

Entre India y Occidente

Reflexiones sobre José Noguero,
*Desde Orissa. Encuentro con la escultura hindú
en el taller de Lingaraj Maharana*

SEA-Simposium de Escultura de Alicante
Castillo de Santa Bárbara, Alicante
Septiembre 2006-Enero 2007

JEFFREY SWARTZ

A pesar del largo período de contacto durante la época colonial y el evidente interés por otros aspectos de la cultura india como la música o la filosofía, ya en tiempos más recientes, los artistas de occidente no han prestado atención al arte pictórico y escultórico de la India. Eso apenas sería un tema de debate si no fuese por el supuesto nexo del *otro*, el cual, simbolizado por la máscara africana, revolucionó el arte moderno a través del cubismo. Suponer que aquel momento, hace ahora cien años, era la señal de la disposición del arte del ámbito europeo de abrirse a la influencia de otras culturas y tradiciones plásticas es más bien ignorar dos realidades fundamentales: primera, que las vanguardias seleccionaron sus fuentes extraeuropeas de manera muy parcial, ignorando continentes enteros en su búsqueda de influencias formales y conceptuales capaces de agitar las bases de la tradición europea; y segunda, que en la mayor parte de los casos las influencias externas —como la africana— se van a limitar a los detalles formales o compositivos, sin llegar a profundizar en las bases religiosas y culturales de su producción como objetos de culto, con una notable despreocupación por el contexto de la represión y expolio colonial.

A parte de algún caso excepcional como el de Auguste Rodin, que participó en un libro sobre la iconografía de Siva¹, dejándose influir por la multiplicidad de contornos de las figuras escultóricas hindús, el arte hindú ha tenido un impacto casi nulo en el arte moderno. El interés mostrado, anteriormente, por Degas y Gustave Moreau fue más bien puntual y poco profundo. La clave de la cuestión ha estado en la insistencia por parte de Occidente de aplicar sus propios cánones estéticos —ya fueran clásicos, románticos, historicistas o bien basados en una valoración de la práctica artesanal, por no mencionar las exigencias de las vanguardias o el eclecticismo de la globalización actual— de tal

1. Auguste Rodin, E. B. Havell y A. K. Coomaraswamy, *Sculptures civaïtes*, París, 1921.

manera que el arte hindú no ha estado considerado nunca al nivel correspondiente del momento interpretativo. Como especifica Partha Mitter en su conocido estudio sobre el tema², una y otra vez las interpretaciones europeas pusieron el acento en el exceso ornamental y la falta de una equilibrada y medida atención hacia lo natural, aunque se tratara de expresar un imaginario simbólico y/o mitológico. Hasta las lecturas románticas, desde su supuesta fascinación por el sujeto (o lo subjetivo), insistieron en la incapacidad del arte hindú de progresar positivamente, anclado en una decadencia por la extravagancia y la monstruosidad. Lo que Mitter llama el *monster myth* continuaba vigente en las interpretaciones del siglo XIX más representativas de la perspectiva europea: para Hegel, el arte hindú abría una brecha insalvable entre «la abstracción suprema de la filosofía hindú y su 'manifestación grotesca' en sus ídolos, los ejemplos más primarios y más extremos de la imaginación descontrolada en el arte y el pensamiento»³; para Ruskin, el arte hindú huía de las soluciones naturales, optando siempre por una representación distorsionada. La solución victoriana (un término adecuado, ya que la dominación del subcontinente y la re-escritura de su identidad se afirma en el Raj británico), que según Mitter continúa intacta en el presente, consistía en disociar el arte hindú del arte occidental, otorgándole el grado inferior de los oficios artesanos (el único espacio desde donde podía ser valorado).

Todo se deriva de la incapacidad occidental de dirigirse al arte hindú con sus propios términos, para poder salvar, de esta manera, todo lo que tiene de diferente, de lejano. Como ha observado Jacques Rangasamy, «el problema, puede ser, radica en el hecho de que la escultura hindú nos presenta el espectáculo de un lenguaje fuera de las formas y un cuerpo extraño como su principal tema de expresión, sobre lo cual se inscribe toda su historia cultural. Este cuerpo extraño es el primer instrumento para la expresión de la rica mitología del subcontinente indio. Ya que no existe una estructura común a todos los lenguajes y, en términos culturales, no hay normas unitarias y universales para el cuerpo, la escultura hindú se mantiene resueltamente extraña»⁴.

