wisps... Most statues in front of me denounced the imprint of that *new look*, starting with the bust of Marie-Thérèse leaning forwards, her head almost classical, the straight line of her forehead continuously united with that of the nose, a line that pervaded all his work. Inside the *Sculptor's studio* series, which Picasso had recorded for Vollard (he had let me see some evidence on the rue La Boétie: silent tête-à-tête between the artist and his model, full of sensuality and carnal pleasure), also included in the future plans, monumental, almost spherical heads. There were not but imaginary! My surprise was great on finding here in the flesh, I mean, in all of its depth, all curved, the increasingly prominent nose, eyes shaped like a ball, like a barbarian goddess.<sup>30</sup>

28. CARMEL, Luciano, *op. cit.*, pp. 91-117.

29. CALVO SERRALLER, Francisco, "La parábola del escultor", en *Picasso. Suite Vollard*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1991, pp. 25-49.

30. Citado en *ibid.*, pp. 26 y 28.

Brassaï also witnessed the assembly process that Picasso carried out for the cover of the first issue of *Minotaure*: “Pinning a piece of corrugated cardboard with pins on a table similar to that used for his sculptures”. The artists’ workshops interested the magazine, which devoted attention to them in No. 3-4 (1933) with Maurice Raynal’s text “God-Table -Bucket” and photographs of the workshops of Brancusi, Despiau, Giacometti, Laurens, Lipchitz and Maillol. Ángel González García<sup>31</sup> has written on the subject; through him we sense the noise of Giacometti’s workshop on rue Hippolyte Maindron which Scheidegger’s photographs show as dirty, messy and full of debris. Everything is in order in Brancusi’s studio, the only one in charge of organising his works according to different combinations, “mobile groups” he called them, with the clear intention of offering them as small workshops to a possible collector. Man Ray said he was “struck by the whiteness and brightness of the room” the first time he entered Brancusi’s studio, although Ángel González supposes he exaggerated on seeing the photographs, the light is concentrated on the works and the rest is in shadows: this is what the plaster wanted, a material without light that absorbs all it finds. To photograph his metal works Brancusi chose the moment when the light reflected off the polished surfaces; the description of the work *Leda* that Roché does this and Gonzalez states: “Incessantly and slowly spinning on its pedestal, like a gold mirror reflecting the rolling and shifting content of the workshop, dizzily mixing mythical forms with statues and bystanders, causing an amazement that still remains in me after fifty visits...”.

Ugo Mulas photographed David Smith’s workshop in Voltri in 1962. Mulas’ decision does not convince González to photograph Smith’s works on a dark backgrounds; he thinks that clarity would have a lot better: in the snow or covered with snow, as if they emerged from their extreme clarity I sense that Smith was no stranger to the Mulas’ decision. In the images inside the workshop, which was once a factory, sculptures merge with tools, and parts to build future sculptures are organised according to a strict order on the work desk, bathed in light, waiting for creative revelation announcing the action of the artist’s hands towards which he directs his attention, indicated by the white shirt cuffs that emerge from the dark jacket worn by the artist. The same strategy when choosing the parts to be welded, or when he draws with white chalk on the ground the outline of a future work. When the sculptures are finished, David Smith takes them out to the landscape, sometimes snowy. In his *Report on Voltri*,<sup>32</sup> David Smith writes on the plotting table: “thick steel was never white. I made it be painted with lime and water. Ancient use, practical for being there, it gave me a contact of order thereafter allowing me to work freely without order. The gauges and compasses belonged to a blacksmith, crude and inaccurate After *Voltri XXII*, from the plotting table came five

31. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “La zanja luminosa”, en *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, op. cit. pp. 71-112.

32. SMITH, David, “Informe sobre Voltri”, in GIMÉNEZ, Carmen [curator y editor], *David Smith 1906-1965*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 117-130.



*Sin título*, 1996

pieces of different scale”; the courtyard where there were “flowers and fig trees planted by the workers. These factories, now abandoned due to automation, were from the manual era, when the day was ten, eleven or twelve hours and work was to live [...]. This courtyard had the flavour and nostalgia of my first blacksmith’s shop in Brooklyn in 1934, but bigger, and here what I would have hung or could find was mine. In the courtyard there where sheets of different thicknesses, rusting. I used them, but I had to hurry”; on workbenches “the atmosphere was awesome and the air from the shock: the sole survivor who returned after the Holocaust, and how he had felt when very young, in Decatur, the first time I stuck out the window in an abandoned factory. After the first impression of that vastness and privilege, I felt at home and went to work”; he refers to the problem: “First day, being presented in a white collar to my workers, who could not speak to: embarrassing for everybody [...] After welding, transferring, wiping, my neck was perfect. From then on we worked together marvellously”; and a dream: “So many dreams have been lost due to lack of equipment, work space, storage place etc, so that another one passes to be another desire”. All this is in Ugo Mulas’ photographs.

