

Entre moscas anda el juego

- ¿Walter?
- Si
- ¡Qué guarro es! ¡Walter!
- ¿Qué pasa?
- Ha vuelto a tirar la basura por todo el piso
- Para atraer a las moscas, estúpida. Sólo entiendes tu propia lógica

(Werner Fassbinder, 1976)

En 1976 Rainer Werner Fassbinder estrena la película “El asado de satán” un largometraje donde un artista romántico, descreído y venido a menos necesita buscar inspiración; para ello -o por ello- sufre una pérdida de la identidad que le lleva a recorrer diferentes mundos para reconciliarse con la creatividad. Es especialmente curioso el papel que desempeña el actor Volker Spengler, en el rol de Ernst Kranz, hermano del protagonista. Un “loco” que se dedica a cazar moscas para intentar tener sexo con ellas. Todas las personas de la película se mueven y operan de manera individual, con un desarraigo total por lo colectivo, actúan como moscas.

Lo grotesco, lo absurdo, la crueldad de un sistema sin empatía, la hostilidad hacia la libertad, la identidad como suma de ficciones de un hipotético “yo” ... todo se entremezcla en esta obra de Fassbinder, y nos evoca directamente el universo de Chema Cobo (1952) que, como el protagonista de esta película, también recorre distintos mundos en busca de respuestas. Aunque aquí sobre todo encontramos preguntas y dudas, pues no resuelve problemas... los crea. Ya hablaba Oscar Wilde de la sutil belleza de la duda y lo apasionante de ésta, y así parece entenderlo también Cobo.

“Todo lo que se puede clasificar es perecedero. Solo sobrevive lo que es susceptible de diversas interpretaciones” (Cioran, 2008, pág. 175)

Absurdo, apocalíptico, divertido y demoledor al mismo tiempo. Todo a partes iguales, y por encima de todo, hermético. Contradictorio y clarividente -permítaseme el oxímoron- tiñe su trabajo de cierto humor negro y perversión, un chiste fuera de lugar y sobre el que no sabemos si reír o callar. Siempre descoloca. Su genialidad radica, como el hermano del protagonista de nuestra película, en su locura. No sabemos si la mejor o incluso única forma de estar en el mundo es siendo un loco cazador de moscas como en el largometraje de Fassbinder. A veces la realidad es tan insoportable que es mejor vivir en otra, crear otra, donde humanicemos las moscas y las bauticemos con nombre propio.

Nacido en Tarifa, punto más meridional de la Europa continental donde confluyen lo atlántico y lo mediterráneo. Un lugar lleno de palmeras que resisten los vientos de levante y poniente, donde una atmósfera densa hace que África, a tan solo 14km de distancia, aparezca y desaparezca ante nosotros como un espejismo. Una presencia que no está, que está y no se ve. Quizás ahí comience la teatralidad, quizás ahí comience la magia, quizás ahí comience la especulación, quizás ahí comience lo pictórico... quizás ahí comience todo.

Su cercanía con África a través de Marruecos, separados por el Estrecho -puente entre Europa y África- hacen de Tarifa una tierra fantástica, incluso bañada con cierta épica podríamos decir,

donde muchas civilizaciones antiguas han dejado su huella -*Alejandro 1979*-. Como las ruinas de Bolonia, Baelo Claudia, donde toda una historia se reconstruye a través del testigo que nos deja la idea del fragmento, de las ruinas. Un punto cargado de romanticismo y ensoñación como así lo atestiguan los dibujos *Perro ofuscado por voces*, *columna* y *fumador sentimental en las ruinas de Bolonia (Tarifa)* y *Souvenirs de la caída de los ídolos-Ruinas de Bolonia*, ambos del 77. El dibujo acaba convirtiéndose, aunque parezca paradójico en una “construcción de ruinas”.