Si la mirada europea hubiese escarbado en lo «extraño» del fondo conceptual y filosófico del arte hindú, puede ser que nos hubiera aportado suficientes elementos como para revolucionar algunos de los planteamientos consagrados del arte occidental. Un buen ejemplo de ello —y seguramente el más

2. Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

3. Mitter, *op. cit.*, «Preface to the 1992 Edition», p. 15.

4. Jacques Rangasamy, «2000 years of Indian Sculpture, a review», a *Imperium*, an interdisciplinary Journal of Media and Post-Colonial Studies, publicación digital (ya no disponible *online*), University of Luton, 2001.

claro, al tratarse de uno de los aspectos del arte hindú que más nos llama la atención— es la representación de la sexualidad, como en los famosos conjuntos escultóricos del templo de Khajuraho. Romper los tabúes de la sexualidad burguesa asociada a la época victoriana formaba parte del proyecto de las primeras (y sucesivas) vanguardias, pero aún así —y todavía hoy en día, dirían algunos— el artista occidental estaba falto de una categoría para la representación del acto sexual más allá de lo esencialmente pornográfico, en el sentido de una figuración gráfica de la unión íntima de cuerpos al servicio de una reestructuración total de la representación. Los innovadores de las primeras vanguardias no tenían (ni tampoco la tenemos nosotros, a pesar de todo lo que sabemos del fondo espiritual y, por tanto, normativo del Kamasutra) una categoría para pensar la figuración del sexo desde la tradición. Para los operadores turísticos, entonces, una visita a Khajuraho resulta un simple deslumbramiento a base de la visualización de lo orgiástico⁵. Sin entender el sentido religioso de tales representaciones, sería difícil —pasando a la cultura popular actual— racionalizar la aparente contradicción de las películas de Bollywood, en las cuales el acto íntimo sólo es transferido a través de recursos cinematográficos sumamente inocentes (el ya clásico salto de agua, por ejemplo).

Sólo durante la segunda mitad del siglo XX, cuando se llegan a asimilar algunas pinceladas de la visión India del mundo en el contexto postcolonial, se comienza a percibir una cierta voluntad de leer la riqueza cultural del subcontinente desde su propio contexto. La ética de Gandhi cuenta mucho. Surge un mayor y más profundo interés por el pensamiento hindú y sus prácticas mentales (la meditación) y corporales (el yoga), el cual también supone un encuentro con sus maestros. La influencia (principalmente filosófica, musical y, para el arte, pictórica) de la India sobre la estética psicodélica de finales de los años sesenta, impulsada por la visita de los Beatles al Maharishi Mahesh Yogi a principios de 1968, es otro tema merecedor de análisis. Con todo, sólo algunos artistas contemporáneos han navegado con éxito por el universo hindú: Anish Kapoor, a través de sus filtraciones escultóricas y pictóricas del misticismo

5. Según Rangasamy, «... La estatuaria india nos enseña a encarnar nuestra propia sexualidad, en lugar de, ejecutar simplemente un acto sexual. Nos anima a explorar y descubrir formas de expresión sexual que correspondan a nuestras necesidades psíquicas más profundas y a nuestra individualidad, en lugar de cumplir con unas normas sexuales que otros han definido para nosotros, la construcción de las cuales está basada en un alto grado de culpabilidad». Sólo a partir de este planteamiento se puede entender Khajuraho como «una lección en la compasión y en el amor». Rangasamy, *op.cit.*

A partir de esta reflexión sería interesante volver a la obra sin título de José Noguero del año 1994, que él la llama *Trío vertical*. Las tres figuras blanquecinas y extremadamente delgadas, con gestos faciales que recuerdan la inexpresividad de las tallas románicas, representan una escena que normalmente se llamaría pornográfica: ella hace una felación a un hombre mientras otro hombre la penetra por detrás. Es un conjunto que parece obedecer a otra estructura iconográfica, por lo que no provoca para nada un efecto pornográfico, ni siquiera erótico, en el espectador. Considero que es uno de los mejores trabajos escultóricos españoles de los 90.

hindú; Wolfgang Laib, con sus instalaciones de polen, arroz o leche que aluden a las ofrendas en los altares, al lado de diversos trabajos fotográficos; o Adrian Piper, con representaciones bastante llamativas del dios Siva bailando, que entonan con algunos de los temas principales de su obra (el baile entendido como vehículo de cultura transversal). Pero no es frecuente extender conexiones entre el arte contemporáneo y la India a partir de un acercamiento radical a las técnicas tradicionales y a los entornos que las generan, tanto sociales como metodológicas.