“I have a preference for abandoned factories and rural landscapes. I appreciate the emptiness that belongs to old experiences, facts or forgotten events”, wrote José Noguero in the booklet of his exhibition at Joan Prats in Barcelona in 1993. And as David Smith confessed, many of Noguero’s dreams have been lost due to lack of equipment, work space and storage location. In order to overcome these limitations Noguero explores in his works different perception mechanisms next to other theoretical, plastic and visual solutions, allowing him to expand the scene of action; the same objective guides the order governing his exhibition displays. Stage designs that give continuity to the wishes and dreams lost due to the lack of space. Noguero does not neglect the photographic portrait of his workshops, for him places to work and live, and therefore authentic self portraits although he never appears working. Sometimes huge and ramshackled, others empty and more or less organised in an order that allows you to see the different stages of work are deliberately overlapping in a kind of layers or levels of representation that would have continuity in the *mise-en-scène* of his photographs, the majority organised in the workshop, and in their final layout in the exhibition space where they will share the stage with sculptures, paintings, drawings and watercolours. The noise and chaos of their workshops is cushioned in visual narratives always interrupted by his photographs and frozen in the space of the exhibition halls, crouched in a vacuum.

#### **IV. The limit of seeing everything**

In the origin of the film *Ulysses’ Gaze* (1995) is in the letter that Theo Angelopoulos received from the daughter of the Italian sculptor Giacomo Manzù in which she said that her father, before dying, had had a fixed idea: sculpting the look Ulysses, because he thought that this look contained the whole human adventure. It was then that Angelopoulos decided to film the odyssey of a modern Ulysses, “A”,

a film director who after 35 years in exile returned to Greece under the guise of attending a screening of one of his films in the city of Florina, although his real purpose was to seek the three undeveloped reels, that might contain the first images of the Balkan Peninsula made by the brothers Miltos and Yannakis Manakis in the early twentieth century. The search for that original look, which had not yet seen the light, was the reason for the trip. In one of the sequences, “A” crosses the Danube upstream on a barge carrying a gigantic and broken statue of Lenin, reminiscent of the verses of the Greek poet Giorgos Seferis: “I woke up with this heavy marble head in my hands, and do not know where to leave it.” The film ends in the stalls of the Sarajevo film library in ruins, envisioning the brief and fragile images retrieved. The odyssey continues. “I dreamt that this would be the end of my journey... but in short it is the start”.<sup>33</sup>

The outbreak in 1876 of the Serbian-Turkish War, the start the year after of the most serious Russian-Turkish conflict, roughly coincides in time with the crisis of the sculpture, with not knowing what to do and where to leave it, especially commemorative ones, in a secularised private society and thus from all divine assistance that ultimately led to the neglect of the Sacred memory. Whilst all this was happening Alexander Bogdánov wrote about the *Venus de Milo*: “the Gods are dead. The Goddess no longer meets her former group; and yet, the people felt the great organising force of this statue, looked at its beauty. And since the moment they looked at it, they feel united by something in common”. Also André Malraux in *The Imaginary Museum* announced that the new era was accompanied by the beginning “of an unprecedented art past [...] That representing the gods has for millennia been the reason for art is something known. Superficially. Moreover, the first agnostic civilisation, resurrecting all others, resurrected sacred works. And with the unlimited domain in which Roman art mixes with the ancient East, the empires of Asia and America installed in an eternal Middle Ages, contingents without eras, appears the enigma of power which for us joins in a common presence the statues of the most ancient Pharaohs and Sumerian princes, those who Michelangelo and teachers of Chartres carved, the frescoes in Assisi and Nara, the paintings of Rembrandt, and Piero della Francesca and Van Gogh, those of Cézanne and the bisons of Lascaux”.