Esa idea del fragmento será poderosa en sus inicios, la pintura fragmentada y no lineal, que entre otras cuestiones -como la pintura de Kitaj-, le otorgaba el cine. Abstracción y figuración podían convivir a la perfección, la capacidad de dislocar la pintura era otra posibilidad, yuxtaposición de campos semánticos, cambios de escala... al fin y al cabo, la salida libre al hastío gris de la España informalista.

La mirada a África será permanente con elementos que le recuerdan a esa tierra, como sus bocetos de cabras, un animal que asocia a lo africano y que le acompañó en casa como “máquinas cortacésped” -como él mismo las define-. O ese otro mundo oscuro de huesos, tan telúrico y a la vez tan religioso, chamánico, cercano al rito. También mapas del continente realizado en collage, (*Suddenly they have changed my name. Now I'm Trying to put together my address. If you need me give me*) y cuyo contorno ha resuelto con tiritas -porque los materiales a él le dan igual-, que quizás sellan las heridas de la propia tierra. Tema del colonialismo tan en boga hoy en día y que Chema Cobo ya trabajaba desde hace años no solo a través de la geografía sino también a través del lenguaje, de la palabra en inglés como lengua colonizadora.

No se somete al procedimiento ni a la técnica, simplemente los utiliza a su antojo. Del mismo modo que se ha sentido siempre más cercano a bibliotecas que a museos también ha estado más cercano al concepto que a la pintura, por eso no tenemos ante nosotros -aunque así lo parezca- a un “pintor-pintor”. Nos engaña, en este caso finge serlo, *El pintor es un fingidor*. No es un pintor al uso, es un fingidor como su propio dibujo indica, que finge ser pintor. La verdad es simple, la mentira creativa; quizás por eso Diógenes falsificaba monedas o quizás por eso el pintor es un fingidor y se disfraza como el camaleón, se camufla como el ventrílocuo, imita como el loro, te copia como el espejo...

No vamos a desvelar ningún misterio, su obra es incómoda, tanto como una verdad que hiere, así que no pretendas que te seduzca. O no al menos en tu primera visita. Sus soluciones formales no están a la moda y su trabajo, lleno de trampas, es árido y quizás distante. Pero algo sucede cuando dejas de mirarlo, como por arte de magia las imágenes que habías visto vuelven a aparecer, una y otra vez. Y así, esa gran farsa, esa gran ilusión llamada pintura se presenta de nuevo ante nosotros cuando ya no está.

“Los fenómenos del espejo o del ventrílocuo: indica siempre un negativo, una ausencia; aquello que está allí, no está efectivamente presente (...) sólo vemos lo que no es” (Ruiz de Samaniego, *La distancia de Narciso o el sitio de la pintura*, 2015, págs. 13-14)

Desde que era pequeño disfrutaba dibujando sin parar, probando diferentes medios y técnicas. Todo lo que se presenta aquí está realizado sobre papel, excepto las dos esculturas del Joker *Los guardianes del deseo necesario*, realizadas en fibra de vidrio. Nos encontramos en esta

exposición ante dos tipos de dibujos bien diferenciados: por un lado, los que poseen un carácter más íntimo, directos y espontáneos. Un submundo lleno de ideas, un laboratorio formal y conceptual con vida propia que irá transformándose y creciendo *motu proprio*... y por otro, los que tienen una entidad propia, reflexivos y que resultan ser mayores de edad intelectualmente, emancipados... A través de ellos podemos especular y fabricar un diario personal del artista en el que aparecerán todas sus preocupaciones.

