

ÉTICA Y ESTÉTICA.

CHEMA COBO: “El artista es el mensajero de una memoria colectiva”.

Juan José Téllez Rubio

La casa que habita Chema Cobo parece un faro. Se diría que cualquier desprendimiento podría arrojarla por la borda, contra los arrecifes, desde el acantilado. Llegar a ella supone un lento camino de iniciación, que rompe por trochas y veredas, por el lado más oculto de Tarifa, como si el edificio fuese una esquina del Estrecho, una prolongación del mar inmediato y no de la ciudad, de la que le separa una breve frontera de inhóspitos escollos.

“Normalmente, desde el 86, estoy más tiempo en Tarifa que en otro sitio. Generalmente, lo que hago es turismo laboral: si expongo durante un mes en cualquier sitio, al menos quince días me tiro en el país donde se celebra la exposición. A Italia, voy constantemente, pero la base la tengo aquí”.

Aquí, la escalera del estudio cae hacia la casa, hasta una biblioteca en donde las palabras toman posiciones contra todo aquello que la frivolidad pretende destruir con ahínco. Cierta que hay un coche en el cobertizo que cierra el patio exterior, pero está tan quieto que se diría que nunca ha salido de ese porche.

Durante el presente año, José María Cobo ha vuelto a Estados Unidos y aterrizó en Japón, a más de sus andanzas europeas, que comenzaron en 1985 -Roma- y prosiguieron en Berna o Zürich, un año después. El primer escenario internacional que recibió a este tarifeño del 52 fue Chicago, cuando su obra apareció colgada en la *Zolla/Lieberman Gallery*, en 1983, donde repetiría al año siguiente en una gira que habría de incluir la *Stux Gallery*, de Boston, y la galería de *Linda Farrias* en Seattle.

“En Estados Unidos, todo depende un poco más de la coyuntura que de la propia obra. En 1981 y 1982, recibí una beca del Comité Hispano-norteamericano para residir en Nueva York. Cierta sector se interesó por mi obra y pude empezar a trabajar con galerías norteamericanas”.

Aunque sigue de cerca la realidad española, su presencia estadounidense, que debe compaginar con sus incursiones europeas, le absorbe demasiado tiempo: *“En proporción, allí hay más galerías. Expongo cada dos años, con las cuatro que trabajo en Estados Unidos”.*

A pesar de todo ello, no pierde de vista a su país de origen: *"Este país, cada vez más conservador, viene dando la apariencia de que existe una mayor indagación vanguardista, pero es un simulacro para ver quién consigue más medallas y premios. El medallismo y el reconocimiento no han correspondido a las actitudes independientes y a la estética de "dandies" de muchos artistas, en un momento determinado"*.

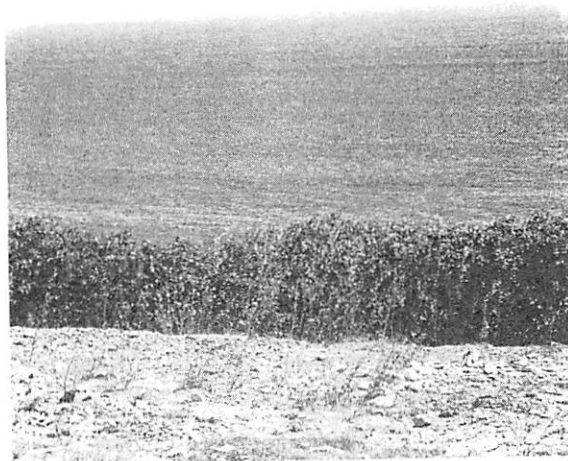
Por otra parte, el academicismo, a su juicio, obedece a *"una necesidad de triunfalismo institucional al que se prestan demasiado los artistas"*.

"Y eso es muy sospechoso. Desde la revolución francesa, existen dos tipos de arte. El académico, controlado por el poder y que es utilizado como medio de propaganda, y el arte donde se hace una indagación y toma de conciencia. La diferencia entre Pompiere y Corot, por ejemplo".

En cierta medida, su discurso corresponde a aquel otro del malogrado Juan Antonio Gaya Nuño cuando, allá por los 60, le abordaban algunos, preguntándole por qué se entusiasmaba por la pintura abstracta cuando había probado, de antemano, su querencia por El Greco y por Goya: *"Había que llevarles una respuesta veraz y consoladora, pero menos veraz y consoladora que paradójica -escribía Gaya Nuño-, la de que yo amaba la pintura abstracta porque mediante ella comprendía mejor al Greco. Y la de que el principal interés de Juan Gris consistía en lo bien que explicaba a Zurbarán"*. Más pretexto que argumento, aquellas explicaciones eran matizadas inmediatamente por el mencionado crítico: *"Como quiera que hoy anda la cultura tan parcelada y escindida, estas respuestas no sirven más que para enrabiar a los preguntadores o inquisidores, inquisidores en el peor sentido de la palabra"*.

