

Entre l'Índia i l'Occident

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

SEA-Simposium d'Escultura d'Alacant
Castell de Santa Bàrbara, Alacant
setembre 2006-gener 2007

Jeffrey Swartz



José Noguero, *Tres devadasis*, 2006, vitrina i escultures, 43x100x17cm.; i *Devadasi I*, 2006, vitrina i escultura, 43x50x17 cm.



José Noguero, *Devadasi I*, 2006, detall.

Malgrat el llarg període de contacte durant l'època colonial i l'interès evident per altres aspectes de la cultura índia com ara la música o la filosofia, ja en temps més recents, els artistes d'Occident no han prestat atenció a l'art pictòric i escultòric de l'Índia. Això a penes seria tema de debat si no fos pel suposat nexa de l'*altre*, el qual, simbolitzat per la màscara africana, va revolucionar l'art modern a través del cubisme. Suposar que aquell moment, ara fa cent anys, era el senyal de la disposició de l'art d'arrel europea d'obrir-se a la influència d'altres i alienes cultures i tradicions plàstiques és ben bé ignorar dues realitats fonamentals: primera, que les avantguardes seleccionaren les seves fonts extraeuropees de manera molt parcial, ignorant continents sencers en la seva recerca d'influències formals i conceptuals capaces d'agitar les bases de la tradició europea; i segona, que en la major part dels casos les influències externes –com l'africana– es van limitar als detalls

formals o compositius, sense arribar a aprofundir en les bases religioses i culturals de la seva producció com a objectes de culte, amb una notable despreocupació pel context de la repressió i l'espòli colonial.

A banda d'algun cas excepcional com el d'Auguste Rodin, que participà en un llibre sobre la iconografia de Siva¹, deixant-se influir per la multiplicitat de contorns de les figures escultòriques hindús, l'art indi ha tingut un impacte gairebé nul en l'art modern. L'interès mostrat, anteriorment, per Degas i Gustave Moreau va ser més aviat puntual i poc profund. La clau de la qüestió ha estat la insistència per part d'Occident d'aplicar els seus propis cànons estètics –ja fossin clàssics, romàntics, historicistes o bé basats en una valoració de la pràctica artesanal, per no esmentar les exigències de les avantguardes o l'eclecticisme de la globalització actual– de tal manera que l'art indi mai no ha estat considerat a

l'alçada corresponent del moment interpretatiu. Com especifica Partha Mitter en el seu conegut estudi sobre el tema², un i altre cop les interpretacions europees posaren l'accent en l'excés ornamental i la manca d'una mesurada i equilibrada atenció envers allò natural, fins i tot quan es tractava d'expressar un imaginari simbòlic i/o mitològic. Fins les lectures romàntiques, des d'una suposada fascinació pel subjecte, insistiren en la incapacitat de l'art indi de progressar positivament, ancorat en una decadència per l'extravagància i la monstruositat. Allò que Mitter anomena el *monster myth* continuava vigent amb les interpretacions del segle XIX més representatives de la perspectiva europea: per a Hegel, l'art indi obria una cletxa insalvable entre "l'abstracció suprema de la filosofia hindú i la seva 'manifestació grotesca' en ídols hindús, els exemples més primerencs i més extrems de la imaginació descontrolada en l'art i el pensament"³; per a Ruskin, l'art indi fugia de les solucions naturals, optant sempre per una representació distorsionada. La solució victoriana (un terme precís, ja que la dominació del subcontinent i la re-escritura de la seva identitat s'aferma en el Raj britànic), que segons Mitter continua intacta en el present, consistia en desassociar l'art indi de l'art occidental, atorgant-li el graó inferior dels oficis artesanals (l'únic espai des d'on podia ser valorat).

Tot es deriva de la incapacitat occidental d'adreçar-se a l'art indi amb els seus termes propis, per poder salvar, d'aquesta manera, tot el que té de diferent, de llunyà. Com ha observat Jacques Rangasamy, "el problema, potser, radica en el fet que l'escultura índia ens presenta l'espectacle d'un llenguatge forà de formes i un cos estrany com el seu tema principal d'expressió, sobre la qual cosa s'inscriu tota la seva història cultural. Aquest cos estrany és el primer instrument per a l'expressió de la rica mitologia del subcontinent indi. Ja que no existeix una estructura comuna a tots els llenguatges i, en termes culturals, no hi ha normes unitàries i universals per al cos, l'escultura índia es manté resolutament estrangera."⁴