Así pues vemos en las vitrinas, como el que ve un acuario, una gran cantidad de especies diferentes: paisajes, huesos, cabras, dibujos de los años 70 en pleno apogeo esquizo, cabezas, peces -bocetos de los cuadros que adquirió el MoMA-... Una oportunidad de acercarnos y caminar por los aledaños de las obras e ideas principales del artista. Archivo pocas veces utilizado y que nos remite a los primeros balbuceos conceptuales de obras posteriores. Sus pulsiones primigenias. Destaca en algunos de estos dibujos -las cabras, por ejemplo- el sorprendente dominio que tiene de la línea, una línea que nos recuerda al mundo grecorromano picassiano, y que posee el aquí y ahora, el "ya", la inmediatez. Otros, por el contrario, a pesar de su rápida ejecución tienen un carácter más pictórico y especulativo, como las pequeñas acuarelas de paisajes que hace en sus viajes por Suiza, un paisaje montañoso que nos transporta directamente a los lugares por donde Nietzsche anduvo -como ya apuntaba Samaniego en uno de sus textos, no olvidemos que Cobo es Nietzscheano-.

En algunos de estos dibujos de los años 70 vemos cómo se sirve incluso de tampones con la silueta de órganos -útero, intestino, estómago...- utilizados por su padre médico, para dibujar e incluirlo en sus figuras humanoides. Unos personajes mitad monstruos, mitad humanos. Un recuerdo al hombre máquina del positivismo, sus creaciones científicas particulares como si fuera el mismísimo Doctor Víctor Frankenstein, o por el contrario también máquinas que parecen cobrar vida como el caso de *Sitting Room nº3*, uno de los dibujos más antiguos que aquí encontramos.

El dibujo, como el lenguaje hablado, la música, el cine o la danza, es un medio de comunicación, un pensamiento que se ordena de otra manera y que incluso posee una capacidad predictiva. El dibujo como residuo gráfico, lo que queda entre "aquello" y el artista. Los "aquellos" de Cobo nos darán acceso a un mundo rico y complejo, desconocido y alejado de puritanismos. Ya anunciaba Jasper Johns aquella clarividente "sentencia" de "a veces lo veo y lo pinto y otras veces lo pinto y es entonces cuando lo veo". Chema Cobo dibuja para ver, para entender, para situarse y posicionarse. Podríamos decir que dibuja para encontrarse.

Y en esos encuentros gráficos aparecen elementos que le perseguirán a lo largo de su carrera, que nacieron de un modo y que acaban transformándose en otro. Las palmeras, tan asociadas a su tierra y a lo exótico serán un ejemplo. Otro será la piscina, sobre la que hace diferentes lecturas a lo largo de su vida. Siempre en continua evolución. Aquí vemos una del año 79, el *Gran Tuffatore*, un guiño claro a las pinturas de la tumba de El nadador descubierta una década atrás. Sus piscinas se integran además en el concepto de lo líquido, el reflejo, el espejo (líquido), que estará presente a lo largo de toda su carrera.

En un mundo en el que todo queda dominado por el circo y los efectos especiales de la pirotecnia más efímera y predecible, el mero acto de dibujar se ha convertido en un acto de resistencia política, de resistencia vital, de posicionamiento, al fin y al cabo. De pensar en lugar de creer. De parar el tiempo, detenerlo... En tiempos difíciles, de nebuloso e incierto destino donde una niebla gris acaba por apoderarse de todo, dibujar puede convertirse en la única manera de ver.

“El camaleón divagaba: el azar atormenta a aquel que es consciente de su incapacidad de decidir e inconsciente de su camuflaje” (Cobo, 1999, pág. 98)

Lleno de dudas, las mismas que me asaltan al escribir estas líneas, me encuentro con su trabajo. ¿De qué manera podemos acercarnos a él? Si algo hay especialmente complejo en la obra de Chema Cobo es su habilidad camaleónica, capaz de transformarse una y otra vez impidiéndonos identificar con claridad el lugar que ocupa. Pero a diferencia del simpático reptil, él, cuando se siente cómodo en un espacio no se mimetiza, se va. Aunque mantiene parte de esa esencia que lo hace inconfundible durante todas sus conversiones, es llamativa su huida continua de lo que podríamos denominar zonas de confort.