La exposición de José Noguero (Barbastro, 1969) en el Castillo de Santa Bárbara de Alicante, dentro de el programa municipal SEA (Simposium de Escultura de Alicante, ahora cancelado por capricho municipal) es un punto y aparte en la escasa historia de las relaciones entre el arte contemporáneo e India. No sólo representa una de las investigaciones más profundas y sensibles hechas por un artista español en pleno diálogo con el mundo iconográfico hindú, sino que es, también, uno de los trabajos más importantes al respecto desarrollados desde Occidente en estos últimos tiempos. Pero no deja de ser curioso el hecho de que los mismos que no habían sido capaces de ver más allá de la ejecución trazada de aquellas figuras que evocaban las iconografías del románico, el renacimiento y sobre todo el barroco —ignorando la reflexión sumamente actual de Noguero sobre la aparición y la ubicación del ser en marcos escenográficos en los que el individuo se ordena como sujeto (auto) contemplativo y, a su vez, contemplado (en lo que constituye una tarea posthumanista de gran alcance)—, tampoco sabrán ver más allá de la sumisión del autor a los procedimientos de un taller de escultura tradicional en el estado indio de Orissa.

Volvamos a la crítica que hace Mitter de un Occidente que sólo sabe ver virtudes artesanales en la producción escultórica hindú, desproveyéndola de todo valor como arte capaz de dialogar de tú a tú con la creación contemporánea del oeste. De cara a dar sentido al diálogo con este injuriado *otro*, Noguero se presta a un desplazamiento no solamente de su mirada (nos llenamos la boca de «la mirada del otro» evitando siempre incomodarnos con sus consecuencias), sino también de su cuerpo, ya que la decisión de compartir las exigentes condiciones del taller de Lingaraj Maharana, hasta el punto de convivir durante unos meses con los demás trabajadores (de junio a diciembre del 2005) y de aprender su idioma (el *Oriya*, que lo hablan unos cuarenta millones de personas), no tiene sentido si no hay más objetivo que tomar algunos apuntes técnicos o bien limitarse a un mayor conocimiento del panteón hindú de divinidades, exhaustivamente. La lectura desde el yoga diría que sólo a través de

la praxis se puede superar la ignorancia metafísica. La lectura desde la crítica postcolonial diría que el artista quiere dar una respuesta práctica al fondo teórico-crítico desarrollado desde Occidente en relación con las coordenadas culturales del poder (Mitter cita el *orientalismo* de Said y Foucault, un buen punto de partida). Entiende (desde una óptica u otra, y puede ser intuitivamente) que para reducir nuestra distancia del «lenguaje fuera de formas y [del] cuerpo extraño... sobre lo cual se inscribe toda su historia cultural» (Rangasamy), conviene alienar no sólo la mirada sino también el propio cuerpo. Los tres vídeos (los tres extraordinarios) presentados en Alicante ilustran diversas facetas de esta alienación, desde el ritmo diurno del taller al servicio de encargos para templos y clientes particulares hasta detalles del aprendizaje del mismo Noguero, bien conducido por Lingaraj, o bien la actividad nocturna, cuando la gente se dedica a los trabajos particulares en un ambiente de canto compartido, siempre bajo una luz desnuda e inquietante.

Con todo, Noguero no vuelve de Orissa disfrazado de escultor tradicional hindú (para eso se organizó un taller en las dependencias del castillo bajo la dirección de Lingaraj Maharana y Shrikant Deodhar, este último con su centro de producción en los alrededores de Mumbai). El ejercicio de contextualización cultural y aprendizaje técnico no obliga al artista contemporáneo a transvestirse, aunque la distinción se percibe más fácilmente desde la óptica india. Delante de las fotografías en blanco y negro de gran tamaño o las cajas de luz que acogen figuras aisladas, el ojo occidental sin formación adecuada verá un continuo de representaciones «inexplicables» de la iconografía religiosa hindú en forma escultórica («inexplicables» porque parecen obras religiosas sin más dentro de un espacio contemporáneo), mientras el hindú lo encontrará a su vez tanto o más difícil de aceptar: figuras inacabadas, rudas y hasta vulgares presentadas en formatos y en un contexto alejados de su estado habitual. En la medida que no llega a satisfacer a ninguno de sus interlocutores, Noguero se sitúa en la cuerda floja, y cada espectador verá el riesgo de caer a un lado o al otro según su particular perspectiva.

Igual que como que pasa con sus trabajos anteriores, en los que opta por no extender su mano de escultor al límite del virtuosismo, Noguero acostumbra a reservarse la carta de un desmarcamiento fundamental, que es el que permite que una obra fuertemente referenciada por un estilo alejado del presente se pueda entender en términos contemporáneos. En algún momento se ha hablado de la distancia que otorga el desmarcamiento en términos de

ironía⁶. Puede ser que Noguero no busque la ironía de manera aparente, pero al final acaba hablando desde un derecho que correspondería a su utilización.

