

CHEMA COBO
THIS IS THE BLANK. GET OUT!

Comisariada por Francisco Ramallo
17.04 - 29.05.2029

That is all
the artist left us with,
knowing we would turn
the woman's stone into ours,
a thirst for the self
in everything—even
in the sweet chinks
of mandarin.

Victoria Chang
Edward Hopper Study:
Hotel Room

Las cosas divinas deben ocultarse tras el velo
del enigma y el embozo de la poesía.

Pico della Mirandola
Oratio de hominis dignitate

La idea es la
biblioteca y no los libros, estos al menos aíslan los muros del frío.
Chema Cobo
Amnesia

UNO. (Lengua)

George Steiner dice que el ser humano es un animal de lenguaje. Este hace al sujeto y no a la inversa, sostiene Lacan. Claude Hagège afirma en *Le Linguiste et les Langues* que las lenguas aparecen como conjuntos sintéticos de los reflejos vocales del universo. No se sabe mucho sobre su origen. Parece que el lenguaje surgió con el desarrollo del pensamiento simbólico y de ahí una unidad concreta, la palabra, como algo especial y significativo dentro de un sistema. Esta exposición está atravesada por el lenguaje, por una versión de este que funciona como huella o trazo que, en un intento de comprensión, dirige la mirada a la morfología de su cauce, el cuadro. Dice Emilio Lledó que «la escritura fue el gran descubrimiento, convertida la voz en signo para los ojos, el tiempo de la vida humana adquiriría una nueva forma de consistencia en el tiempo de las cosas». En la obra de Chema Cobo, a veces la palabra parece sujetar al lienzo mientras mantiene su función lingüística, otras se esconde tras una imagen, con la que roza. La consecuencia es la deconstrucción de lo real, como si la provocara un chasquido.

DOS. (Palabra sobre vaho)

This is the Blank, Get Out! es un testimonio de la interpenetración entre las artes, una práctica con la que la literatura regala al cuadro una materia visual en pugna con su contenido. Se trata de algo que tiene que ver con Chaucer hablando de escultura, con Keats acudiendo a Tiziano, con el tigre del poema de Blake rivalizando con su imagen pintada, o con Victor Hugo dibujando. Se encuentra en el manuscrito francés de las *Heroidas* de Ovidio y en la representación de mujeres escribiendo desde época romana. La singular relación entre palabra e imagen está

presente en el «coup de dés» de Mallarmé, en la firma elevada de Magritte en *La llave de los campos*, o en su teorización sobre el vínculo entre ambos lugares (Foucault dice que sus frases son literalmente verdaderas, pero figurativamente falsas). El lazo imagen-texto está en los libros ilustrados, en las homfonías y juegos semánticos, en la technopaegnia precediendo al caligrama. Aparece en Miró cuando añade una frase a una obra llamada *Peinture*. Late en la materialidad de la escritura del letrismo de Isidore Isou, en el dibujo/escritura de Alberto Greco, o en los encuentros entre ambas disciplinas en la «improvisación» de Cy Twombly.

También hay obras que ofrecen un texto ilegible, pero que ejerce de fuerza centrípeta dentro del cuadro. Se trata de algo que ocurre en algunas pinturas del «maestro de las medias figuras femeninas», en las escritoras de Gerard Ter Borch (una de estas obras se llama *La curiosidad*), o en ciertos cuadros de Adelaïde Labille-Guiard.

Podemos leer la palabra *Ilidada* en el libro que sostiene Winkelman, en un retrato póstumo que le hace Mengs, o el nombre congelado en el tiempo, mientras rompe la duración lógica del cuadro, sobre el vaho de una ventana en una obra de Christen Dalsgaard.

María Zambrano escribe en *Sobre la pintura* una reflexión a propósito de la obra *Santa Bárbara* del Maestro de Flemalle, uno de los cuadros que descubre en el Prado siendo adolescente y que visitó a la vuelta del exilio. En el ensayo, Zambrano nos dirige a las palabras de un libro que, según ella, la santa no está leyendo. Para la autora, la protagonista del cuadro está en muchos sitios a la vez: en lo divino, en lo cósmico, en lo terrestre o en lugares de la tierra que no se ven, como los recovecos del ser humano. Habla de que lo escondido en nosotros puede manifestarse como un rayo, como el de la obra de Giorgione a la que también dedica un texto que asocia al libro de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*. Mientras Zambrano afirma que «Santa Bárbara está allí, con su libro que no ve, sin pensar, siendo», señala al caballero que está pasando por la ventana. Dice que no se entera de nada, no es espectador y no llega a las palabras que muestra el libro, «no pertenece al suceso», su nombre no está escrito en el vaho.