“Revulsivo de la desolación: cerrar los ojos largo tiempo para olvidar la luz y todo lo que ella revela” (Cioran, 2008, pág. 135)

Y de este modo, cuando más cómodo parece estar nadando entre la esquizofrenia colorista de los 70 y con un terror constante a acabar -o empezar- a copiarse a sí mismo, todo se apaga y se vuelve gris, aséptico y austero... pasa del trópico a un territorio oscuro, de ausencia de color, bañado todo en cierto halo de misticismo que acentúa aún más si cabe la idea de imagen como ilusión, colocándola en el territorio de los espectros, de la duda. En esas arenas movedizas se mueven *Write this invisible silence*, *Imagine* o su serie de retratos *Hours*.

“De futuros espectros somos la triste opacidad” (Ruiz de Samaniego, 2013, pág. 37)

En esta selección, intentando que sea lo más representativa posible de su trayectoria, vemos muchas etapas diferentes. Es un artista muy experimental con todos los procedimientos (recordemos sus inicios en el cine y su interés en la escritura y los juegos de palabras), y nos desconcierta con una abundante y confusa -a veces incluso árida- iconografía... pues como el ventrílocuo, es capaz de articular diferentes lenguajes. En definitiva, no debemos pensar en su trabajo de una manera lineal, verlo de este modo sería empobrecerlo, sesgarlo.

Por eso, en lugar de pensar en una línea evolutiva recta para aproximarnos a su trabajo, utilizaremos como concepto una tela de araña (podríamos pensar en la tela de araña fabricada con longanizas del dibujo *La muerte y la doncella*). Un gran mosaico, una red como territorio en el que todos los caminos son posibles. El mapa donde desde cualquier punto A podríamos llegar a un punto B si trazamos el camino correcto, a veces encontrando rutas directas y otras transitando por zonas más confusas, donde la especulación y lo borroso, un denso gris, se apoderan de todo. Sin nuestra tela sería muy complejo entender su obra o, quedaría desfigurada. Para hablar, pensar, mirar su trabajo, tenemos que, como una mosca que por azar se enreda, tocar la red. Solo desde ahí seremos capaces de ver las líneas maestras por la que todo su trabajo transita y que acaban conectando principio y fin o mejor dicho principio y “ahora”-.

Seleccionando dibujos y casi como una revelación, aparecen entre las hojas de un cuaderno del año 76, unas anotaciones que se tornan reveladoras: una lista de palabras. La libreta, con más de cuarenta años, acaba cerrando el círculo -o quizás dándole una vuelta de rosca más a la espiral- en el que nos encontramos. Identificamos las siguientes palabras: mapa, laberinto, paleta, ruina, ventana, naipes... Toda una suerte de obsesiones que siempre han estado ligadas

al artista. Preocupaciones que a través de la palabra y/o la imagen han ido apareciendo de manera continua o intermitente a lo largo de su carrera.

“Entre las páginas del diccionario, sobre la palabra *laberinto* la mosca encontró el aplastado armazón de una araña, hecho que hizo que la mosca se liberara de la tela de araña del laberinto de las palabras” (Cobo, 1999, pág. 100)

Con su vasta iconografía podríamos hacer un gran retablo moderno. La figura central sería el Joker y en las diferentes hornacinas encontraríamos camaleones, chisteras, huesos, dados, naipes, cabras, moscas... Hasta que poco a poco sin darnos cuenta, y de la mano del Joker -o quizás con un empujón suyo- caemos por el agujero de la madriguera para aparecer en otro lugar. Allí, ese retablo sagrado se ha convertido en un almacén con todo el atrezzo de una gigantesca pieza teatral en la que habrá que ir con cuidado para que no nos corten la cabeza, ojo con lo que vemos porque la visibilidad es una trampa *Visibility is a trap*. Sigue al conejo blanco pues la función ha comenzado y el guion, dejado de la mano del azar y el libre albedrío, será escrito en parte por nosotros. Problemas y trampas sin solución nos envuelven en una atmósfera kafkiana que acaba volviéndose reveladora con el paso del tiempo.