Si la mirada europea hagués furgat en allò "estrany" del fons conceptual i filosòfic de l'art indi, potser ens hagués aportat suficients elements com per revolucionar alguns dels plantejaments consagrats de l'art occidental. Un bon exemple d'això –i segurament el més clar, en tractar-se d'un dels aspectes de l'art indi

que més ens crida l'atenció– és la representació de la sexualitat, com en els famosos conjunts escultòrics del temple de Khajuraho. Rompre els tabús de la sexualitat burgesa associada a l'època victoriana formava part del projecte de les primeres (i successives) avantguardes, però tot i així –i encara avui, dirien alguns– l'artista occidental era mancat d'una categoria per a la representació de l'acte sexual més enllà d'allò essencialment pornogràfic, en el sentit d'una figuració gràfica de la unió íntima de cossos al servei d'una reestructuració total de la representació. Els innovadors de les primeres avantguardes no tenien (ni tampoc la tenim nosaltres, malgrat tot el que sabem del fons espiritual i, per tant, normatiu del Kamasutra) una categoria per pensar la figuració del sexe des de la tradició. Per als operadors turístics, doncs, una visita típica a Khajuraho resulta un mer enlluernament a base de la visualització d'allò orgiàstic.⁵ Sense entendre el sentit religiós d'aïtals representacions, seria difícil –passant a la cultura popular actual– racionalitzar l'aparent contradicció de les pel·lícules de Bollywood, en les quals l'acte íntim és només inferible a través de recursos cinematogràfics summament innocents (el ja clàssic salt d'aigua, per exemple).

Només durant la segona meitat del segle XX, quan s'arriben a assimilar algunes pinzellades de la visió índia del món en el context postcolonial, es comença a percebre una certa voluntat de llegir la riquesa cultural del subcontinent des del seu propi context. L'ètica de Gandhi hi compta molt. Sorgeix un major i més fonamentat interès pel pensament indi i per les seves pràctiques mentals (la meditació) i corporals (el ioga), la qual cosa també suposa un encontre amb els seus mestres. La influència (sobretot filosòfica, musical i, per a l'art, pictòrica) de l'Índia sobre l'estètica psicodèlica de finals dels anys seixanta, impulsada per la visita dels Beatles al Maharishi Mahesh Yogi a principis del 1968, és un altre tema mereixedor d'anàlisi. Amb tot, només alguns artistes contemporanis han navegat amb èxit per l'univers indi: Anish Kapoor, a través de les seves filtracions escultòriques i pictòriques del misticisme hindú; Wolfgang Laib, amb instal·lacions de pol·len, arròs o llet que al·ludeixen a les ofrenes als altars, al costat de diversos treballs fotogràfics; o Adrian Piper, amb representacions prou cridaneres del déu Siva ballant que entonen amb alguns dels

temes principals de la seva obra (el ball entès com a vehicle de cultura transversal). Però no és freqüent estendre lligams entre l'art contemporani i la Índia a partir d'un acostament radical a les tècniques tradicionals i als entorns que les generen, tant socials com metodològics.

L'exposició de José Noguero (Barbastre, 1969) al Castell de Santa Bàrbara d'Alacant, dins el programa



José Noguero, Oju cantant, a 'En el taller de Lingaraj Maharana', 2006, DVD, 9.50 min.



José Noguero, Bipin cantant, a 'En el taller de Lingaraj Maharana', 2006, DVD, 9.50 min.

municipal SEA (Simposium d'Escultura d'Alacant, ara cancel·lat per caprici municipal) és un punt i a part en l'escassa història de les relacions entre l'art contemporani i l'Índia. No només representa una de les investigacions més profundes i sensibles fetes per un artista espanyol en ple diàleg amb el món iconogràfic hindú, sinó que és, també, un dels treballs més importants al respecte



Tríptic, imatge de l'exposició. A la dreta: José Noguero, Lingaraj's Radha-Krishna, 2006, fotografia en color, 215x150 cm.



José Noguero, Lingaraj's Radha-Krishna, 2006, detall.

desenvolupats des d'Occident aquests darrers temps. Però no deixa de ser curiós el fet que els mateixos que no havien estat capaços de veure més enllà de l'execució traçada d'aquelles figures que evocaven les iconografies del romànic, el renaixement i sobretot el barroc –ignorant la reflexió summament actual de Noguero sobre l'aparició i la ubicació de l'ésser en marcs escenogràfics en què l'individu s'ordeix com un subjecte (auto) contemplatiu i, al seu torn, contemplat (en allò que constitueix una tasca posthumanista de gran abast)–, tampoc no sabran veure més enllà de la submissió de l'autor als procediments d'un taller d'escultura tradicional a l'Estat indi d'Orissa.