El desmarcamiento se consigue a base de unas descontextualizaciones y desmaterializaciones⁷ que no son en ningún caso gratuitas ni fruto de la dejadez. El no insistir en que el cincel hurgue para buscar cada uno de los detalles de la representación canónica de Krishna o Ganesha, por ejemplo, y en presentar las obras sin pulir y, por tanto, inservibles para el culto, el autor deja claro que no está al servicio de una religión y una cultura que no le pertenecen. Al mismo tiempo, pone el énfasis en el momento que la figura emerge, porque hace que salga la energía primordial, lo cual hace retomar el ejercicio a consideraciones escultóricas más generales y menos específicas⁸.

Al mismo tiempo, aislada y envuelta en un aura de soledad, la figura es huérfana del contexto formal y funcional originario; no llega a formar parte de un friso o de un conjunto de un templo o altar particular. Noguero opta por enfatizar el transvase de contextos por medio de formatos que recuerdan formas estandarizadas de contextualización en Occidente. Me refiero a recursos museológicos y de edición que se formularon en su momento como formas de archivar, catalogar y desglosar (públicamente) la erudición. En las cajas de luz vemos una referencia a las vitrinas (arcaicas y arcaizantes) del museo arqueológico o antropológico, marcos ordenados que han servido para patrimonizar la conquista del *otro*, desproveyéndolo de su sentido original y ocultando los términos (siempre desiguales) de la conquista en una dramatización —ahora tópicca— de su carga exótica.

Una cosa parecida ocurre con las fotografías, las cuales, dado y que son grandes ampliaciones, resucitan los tipos de imágenes que aparecen en los volúmenes académicos de la historia del arte de mediados del siglo XX: fotografías de obras tridimensionales hechas frontalmente en blanco y negro y repro-

6. "I use 'ironist' to name the sort of person who faces up to the contingency of his or her own most central beliefs and desires—someone sufficiently historicist and nominalist to have abandoned the idea that those central beliefs and desires refer back to something beyond the reach of time and chance". Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, University of Cambridge Press, Cambridge, 1989, p. 15. Sería la contingencia que permite a Noguero hablar con compromiso y solidez de ello sin apartarse de la validez del discurso propio.

7. Aunque no se utiliza en esta exposición, la desmaterialización es otra manera de desmarcarse del proceso escultórico. El laborioso trabajo que genera la figura se pone al servicio del atrezzo de una composición fotográfica o bien de una caja iluminada, hasta tal punto que a veces nos queda el escenario «vacío», sin actores. Este último recurso se vio con nitidez en la muestra individual del 2005, en el CAC de Málaga, *Vastu*, en la que reflexionaba a través de soluciones minimalistas sobre las construcciones y los lugares (precariamente) habitables. El título es una palabra india que se refiere al entorno físico (el *Vastu Shastra*, que trata sobre la ordenación constructiva, viene a ser el equivalente hindú del *feng shui* chino).

8. «De todas maneras, aquí me ha interesado realizar no tanto las esculturas acabadas y extremadamente pulidas y decoradas, sino el momento inicial de surgimiento de la presentación de un ser, o de un atributo del absoluto, de la materia». José Noguero, de un email escrito al autor, del 28 de junio de 2006.

ducidas con un ligero exceso de contraste sobre papel satinado. De manera que Noguero no utiliza estos formatos para mostrarnos las virtudes de la artesanía hindú o de su asimilación (el escultor tradicional hindú tampoco entenderá como las figuras representadas podrían merecer un trato tan dignificante), sino para entrar en diálogo con la historia de la representación museística y expositiva de Occidente, de sus mecanismos de constatación y canonización.

Con todo, Noguero insiste que la exposición de Alicante se concibió como un homenaje al taller de Lingaraj Maharana. Habla del todo, de la persona del maestro, de la manera total y absorbente de entender la práctica artística. Se trata de una relación cultural de primer orden y, evidentemente, un revulsivo para la propia obra. Por eso nos propone que prestemos atención en algunas cuestiones claves relacionadas con la escultura figurativa, con la representación del ser, divino o humano, pero siempre pendiente de «lo que de irreal y de sueño tiene esta vida»⁹. No hay duda que son problemáticas que Noguero ya ha planteado en su obra anterior, pero ahora, con *Desde Orissa*, toman una mayor consideración desde su complejidad e importancia pancultural.

9. *Ídem*.