“Es el mundo de Alicia, mundo flotante comandado por la sonrisa irónica del gato de Cheshire” (Ruiz de Samaniego, *La distancia de Narciso o el sitio de la pintura*, 2015, pág. 12)

La irreverencia ante lo establecido como decoroso fue y es, una de las muchas formas que Chema Cobo ha tenido y tiene de meter el dedo en el ojo. Un joven cuya opción política es la indiferencia y el desprecio al poder, ridiculizarlo continuamente como convicción, bajarlo de la peana o más bien montarse en ella, eso hace con *Los guardianes del deseo necesario* y con *El enigma de la esfinge*. Éste último, un pequeño dibujo cargado de el humor gamberro propio de la juventud que no deja de ser una declaración de intenciones, de actitud. En él, vemos a un hombre-camello intentando tener sexo anal con la Esfinge de Guiza en el desierto egipcio como quien se monta en un tiovivo. Parece advertirnos sobre los efectos de violentar la cultura y la consecuente transformación de esta en parques temáticos, en instrumentos banalizados de servidumbre y promoción al poder en lugar de fiscalizarlo. De este modo, el arte acabará convirtiéndose en *El Carnaval de los mediocres*. Se transforma así su actitud gamberra de la juventud en un humor más cínico y corrosivo, pasa del esquizo irreverente a lo políticamente incorrecto.

No tiene un lugar político concreto -refiriéndonos con ello a esos espacios ocupados por la política más rancia y moralina-. Ahí está él, resistiendo a la simpleza de aquellos que solo acuden a unas siglas con las que superidentificarse para moralizar y/o aleccionar desde un púlpito o un atril. No todos tienen la suerte de haber nacido en Tarifa y ser equidistantes a partes iguales al Atlántico y el Mediterráneo. Ser equidistantes también tiene como consecuencia arrastrar con las corrientes de ambos lados del Estrecho. Sobre todo, si no se entiende que el Estado ha de ser la consecuencia de la cultura y no al contrario. Las alusiones a la política serán continuas y cómo esta nos ha convertido en seres alienados que vagan como moscas prefiriendo creer antes que saber. La intoxicación de lo político en lo privado será señalada continuamente como el gran enemigo de la libertad. *When they say “the people”* -Cuando ellos dicen “la gente”-, frase que

aparece en su dibujo *Zeitgeist* (2015) podría resumir perfectamente esta idea. Aquí vemos cómo dos líderes políticos (tontos) de capirote repiten idearios como loros.

Lo que Cobo anuncia se acaba convirtiendo en verdad, una verdad pétreo. Con *Envy II* el dibujo que trata sobre los pecados capitales, parece anunciar el esperpento y terror del advenimiento de las redes sociales cuatro años antes de que naciera Facebook -la red social por excelencia, al menos hasta que llegue otra-. Miles de ojos y bocas que espían y chismorrean mientras alguien o algo mueve los hilos de una marioneta. O en *Priceles Pride*, donde una cadena de avestruces, caminan ensartados a través de su trasero, agradando a golpe de *like*, y siguiendo a ciegas la corriente dominante

“Opiniones, sí; convicciones, no. Ese es el punto de partida del orgullo intelectual”. (Cioran, 2008, pág. 162)

- ¡Eres absurdo!
- Gracias

(Conversación ficticia entre alguien y Chema Cobo mañana)

La libertad, la duda, la magia y el absurdo se apoderan claramente de toda la primera época, donde, en una España gris y oscura (tanto estética como políticamente), muchas cosas, como en Macondo, había que señalarlas por primera vez porque carecían de nombre. Nace aquí el color y la posibilidad de soñar y crear nuevas experiencias estéticas basadas en el humor y lo irracional. La risa y el humor individual como armas de destrucción masiva, el pensamiento indómito y salvaje que permitía crear y construir ficciones mentales, inventar personajes de la naturaleza que fueran (perro-tetas, dedos-salchichas, barra de pan-pierna, muslos de pollo-tetas, etc.) Vemos en los dibujos para el proyecto de ilustración de la publicación de Hansel y Gretel, una nueva mitología libre del peso de la historia y que respondería por encima de todo al vuelo individual y a las experiencias personales antes que a las ataduras del pasado y la impostura de la servidumbre a la historia. Para ello se rompe con cualquier lógica que pudiera suponer una atadura.