Sculpture then, as confirmed and outlined by Calvo Serraller,<sup>34</sup> could only survive as old due to its inability to adapt to modernity; artists had to review anti-modern traditional values in order to address new objectives, among which the principal position was occupied by the break with monumental conception, and the vindication of piecemeal in an attempt to temporise an art hitherto presented as an ideal. In this first destructive phase in which the classical statue becomes temporary until it becomes a set of ruins, as Calvo Serraller says, Rodin, the great destroyer as Rilke named him, stands as one of the protagonists of this process of renewal to which he contributed to with radical decisions such as the assessment of the unity of a fragment and that of merging in the *Monument to*

33. Notes taken from Santiago Fillo’s text to present the DVD of the film *Ulysses’ Gaze*.

34. CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 35-48.

*Balzac* the sculpture and pedestal in a single block. It did not seem to Medardo Rosso to be a drastic option and he announced this in a letter to the editor of the newspaper *La Vie de Paris*, published on 1st June 1906, in response to the “Open Letter to Mr. Rodin, statue maker” by André Ibels: “No, no, I have not put my hands on the work called: *Balzac*, all I did was show Mr Rodin -making him note *de visu-* that even in the traditional way of understanding statuary material, it could only come out favoured before the principle of ‘unity’ avoiding the ‘digging of holes for eyes in order to point out the look’ and removing ‘the platform’ on which the sculptor has placed his work. By doing so, he pointed out the placement and purpose of the statue. Repainting an old house does nothing to make people believe that it is a new house”.<sup>35</sup>

In the debate on sculpture’s present and future Émile Zola took part, and with whom Medardo Rosso shared so much, in a magnificent and revealing chapter of his novel *L’Oeuvre* (1886):

Amid the workshop, on a workbench made from a consolidated crate, stood a statue squeezed in by old clothes; they were so cold, that the crushing hardness of the folds would sketch it, like under the softness of a shroud . He had finally achieved his long held dream, not done until then, due to a lack of money: a figure standing, the *Bather*, for which during years he had had more than ten models in his house. In a moment of impatient exasperation, he had made a frame with broom handles, instead of mandatory iron, hoping that the wood was solid enough. Occasionally, he would shake it to check, but it had not moved yet.

Deucel, he muttered, a little fire will do it good ... The ice has stuck to it, like a real shell. The clothes creaked under his fingers, breaking like pieces of glass. He had to wait for the heat to defrost it a little, and with a thousand precautions, unwrapped it, the head first, then the chest, then hips, happy to see it intact, smiling lovingly at the nakedness of his beloved wife [...].

The stove began to roar, it gave off a lot of heat. Just as the *Bather*, located nearby, seemed to revive, under the warm breath that rose along the spine, from the knees to the neck [...]. At this time, Claude, eyes on her belly, believed to suffer a hallucination. The *Bather* was moving, the belly had shuddered with a slight wave, the left hip had stiffened, as if the right leg out was about to start walking [...]. Gradually, the statue was fully animated. The kidneys were functioning, the chest heaved in a deep breath, the arms were uncrossed. And suddenly, his head bowed, the thighs sagged, looking like the statue was alive as it collapsed in its fall, with the terrible anguish, the impulse of pain of a woman who is throws herself.

Claude under stood the end, when Mahoudeau uttered a terrible cry.

\_ Oh God! This is breaking, it is falling to the ground!

On thawing, the ground had broken the very fragile wood frame. There was a creaking, as if the bones had merged. And he, from a distance with the same gesture of love he had stroked feverishly, opened both arms, risking being crushed by it. For a second, she rocked, then she fell suddenly, on her face, cut off at the ankles, leaving her feet stuck to the plate.

Eisenstein joined the group of destroyers of the statues; he is not interested to see what Zola did to the fragil splendour of the sculptural mimesis, but to

35. Letter reproduced from the exhibition’s catalogue *Medardo Rosso, op. cit.*, p. 269.

express its ideological power. Stéphane Bouquet<sup>36</sup> recovers in his memoirs what he considers is a strange wet dream relating to statues swallowed by the waters:

And stubborn rains begin to surround them.  
On touching its waves, the breasts rise up.  
Dark torrents sprout under the belly.  
The rains fall.  
And its efficient touches leave dark marks.