Tornem a la crítica que fa Mitter d'un Occident que només sap veure virtuts artesanals en la producció escultòrica hindú, desproveint-la de tot valor com a art capaç de dialogar de tu a tu amb la creació contemporània de l'oest. De cara a donar sentit al diàleg amb aquest infamat *altre*, Noguero es presta a un desplaçament no només de la seva mirada (ens omplim la boca de “la mirada de l'altre” evitant sempre d'incomodar-nos amb les seves conseqüències), sinó també del seu cos, ja que la decisió de compartir les exigents condicions del taller de Lingaraj Maharana, fins al punt de conuiu durant uns mesos amb els demés treballadors (de juny a desembre del 2005) i aprendre el seu idioma (l'*oriya*, que el parlen uns quaranta milions de persones), no té sentit si no hi ha més objectiu que prendre alguns apunts tècnics o bé limitar-se a un major coneixement del panteó indi de divinitats, estrictament. La lectura iogística diria que només a través de la praxi es pot superar la ignorància metafísica. La lectura des de la crítica postcolonial diria que l'artista vol donar una resposta pràctica al rerefons teoricocrític desenvolupat des d'Occident en relació amb les coordenades culturals del poder (Mitter cita l'*orientalisme* de Said i Foucault, un bon punt de partida). Entén (des d'una òptica o altra, i potser intuïtivament) que per a reduir la nostra distància del “llenguatge forà de formes i [del] cos estrany... sobre la qual cosa s'inscriu tota la seva història cultural” (Rangasamy), convé alienar no només la mirada sinó també el cos propi. Els tres vídeos (tots tres extraordinaris) presentats a Alacant il·lustren facetes diverses d'aquesta alienació, des del ritme diürn del taller al servei d'encàrrecs per a temples i clients particulars fins a detalls de l'aprenentatge del mateix Noguero, ben

conduït per Lingaraj, o bé l'activitat nocturna, quan la gent es dedica als treballs particulars en un ambient de cant compartit, sempre sota una llum despullada i inquietant.

Amb tot, Noguero no torna pas d'Orissa disfressat d'escultor tradicional hindú (per això es va organitzar un taller en les dependències del castell sota la direcció de Lingaraj Maharana i Shrikant Deodhar, aquest darrer amb el seu centre de producció als afores de Mumbai). L'exercici de contextualització cultural i aprenentatge tècnic no obliga l'artista contemporani a transvestir-se, encara que la distinció es percep amb més facilitat des de l'òptica índia. Davant les fotografies en blanc i negre de gran tamany o les capsas de llum que acullen figures aïllades, l'ull occidental sense formació adequada veurà un seguit de representacions “inexplicables” de la iconografia religiosa hindú en forma escultòrica (“inexplicables” perquè semblen obres religioses sense més dins un espai contemporani), mentre l'indi hi trobarà quelcom tant o més difícil d'acceptar: figures inacabades, rudes i fins vulgars, presentades en formats i en un context allunyats del seu estat habitual. En la mesura que no arriba a satisfer cap dels seus interlocutors, Noguero se situa en la corda fluixa, i cada espectador veurà el risc de caure cap una o altra banda segons la seva perspectiva particular.

Igual que amb el que passa amb els seus anteriors treballs, en què opta per no estendre la seva mà d'escultor al límit del virtuosisme, Noguero acostuma a reservar-se la carta d'un desemmarcament fonamental, que és el que permet que una obra fortament referenciada per un estil allunyat del present es pugui entendre en termes contemporanis. En algun moment s'ha parlat de la distància que atorga el desemmarcament en termes de la ironia.⁶ Pot ser que Noguero no busqui la ironia de manera aparent, però al final acaba parlant des d'un indret que correspondria a la seva utilització.

El desemmarcament s'aconsegueix a base d'unes descontextualitzacions i desmaterialitzacions⁷ que no són en cap cas gratuïtes ni fruit de la deixadesa. En no insistir que el cisell furgui per trobar cadascun dels detalls de la representació canònica de Krishna o Ganesha, per exemple, i en presentar les peces sense polir i, per tant, inservibles per al culte, l'autor deixa clar que no està al servei d'una religió i una cultura que no li

pertanyen. Al mateix temps, posa l'èmfasi en el moment que la figura emergeix, perquè hi fa ponderar l'ènergia primordial, la qual cosa fa retornar l'exercici a consideracions escultòriques més generals i menys específiques.⁸

Al mateix temps, aïllada i embolicada en una aura de soledat, la figura és òrfena del context formal i funcional originari; no arriba a formar part d'un fris o conjunt d'un temple o altar particular. Noguero opta per emfatitzar el transvessament de contextos per mitjà de formats que recorden formes estandaritzades de contextualització a Occident. Em refereixo a recursos museològics i de edició que es van formular en el seu moment com a maneres d'arxivar, catalogar i desglossar (públicament) l'erudició. En les capses de llum veiem una referència a las vitrines (arcaïques i arcaïtzants) del museu arqueològic o antropològic, marcs ordenats que han servit per patrimonialitzar la conquesta de l'*altre*, desproveint-lo del sentit original i ocultant els termes (sempre desiguals) de la conquesta en una dramatització –ara tòpica– de la seva càrrega exòtica.