El absurdo será uno de los hilos conductores que nos ayude a vislumbrar el universo del artista. Una de esas líneas maestras que conecta casi la totalidad de su obra. Un arma poderosa y desde la que pueden construirse verdades devastadoras. Puertas que se abren a otros mundos y que nos dejan desnudos, sin los anclajes necesarios a los que estamos acostumbrados para escalar determinadas obras de arte. No podemos seguir un manual de instrucciones donde nos digan cómo tenemos que actuar o qué tenemos que sentir, pues lo absurdo rompe con la lógica lineal y unidireccional de las cosas, como la magia. Te desnuda, te desarma. El encuentro fortuito entre realidades diversas, a veces incluso enfrentadas, como fórmula de trabajo, le acercan al método paranoico crítico daliniano. Quien revisó a Duchamp sin humor no se enteró de nada.

En esta idea del absurdo, entrarán en juego los múltiples puntos de vista con los que el artista observa el mundo. No habrá una verdad y por lo tanto no habrá un único punto de vista. Esto le lleva a romper incluso formalmente con la perspectiva clásica desfigurando y quebrando la

imagen por numerosos lugares. La fragmentación de esta no responde más que a las contradicciones y la cantidad de lugares desde los que se pueden observar las cosas. Es curioso incluso la manera en la que se relaciona todo esto con su dislexia, que parece le empuja a estar predestinado a esta contrariedad, con el tema del doble, del reflejo, con la idea de ser más de una cosa al mismo tiempo. Esa multiplicidad en la visión es la misma que le ofrecerá el cine, y la misma a su vez, que le ofrece el lenguaje. Una palabra es susceptible de generar otra, con dos trozos de palabras crear una nueva, un nuevo juego, el de los dobles sentidos, el de los dobles... la palabra le permite inventar lenguaje, inventar mundo, el mismo juego que aparece en sus dibujos, aunque con una carga más conceptual. Su pasión por la lectura y su formación en filosofía y letras le acercan al mundo de la palabra.

Los últimos años han sido complejos. Una crisis económica sin precedentes -con la consecuente crisis de valores, *¿Y si la identidad fuera la crisis?* -. Se ha triturado la cultura, si algo de poder tenía esta para hacer un frente crítico ante tal situación dantesca, la aniquilación del conocimiento trajo consigo el páramo intelectual. Advertimos algo diferente en ciertas obras de este último período, en *Please read my lips*, *Artifice* y *Dumb closet* aparece algo distinto, algo que hiere de otra manera. Un patetismo lo inunda todo, rostros desencajados, la soledad impuesta por el abandono quien sabe si de eso a lo que llaman sistema económico. La vulnerabilidad y fragilidad se condensan en estas obras, teñidas de melancolía y cierta locura.

Por muchas máscaras que usemos -*Masquerade* o *Mirror mirror*- el único lugar que parece estamos predestinados a ocupar, es el de los idiotas.

En boca cerrada no entran moscas.

Fernando Sáez Pradas

Referencias:

- Cioran, E. (2008). *Ese Maldito Yo*. (R. Panizo, Trad.) Barcelona: Fábula Tusquets Editores.
- Cobo, C. (1999). *Amnesia* (Vol. II). Cáceres, Extremadura, España: Galería Bores & Mallo.
- Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral* (Primera ed.). Murcia: Micromegas.
- Ruiz de Samaniego, A. (2015). La distancia de Narciso o el sitio de la pintura. En C. Cobo, *Joking Holes. Un pintor en la diáspora 1975-2015* (págs. 7-19). Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Werner Fassbinder, R. (Dirección). (1976). *El asado de Satán* [Película]. Alemania.