No wonder, therefore, that Rosalind Krauss decided to start her book *Passages of modern sculpture* with the foreground analysis of Eisenstein’s film about the Soviet Revolution, *October*, released in 1928. “The plan of a statue clearly silhouetted against a dark sky. Is the statue of Nicholas II, Tsar of Russia, which the filmmaker explores in detail as an image of imperial power. In the scene that follows this beginning a crowd rushes into the square where the monument stands. Pulling ropes tied around it, the insurgents topple the statue from its pedestal in an act with which Eisenstein symbolises the destruction of the Romanov dynasty”.<sup>37</sup> In this first scene, says Krauss, Eisenstein places the two opposing metaphors on which his analysis of history is based and the space in which it occurs: the crowd and the real space, and the enemy of the Revolution symbolised by the statue. Einstein’s inexhaustible taste for statues, qualified by Bouquet, continues in the film *October*: the presence of images of Napoleon, figures of Christ and primitive idols, and two works by Rodin, *The Kiss* and *The eternal idol* which female soldiers look at enraptured. “The pictures that Eisenstein takes of the marble versions of these sculptures resemble the soft mass of meat that the women observe with rapt, ecstatic, fascination. In this medium Eisenstein films a sentiment he obviously abhors: the cloying nostalgia for the erotic fantasies of the past” writes Krauss, who notes the irony of including Rodin in the film considering that it was the artist who first dramatically attacked neoclassical sculpture. Rilke wrote of his sculpture “each of its fragments is a unit that is so curiously striking, as possible by itself, so small in its need for entirety, that we remember that it is only parts”.

Entrepreneur of demolitions, Angel González García called Léon Bloy. In a letter to Rouault, Bloy told him he still needed to have cried a lot more for life. “When we die, that’s what we got: the tears shed and the tears that we caused to be shed, a treasure of bliss or terror. [...] A sculptor of great talent right now is finishing my bust. Do not forget the groove, I said, the channel that is seen under each of my two eyes”.<sup>38</sup> The feelings that classical sculpture should not express, appear, overflow and leave grooves under the eyes. When they are not swallowed by the waters and flooded by rains whose efficient touches them leave dark marks on them. Rosso chose to model the innocent laughter of children; also that of homelessness.

36. BOUQUET, Stéphane, *El libro de Sergei Eisenstein*, Madrid, El País, 2007, pp. 12-13.

37. KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 15.

38. SERRA, Cristóbal [selección, traducción y prólogo], *Léon Bloy. Diarios*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 270.

Always, before the image, we stand before time, Didi-Huberman insists.<sup>39</sup> Before the image, he says, we are a fragile element, a passing element and the image is always the future, the element that lasts. Often it has more memory and more future than the being that looks at it. Could be. But what happens when we stand before the remains of an image that is not a ruin but the result of a demolition. Cristóbal Serra in the preface to the diaries of Léon Bloy retrieves a diary note by Unamuno: "From the daring freethinker, to the demolition man, who rejects all law and all tradition, some curse him and others applaud, but everyone admires him".

*Nothing weighs as much as nothing* were the words of Léon Bloy's wife when he received the last rites on the 9th February 1916. He died in 1917. But death had settled in the furrows of his face carved with languor and extreme weakness.

The pick with which José Noguero destroys his sculptures is not heavy. It is the remains which weigh as much as nothing. Nothing resists time and the demolisher notifies it, precipitating it. With great roar and poise. He notified the first demolition in 1996. The action took place in the usual room of so many other performances and develops in three stages, the first two light and change in perspective evoke the passing of time and presage the destruction of the horse's head in modelled plaster which, from the first image, appears lying on the ground. It was a year ago that in the work of José Noguero everything collapsed. In 2000, shortly after his arrival in Berlin, Noguero goes out to the courtyard of his workshop covered by snow and sitting on a chair he photographs himself opening the hearts of a plaster figure. In one, and two moves. *Corazón* is the title of the photograph showing part of the body of a figure in clay with an open heart. In another photograph taken in 2002 the artist's hand rests on the body of the sculpture, without notable consequences. It is the look and not touch which sees. New falls of characters modelled in wax that occupy painted scenes and then photographed. Gravitational balancing of the swing, however, gives reassurance. In 2004 the demolition man returns in the photographic diptych *Vastu I* and *II*: in the first image a canoe carrying what appear to be white rubbish bags is led by a fractured figure; the story continues in the second image, with the body of the new Ulysses broken into pieces scattered on the floor. End of story. Although the remains collected in bags suddenly appear in time in the most unexpected places, protected from schematic or forgotten dwellings, or perhaps clinging, on fragile structures. The demolition lost ground to the building of bare sets and inconsistent but appropriate appearance to place fictional narratives. In 2008 and 2009 two new photographic diptychs remind us of the demolition man: *Frage I* and *II*, and *Promesa I* and *II* are the titles. The demolition man happens to be the artist himself; we know this when he chooses to identify himself in the photograph that bears witness to its action. In 2010 Noguero, the absent person in charge- throws off a cliff from a considerable height-a naked body of a female figure made of plaster which explodes on the floor with a roar. This time he decides to videotape the sequence which he calls

39. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

*Ton*, a German term with multiple meanings, including: sound, voice, mud, clay. Crumbling episodes whose remains stick as they emerge in the convulsive rhythm of chaos that marks the origin.