RECURRENCIA

Con todo, treinta años más tarde, aquella diatriba ha dado por tierra y Chema Cobo conviene en que, hoy día y en determinados círculos, importa más el color del dinero que el de la propia obra: *"Hoy en día -afirma- se tiene la ventaja de que por pura evolución o exceso de ri-*



El Estrecho de Gibraltar.

queza mal repartida, a un artista se le permite vivir de su obra. En lugar de independizarse, que es justo lo contrario. Pero la avaricia es un modelo en esta país. Todo el mundo tiene vocación de Julio Iglesias, pero muy pocos sienten vocación por Luis Cernuda".

Más allá de la honesta secuencia de Gaya Nuño, que hacía corresponderse a El Greco, Goya y Zurbarán, con la pintura abstracta o con Juan Gris, el respeto al pasado empieza a trocarse por un manierismo cómodo, por la fácil recurrencia: *"Todo es recurrente, pero no se ironiza sobre la recurrencia -tercia Chema Cobo-. El 27 reúne al barroco, pero con un distanciamiento e ironía que reactualiza cierto juego metafórico, presente en la memoria colectiva"*.

"La recurrencia es absolutamente natural en el hombre. Pero desde hoy, no desde el pasado. Hoy es una ga-

rantía, un valor económico. La economía, más que hacer de la memoria un elemento activo, la convierte en un congelador, en un espejo retrovisor sin posibilidad de avance”.

Es como su pintura: sagaz, sin concesiones. Si alguien recuerda su estudio sobre el risco, sólo ve una ventana que se desploma sobre la escollera, como los suicidas se lanzan en brazos de los precipios. En el fondo, ese también es el efecto que al espectador cansado de este siglo, provocan sus imágenes, en las que el riesgo es una tonalidad constante y cualquier desenlace resulta, por obligación, inesperado.

TARIFA

“Yo soy una persona que se me ve poco. Incluso aquí, en Tarifa. A veces me preguntan cuando he venido y llevo ya tres meses en casa”.

De Tarifa, salió en 1970 para iniciar estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid, donde, en 1975 -Galería Buades- presentó su primera exposición singular. En 1979, recibió una beca del Ministerio de Cultura y, en 1980, otra de la Fundación Juan March.

Su paisanaje ha llevado, ocasionalmente, a vincular su nombre con el de Guillermo Pérez Villalta, con el que ha expuesto ocasionalmente o compartido retos como el de ilustrar a Homero. Coincidieron, por vez primera en una muestra, en 1977, pero sus trayectorias respectivas, apenas son tangentes.

“Nuestros caminos -explica-, no son sólo diferentes sino hasta opuestos. Su onda no es la mía. Uno potencia un modelo de pensamiento diferente al otro. Tan válido o, por lo menos, tan posibles. Guillermo es un hombre muy consciente de lo que es la historia del Arte y yo, en mi caso, pretendo devaluarla y colocarla en lo que es la historia del Hombre. La historia del Hombre no es tan sólo la historia del Arte porque, en ese caso, el ser humano se convertiría en ornamental”.

Sobre similares criterios, Chema Cobo plantea su discurso moral: *“Mi idea -opina- de lo que debe ser el ar-*

tista es una anulación absoluta de la subjetividad del personaje”.

“El artista es el mensajero de una memoria colectiva, que actualiza una serie de elementos de memoria colectiva, ocultos en el subconsciente de una sociedad. En una sociedad como la nuestra (plural, a Dios gracias), el artista debe recuperar esa función casi utópica, como de ojo independiente, que va creando un tipo de fricción crítica; que va cambiando el pensamiento de la gente, para transformar la realidad. Yo me niego absolutamente al reconocimiento individual del personaje privado o la sacralización individual del artista”.

José María Cobo habla a su oyente con honestidad como si tratara de convencerse a sí mismo de que está diciendo justamente lo que opina: es un alegato que ha repetido, probablemente, en anteriores ocasiones, ante el espejo de la historia, cuando el reflejo de la realidad ha devuelto una imagen distinta a la que, de cierto, le corresponde.

“Tengo la sensación de que, a los artistas, cuando se nos quiere homenajear, nos congelan, nos momifican. Por ello, cualquier movimiento social se convierte en estático, neutro e inactivo. Así, resulta conveniente a muchos sectores del poder que están por encima del poder legítimo. El artista, en vez de ser un elemento activo, se convierte en un elemento alienado”.

A veces, Chema Cobo se parece a un estudiante de clásicas. Y al contertulio, no le extrañaría un ápice que rompiese el silencio, repitiendo con Marcial: *“Cursaepe sicci parua rura Nomentillaremque uillae sordidum petam, quaeris?”*. O esgrime la pinta de un conspirador que hubiese oído personalmente a Trosky.

Lo cierto es que nadie lo tomaría por un aventurero, ni por un escribiente. Está en esa encrucijada en que los héroes se confunden con los transeuntes de medio pelo. Si vistiese uniforme no le sentaría bien. Sería incapaz de bromear en medio de un tiroteo.