Una cosa semblant ocorre amb les fotografies, les quals, tot i que són ampliacions grans, ressuciten el tipus d'imatge que apareix als volums acadèmics de la història de l'art de mitjans segle XX: fotografies d'obres tridimensionals fetes frontalment en blanc i negre i reproduïdes amb un lleuger excés de contrast sobre paper satinat. De manera que Noguero no utilitza aquests formats per mostrar-nos les virtuts de l'artesanía hindú o la seva assimilació (l'escultor tradicional hindú tampoc entendrà com les figures representades podrien merèixer un tracte tan

dignificant), sinó per entrar en diàleg amb la història de la representació museística i expositiva d'Occident, dels seus mecanismes de constatació i canonització.

Amb tot, Noguero insisteix que l'exposició d'Alacant es va concebre com un homenatge al taller de Lingaraj Maharana. I parla del tot, de la persona del mestre, de la manera total i absorbent d'entendre la pràctica artística. Es tracta d'una relació cultural de primer ordre i, evidentment, un revulsiu per a la pròpia obra. Per a això ens proposa que parem atenció en algunes qüestions claus relacionades amb l'escultura figurativa, amb la representació de l'ésser, diví o bé humà, però sempre pendent d'"allò d'irreal i somiós que té aquesta vida"⁹. No hi ha dubte que són problemàtiques que Noguero ja ha plantejat en la seva obra anterior, però ara, amb *Desde Orissa*, prenen una major consideració des de la seva complexitat i importància pancultural. ■

NOTES

1. Auguste Rodin, Havell, E. B., i Coomarasawmy A. K., *Sculptures civaïtes* (París, 1921).
2. Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
3. Mitter, *op. cit.*, "Preface to the 1992 Edition", p.15.
4. Jacques Rangasamy, "2000 years of Indian Sculpture, a review", a *Imperium*, *Interdisciplinary Journal of Media and Post-Colonial Studies*, publicació digital (ja no disponible *online*), University of Luton, 2001.
5. Segons Rangasamy, "... L'estatuària índia ens ensenya a encarnar la nostra pròpia sexualitat, en comptes de, merament, executar un acte sexual. Ens anima a explorar i descobrir formes d'expressió sexual que corresponen a les nostres necessitats psíquiques

més profundes i la nostra individualitat, enlloc de complir amb unes normes sexuals que uns altres han definit per a nosaltres, la construcció de les quals està basada en un alt grau de culpabilitat." Només a partir d'aquest plantejament es pot entendre Khajuraho com "una lliçó en la compassió i en l'amor". Rangasamy, *op. cit.*

A partir d'aquesta reflexió seria interessant tornar a una obra sense títol de José Noguero de l'any 1994, que ell anomena *Trío vertical*. Les tres figures emblanquinades i extremadament primes, amb gestos facials que recorden la inexpressivitat de les talles romàniques, representen una escena que normalment es diria pornogràfica: ella fa una fel·lació a un noi mentre un altre xicot la penetra per darrera. És un conjunt que sembla obeir a una altra estructura iconogràfica, per la qual cosa no provoca pas un efecte pornogràfic, ni tan sols eròtic, a l'espectador. Considero que és un dels millors treballs escultòrics espanyols dels 90.

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* (Cambridge: University of Cambridge Press, 1989), p. 15. Seria la contingència que permet a Noguero parlar amb compromís i solidaritat d'allò aliè sense apartar-se de la validesa del discurs propi.

7. Encara que no s'utilitza en aquesta exposició, la desmaterialització és una altra manera de desmarcar-se de la proesa escultòrica. El laboriós treball que genera la figura es posa al servei de l'atrezzo d'una composició fotogràfica o bé una capsa il·luminada, fins a tal punt que de vegades ens queda l'escenari "buit", sense actors. Aquest darrer recurs es va veure amb nitidesa a la mostra individual del 2005, al CAC de Màlaga, *Vastu*, en la qual reflexionava a través de solucions minimalistes sobre les construccions i els indrets (precàriament) habitables. El títol és una paraula índia que es refereix a l'entorn físic (el *Vastu Shastra*, que tracta sobre l'ordenació constructiva, ve a ser l'equivalent indi del *feng shui* xinès).

8. "De tota manera, aquí m'ha interessat realitzar no tant les escultures acabades i extremadament polides i decorades, sinó el moment inicial de sorgiment de la presentació d'un ésser o d'un atribut de l'absolut de la matèria." José Noguero, d'un e-mail escrit a l'autor, del 28 de junio del 2006.

9. *Ídem*.



Temple de Khajuraho, segle X-XI, detall.



José Noguero, Sense títol, 1994.