But you, God, you went to the resounding end,  
when beset by a swarm of neglected Maenads,  
with an oh, beautiful order you quietened their cries  
and on the destruction was raised your creative game.<sup>40</sup>

## V. Before time

Montaigne lived in Rome between late 1580 and early 1581; he was struck by the splendour of the papal court and the neglect and dirt of the rest of the city, full of relics everywhere: "In many places we were walking on the roof of whole houses... the truth is that almost everywhere you walked on top of the old walls that the rain and carriages left exposed". "Those who say that at least you could see the ruins of Rome said too much; for the ruins of such a hideous building deserve more honour and reverence in their memory; this was only his grave. The world, the enemy of his long rule, had first broken and dismembered all the wonderful limbs of this admirable body, and, as even when quite dead, altered and disfigured, he was horrified to have buried his own ruin."<sup>41</sup> In the spring of 1585 the newly appointed Pope Sixtus V planned the spiritual and physical renewal of the city. His extraordinary Christian zeal advised to transform, demolish and remove the remains of Pagan Antiquity. It was time was to unearth and re-bury them, or at least sort them out so that, if by chance, they provoked melancholy for those that visited the city but never the horror they raised in Montaigne.

The first working stay in Rome and Naples of José Noguero was in 1993. Last year he returned to Rome as a Fellow of the academic year 2012-2013 at the Royal Academy of Spain. In his first trip his works are the witness of the impression that the sculpture of *Santa Cecilia* by Stefano Maderno caused in him, made in 1600, in marble and of a natural size for the church of Santa Cecilia in Trastevere. The work commemorates the discovery of the remains of the saint, one of the first Christian martyrs, in the basilica consecrated to her. Maderno presented her in the same position that the body of St. Cecilia was found, with the severed head turned in the opposite direction to the viewer and index finger of the left hand pointing to the feet. Noguero studied Maderno's sculpture and analysed it in many different versions which he presented in his exhibition at the Luis Adelantado Gallery in Valencia in 1996. There is nothing hermetic in them.

In this second trip to Rome, Noguero returns to Santa Cecilia in Trastevere, photographs the sculpture, models it in clay and then spills a considerable

40. RILKE, Rainer María, *Sonetos a Orfeo*, I, 26, 1-4.

41. Montaigne's memories cited in GRAHAM-DIXON, Andrew, *Caravaggio...*, op. cit., pp. 93-94.

amount of silicone on the holy image which causes the deletion of all those features considered non-essential, leaving the rest hardly showing, and always saving the gesture or action. He lastly photographs details of the sculpture already converted into matter that is dematerialised. I sense that we are facing a new destructive act, in any case a prior stage and that is needed to start over again. And the process is unstoppable in some of the most famous sculptural groups, who sometimes modelled in clay and others in plasticine with particular preference for the baroque. He also dare to do so with the sculptures of *Laocoön and his sons* and *Eros and Psyche*, with a tombstone in the church of San Francesco a Ripa, and the busts of a Roman patrician and Caracalla, and the head of the Innocent X himself.