“No hago un cuadro para colgarlo en una casa o en un museo. Lo que se ha pretendido con el arte, desde que la vanguardia existe, es la excusa de un pensamiento gene-



CHEMA COBO

ral más amplio. Creo que es un modo de pensamiento, que en mi caso se niega a ser establecido o conservador, sino todo lo contrario. A través de los cuadros, quisiera llevar el arte más cerca de la vida. Un artista, al fin y al cabo, lo único que hace con su actitud es desvelar los entresijos de este carnaval continuo, todas esas cortinas de humo que nos rodean”.

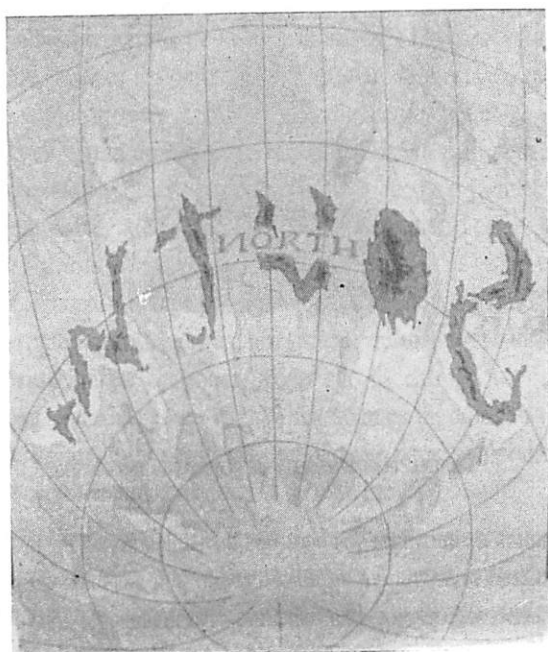
Cualquier día, en cualquier aeropuerto, algún espía le entregará por error una maleta que quizá contenga secretos y fórmulas mágicas. Chema Cobo no le sacará del equívoco. Antes bien, llevará consigo la valija, por hangares y por salas de arte, sin desprenderse de ella, como un amuleto con el que santiguarse en la vieja doctrina del riesgo, que él aprecia. Pero tal vez, cuando con ocasión de una de esas infames recepciones que acompañan a veces a la inauguración de una muestra, cierta señora enojada le sugiera que entienda al dedillo el cine de

Braque y que le regocija la música de Bacon o los canapés de Kandisky, quizá deposite en su falda el maletín, diciéndole: “señora, a usted le haría falta que algo le ocurriese, aquí lleva una bomba, trátela bien”. Y jamás, ella, se atrevería a abrir la cerradura, por temor a encontrarse de veras, de golpe y porrazo, frente por frente a un cuadro explosivo: audaz, equilibrado, insolente.

“Pienso que la idea chamánica del artista es la única razón de ser. Aceptar la confianza que la sociedad deposita en el artista. Goya, por ejemplo, responde a una situación social patética y angustiosa. A mi juicio, es el primer pintor moderno”.

Rechaza las palabras mayúsculas de la civilización: Cultura, Democracia, Ecología. Y Arte, “para que no se convierta en otra vaca sagrada”. Tal vez, por ello, permanezca en ese establecimiento suyo, tan eremita. A un

lado el Metropolitan Museum of Art, la Akira Ikeda Gallery, la Leyendeckert, el Kunstmuseum, los textos de Juan Manuel Bonet, de Wtray, de Fernando Huici y Montesinos, de José Miguel Ullán y Calvo Serraller, de Russell Taylor y de Lewison, de Cameron, y de Panecque, de Poirier y de Spadano, de Glaesemer y de Micacchi. A este, un inmueble que tiene un no se qué de observatorio. una suerte de planetario por el que uno se



CHEMA COBO. Óleo s/lienzo 1989. "MAP OF CROUISE THAT SHOWS THAT SOUTH IS ALWAYS BELOW"

asoma a un periscopio, desde donde tan sólo se ven colores y líneas, formas y volúmenes en guardia, en crisis permanente, como si los átomos buscaran su núcleo después del estallido de la última bomba. Así, el espectador no recuerda los trazos, sino las sensaciones: *"La idea de memoria personal no me parece válida, porque no me parece ejemplar. Prefiero aquello en lo que todos podemos participar de algo: problemas en común, falta de identidad, pérdida del sentido de la utopía o la impotencia a la hora de cambiar la realidad. Si uno enfoca el arte, a través de la memoria autobiográfica, al final lo que se justifica es esa especie de cementerio arqueológico e inactivo como son los museos como hoy se conciben, como más importantes por lo que conservan, que por la capacidad de actividad que pueda generarse de ellos. Me deprime la pasividad del hombre ante las vacas sagradas de los museos. Creo que debe recuperarse aquella pasión de la tragedia griega, resucitar el potencial catárquico como base y fuente de toda manifestación artística porque no olvidemos que las fronteras entre poesía, música y pintura son puramente materiales"*.

Si llevara una caracola al oído, tal vez pudiera escuchar que Miguel Ángel repite: *"El mejor artista nunca tiene una idea que un sólo bloque de mármol, dentro de su túnica, no contenga, mas sólo vencerá si su mano sierva sigue al intelecto"*.