Bumps, lumps, splashes and drips are the marks that the silicone glaze leaves in thick flow over the modelled sculptures. In the 1930s Fontana chose statues and decorative objects of France's Second Empire to transform them into sculptures of radical materiality. In 1951 Rauschenberg began his first works in the series *White Paintings* displayed at the Stable Gallery in New York in 1953 together with a group of blackworks painted on a background of shredded newsprint. Handmade waste, the critics called it when they saw in the white works a destructive act for no reason at all. Among the *White Paintings*, *Automobile Tire Print*, in collaboration with John Cage, and that which caused a special outrage, the *De Kooning erased drawing* was just that: a drawing by de De Kooning on which Rauschenberg acted with an eraser. In the fleeting and random footsteps of the erasing action, sits Rauschenberg's statement when he said that his paintings "collected the shadows". And so back to the origin of artistic representation in its entirety, as Stoichita<sup>42</sup> studied in his essay on the subject based on the inaugural testimonies of Pliny, who refers to the primitive stage of the shadow. John Cage,<sup>43</sup> with whom Robert Rauschenberg shared a lot in those years, wrote in 1961 an article about the artist and his work, which could be read as best appropriate. Rauschenberg quotes in italics. I choose some fragments of different paragraphs. "Every look of Rauschenberg is an idea? Rather it is an entertainment with which to celebrate the lack of fixation. Why did he make black paintings, then white (coming as he did from the South), red, gold (the gold were Christmas gifts), some multi-coloured, some with objects stuck on them? Why did make sculptures with suspended rocks? Did he have talent?". "I know he put paint on the wheels. And unrolled the paper on the street. But who of us drove the car?". "*As the paintings changed, the printed materials became an issue as important as the painting (I started using newspaper in my work), causing changes in focus: a third palette. There is no uninteresting topic (any incentive to paint is as good as another)*". "The artist is not saying, he is painting. (What does Rauschenberg say?). The message is transmitted by dirt mixed with an adhesive; it sticks to itself and the canvas on which it stands. On collapsing and reacting to changes in weather, dirt thinks about me all the time. He regrets that we do not see while it is dripping". "So does someone have talent? So what? There are two for a penny. And we are



42. STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.

43. CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002, pp. 98-108.

overpopulated. We actually have more food than people, and more art. We have reached the point of burning food. When will we start to burn art? The door is never locked. Rauschenberg comes in. No one is at home. He paints a new painting over the old. Is it possible then to keep the two, the one on the top and that on the bottom? We are in trouble (it no more serious than that)! It truly is a joy to start over. To prepare, the De Kooning is erased”.

In the works of Rauschenberg is the footprint of Cage's commitment to Zen. It was not Cage's desire to blame the Zen for what he did, even without his relationship with Zen never have done what he did; and he stated this. He attended the conference-readings of literature by Alan Watts and DT Suzuki, and among his reading the *Gospel of Sri Ramakrismna* took up his attention for one year. Gita Sarabhai gave it to him who had arrived from India worried about the influence of Western music on traditional Indian music. His intention was to learn about western music to preserve the music tradition of India. For six months he studied contemporary music and counterpoint with John Cage. “He said to me: What do you charge? I answered: It will be free if you teach me Indian music in exchange. We were together almost every day. At the end of six months, just as he was leaving, he gave me the *Gospel of Sri Ramakrismna*”. Cage said this in one of the answers to the questions prepared following the “Conference on nothing”<sup>44</sup> he addressed for the first time in 1949.

José Noguero travelled to India in late 2003 with the purpose of studying bronze sculpture. In the short time of two months his stay lasted, he visited the holy places in Srinagar, the painted and carved caves of Ajanta, Elephant Island Buddhist temples carved out of Ellora rock. And discovered the master workshop of Lingaraj Maharana in Orissa. In June 2005 he returned to work and lived in master Lingaraj Maharana's workshop, where he remained until December of that year. The joy of starting over, which Cage alluded to by referring to Rauschenberg, is installed in Noguero's learning process and in the initial moments when his work emerges. In the workshop of Lingaraj Maharana José Noguero learned the art of stone carving.

In the early years of the 1970s five copies written on palm leaves were discovered in several villages of Orissa, four of them written in Oriya and fifth in Devanagari. It is about the first text on *Shilpa or Vastu*, considered a *Upanishad* or sacred text. The term *Shilpa* covers all kinds of manual labor and *Vastu* architecture although these writings referred to sculpture, clarifies Vicente Merlo.<sup>45</sup> The text is attributed to the Pippalāda Kalpa of Atharvaveda and recounts a situation in which the worship of images had to still defend itself against the dominance of the Vedic ritual, which did not use them. The document, we know from Merlo, stresses the importance of the composition, the *Nyasa*, which is the main theme to represent the

44. *Ibid.*, p. 127.

45. MERLO, Vicente, *Simbolismo en el arte hindú. De la experiencia estética a la experiencia mística*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

deepest secret and the highest degree of initiation to which only masters had access, who were this after a life dedicated exclusively to achieve mastery. Pippalāda demonstrates the power of images to elevate the soul and guide it to final emancipation; and since most of the myths of creation in India are tied to space, the pictures depend exclusively on the contingencies of materials of space, never of time, which they transcend. As noted by Vatsyayan, and Merlo stated in his essay, the concern of the Indian artist focuses on the Form, on the abstract, as a design imbued with the overloaded consciousness of the totality. In this Form gives it many shapes. And the technique for each particular art is the methodology of evoking a similar psychic experience in the viewer or listener, through the impersonality of the subjective. Its content is therefore this impersonal emotion. So that the artist repeats and refines this imagery giving it specific shape in stone, sound and movement. Because all artistic creation, says B. Bäumer, “is to give shape to the formless, and somehow manifest the unmanifested. The artist to create the form, has to dive into himself, has to meditate, and the result of this mediation is *dhyānarūpa*, the meditation-form”. It is thus that Merlo sums it up, on one hand we have the human form as imitation, a cosmic or mirror image of the archetypal or divine, and the divine matrix of all forms; man is not the creator of forms but who receives and imitates the cosmic and divine shapes, and neither is he the cosmos nor the origin of all the forms by having been created and being a reflection. Therefore: only the divine is the source of all forms.

Noguero learned this in Lingaraj Maharana's workshop. He also learned to carve the stone with the teacher, one of the best. And the joy began again when the forms emerged that mimic the image of Shiva Natarāka, as a dancing god, creator and destroyer, simultaneously, of all that is manifested. From the stone also appeared Ganesh's trunk, and the Devadasi, wives of the gods, whose formalization have nothing to do with the Hindu representation, with Noguero being more interested in emphasizing the process of the discovery of the images in the emergence of their first faceted planes, which he then photographs and enlarges into large formats. While the small stone sculptures are housed in boxes of light. In the drawings remains the initiation process. Always accompanied by music.

In September 2006, included in the programme of the Symposium of Sculpture in Alicante, the Castillo of Santa Bárbara of that city hosted an important selection of the works undertaken by Noguero during his stay in the workshop in the exhibition *From Orissa, a meeting with Indian sculpture in the workshop of Lingaraj Maharana*.

From the experience of José Noguero's first trip to India in 2003 and his stay in the Brazilian city of Manaus in 1997 was witness to the *Vastu* exhibition presented in 2005 at the Centro de Arte Contemporáneo of Málaga. The exhibition area, conceived as a place of revelation, welcomed “the drift of what is habitable”, as Fernando Huici was correct in saying. Fragile structures reduced to their simplest scheme reminiscent of the stilt houses of Manaus, houseboats like the barges of Srinagar, linked in space and time by the

photographic diptych *Vastu I* and *II*, and essentialised in the empty buckets of *Tu calor*. What is habitable and its movement had always been present in the work of Noguero, from the beginning. Remember now how the canoes in his first photographs housed sculptures, as if they were tombs; or pointing to the inevitable movement of every narrative, before being available for the journey to a new Ulysses.

## VI. Journey to the earth

"Rome is the only place for an artist and the truth is that I am nothing else", wrote Goethe to his friend in Weimar, Charlotte von Stein. And so it was certified by who was his best guide around the city, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, to Johann Heinrich Merck on 10th October 1787: "Goethe is still here; he has half become a painter, I have heard that in Rome he avidly devotes himself to drawing heads and landscapes". Goethe did not hesitate to confide in his friend's the progress in his drawing "I find it invaluable to draw every little moment that I find, this makes every representation of things much easier [...] I was overjoyed that my drawings are sprouting a light before travelling to Naples [...] Tischbein forces me to draw since more or less two days almost every hour as he sees where I am and what I'm missing. So also happens morally, so it is in all things".<sup>46</sup>

With Goethe Noguero agrees in the need to talk less and draw more. "For my part I would like to finally get out of the habit of speaking, but to continue talking, but no other way than by using drawings as creative nature". Drawing for Noguero is, as we have said, a unique method for exercising the eye and hands, and primary source of findings, the first that expresses the joy of a fresh start. Noguero draws all the time, and draws it all. Although like Goethe he feels a special fondness for trees which just like the German artist seem to be drawn easily, without any problems.

José Noguero presented at the exhibition of Barbastro (Huesca) a selection of his latest paintings, and his most recent drawings and watercolours. The tree as the sole subject. The mass of trees, which in earlier paintings took possession of the entire pictorial space, cede some of their territory that extends to the horizon in fertile brush strokes, caught up with the vigour he paints the airy bough of the trees, background of so many interspersed narrations by José Noguero. Sometimes the painting comes out of the photographic space, often coincides with times when Noguero preferred sculpture or photography. What then happens is that the containment of his scenery overflows abundantly and tumultuously in the greedy exuberance of painting, perhaps to score parentheses, scrutinise conflicts, give sound to muted noise in the vacuum of spaces where his sculptures are located, or allow himself to be wrapped, to succumb, in the chaos that, despite all efforts to tear it up, ends up organising it.

46. Letter collected in MILDENBERGER, Hermann, "Drawing of a journey to Italy", in ARNALDO, Javier and MILDENBERGER, Hermann [curators], *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 33-42.



*Prometium*, 2012

This always happens in his work. If he had a larger workshop, says Noguero, he would paint constantly, but given the limitations the return to painting happens when he needs to release tensions or dream that he is precipitating himself into the catastrophe that the canvases advertise.

It happened in 1998, one year before moving to Berlin, where he still lives. Painting, then, jumped on the stage of the photographs to serve as a backdrop to the carved figures in plaster, despite these being fragmented, showed their determination to move forward; even if it is in the dark. Those pictures, with mythical scenes of hunting and Bacchanalia, became independent of photography. The current paintings are landscapes, sometimes only trees, as we have said, built from direct blows from a paintbrush that Noguero loads up with hurtful colours and applied with feverish calligraphy, almost automatically, without losing the dialogue with the painting as he paints, oblivious to any other story than that of the painting itself, for what he paints is a landscape reborn from the rubble which he has reduced some of his newly modelled sculptures. Two stages of the same action, build and destroy, conversely also destroy and build, argue and discover the reason for the searches tested in all his previous work, so interested in reporting the emotional grief, the anxiety and uncertainty in the sculptures, always expelled to the margins, as if determined to rescue in their lost looks the revelation of something that is about to happen.

We are witnesses of what we see; has written Andrés Neuman. And is it to do with opening the eyes "to experience what we do NOT see, what we now DO NOT see"? As Didi-Huberman proposes: "When seeing is losing, everything

is there". It is therefore advisable, to stop seeking wanting to know where the images look at with the unique spirit of filling our expectations. But this is also what José Noguero wants from the viewer, an active gaze before an empty space, in which nothing happens but, however, is extraordinarily lavish in revelations. The built look he proposes looks to exercise ours through a complex system of filters of an optical and scenic nature that increase narrative tension, even when this appears suspended in space that is always dense and in tension, because his true condition is always mental.

In setting out to places to look at, José Noguero teaches us to look. All remains in waiting in stage boxes he builds, the set designs and those of his own workshop, where the narrative actions that the photograph is witness to are developed. His workshop, a place of continuous transformation as the receptacle of sedimentation of the past and future times. Much has been made of silence in Noguero's work yet with Cage, I am convinced that there is nothing of this which we call silence. There is no silence in the work of José Noguero and so he makes it clear with his painting to those who remain deaf before the empty spaces of his photographs, infected by ads, revelations, omens and expectations.

There is no place for anecdotes, nor for conclusive stories. The image of the boat, present from the beginning of his career, announces the sinking of the journey. Isolated or stranded alongside fallen figures, it also supports its load; it acts as a cabin, home or grave and leads the debris to an unknown destination. The sculpted bodies with archaic modelling, so expressive in their nudity, lie on the ground, are driven to extremes, they fit into the vertigo of the swing, or are turned into debris when its author undertakes the task of demolition. Debris that Noguero collects in rubbish bags and places in the barges with no destination. Everything comes down. The future is in the image of the tree.

In the foliage of the trees, our childhood and even more distant past begin to dance a festive round [...] The colours blend their twinkle [...] We feel that we merge with pleasure to the depths of being, we transform, we dissolve into something for which we have no name, no thought.<sup>47</sup>

Ángel García González tells<sup>48</sup> that in the autumn of 1938, during a storm, lightning struck a large tree that was in the garden of the house of André Derain in Chambourcy, revealing, under the roots, a clay pit. Since the end of World War I, Derain had given up sculpture that had begun very early, around 1906. "Until his death, almost in secret, he never stopped fondling that clay wonderfully brought to light by light".



47. Novalis cited in DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 232.

48. GARCÍA GONZÁLEZ, Ángel, "La zanja luminosa", *op. cit.*, p.103.



**nada es estatua**

José Noguero

Paraninfo,  
Universidad de Zaragoza  
del 7 de mayo  
al 20 de julio de 2013



Vicerrectorado de  
Cultura y Política Social  
**Universidad Zaragoza**