TRES (Por qué se escribe. Words Hunt Words)

Zambrano escribe también un ensayo con el que muestra algunas de las razones de la escritura. Dice: «Al escribir se retienen las palabras, se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano de quien así las maneja». Lo que se «quiere decir es el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando».

Chema Cobo afirma que al pintar siempre le ronda en la cabeza un aforismo de Wittgenstein: "En el arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada". También piensa que no puede contar la realidad como la contaba Giotto, ni escribir una novela seguida. Dice: «escribo trocitos, son todos fragmentos. Incluso terminaré escribiendo solo inicios de frases porque no se puede decir más».

Chema Cobo tiene diferentes formas de relacionarse con la escritura, con la de otros y con la propia. Explica que «un encuentro con las palabras inspiraba un cuadro y los textos eran como la traducción de una traducción de la poesía». El artista cuenta a Kevin Power que su obra tiene que leerse a través de autores como Quevedo, Gracián, Rabelais, Shakespeare o Carroll. Se pueden añadir muchos otros: San Juan de la Cruz, Borges, los autores del teatro del absurdo, Stevens, Orwell o Ashbery. Cobo también tiene la necesidad de escribir sobre el papel, a través de aforismos. ¿Y si el lenguaje fuera sólo el traductor de un texto que no existe: la realidad? dice en uno de ellos. Recogidos en un volumen llamado *Amnesia*, son un vehículo para hablar de mitos y cuentos, de máscaras del verbo que habitan en las grietas del pronombre, o de bibliotecas donde los libros aíslan

los muros del frío. La brevedad de sus aforismos parece hecha con una capacidad oculta, como para que en ellos resuenen los textos de su pintura, por si se borran.

CUATRO. (Un lenguaje deshuesado)

Los humanos comunican su ser espiritual nombrando todas las otras cosas, dice Walter Benjamin. Chema Cobo ha abrazado el lenguaje, lo escrito y su interpenetración con la pintura, para que lo acompañen a lo largo de su carrera a diferentes intensidades. Estas rutas, en las que el artista integra elementos propios de la literatura, parten de su experiencia intelectual y su pasión lectora, para desembocar en un hilado de referencias e imágenes. En la ampliación de las posibilidades de la pintura figurativa que ha ejercido Chema Cobo, la palabra (textura y abrigo) es un recurso visual y conceptual que media entre el lienzo, el libro y el espacio donde el artista lee. En la búsqueda de una entidad pictórica que respondiera a una exigencia de redefinición del medio, Cobo pasa del cuadro-alegoría a una obra con ecos neoexpresionistas o del pop inglés, se acerca y huye del color, y en la mayoría de los casos ofrece un texto como una muestra de un lenguaje deshuesado. Este se desliza a través de tres rutas: la cita literaria a la que remite el cuadro, la palabra en la pintura (autónoma, como parte de una frase o verso visual), o creando una imagen que forma parte indisoluble de la obra literaria.

Cobo lleva la escritura al cuadro, además de con textos vistos, sin utilizar palabras. Pinta la *Iliada*, la *Metamorfosis* o *Alice in Wonderland*, proyecta unas imágenes para *Hansel y Gretel*, y una suerte de «Caprichos» desde la poesía de San Juan de la Cruz. El artista dice que prefiere ser un viajero como Montaigne, aunque sin moverse demasiado, más bien imaginando o soñando.

A la vez que vive en el engranaje de las interrelaciones entre las piezas del cuadro, la textualidad de Cobo también tiene otras extremidades. Sus pinturas se acompañan de un título que condiciona nuestra lectura. El nombre dado a la obra no es un elemento marginal o periférico, dialoga, coincide o rivaliza con el texto adherido a la materia pictórica. Cobo también afirma que le encantaría poner carteles al lado de los cuadros que dijeran «para ser visto quince minutos, nunca menos» o «solamente se verá algo a partir de los veinticinco minutos». Con esta idea contribuye a crear una metaficción del espacio. En los juegos textuales a los que el artista conduce, también es fundamental el uso del inglés con sus ambigüedades fonéticas, para ser abordadas desde el otro lado de la imagen, mientras se reanima el texto con cada lectura.

CINCO. (La extraña consistencia de la escritura. *This is the Blank*)

Cuando Chema Cobo asocia sus pinturas a textos, también provoca un instante de desplazamiento del hecho artístico. Las obras devienen una versión o apéndice de aquellos, a partir de las posibilidades de la figura del paratexto, en concreto de lo que circula alrededor, lo que Genette llama epitexto. Al trasladarse el foco sobre la textualidad, lo que sucede en el espacio expositivo se convierte en una extremidad de lo escrito, un estiramiento o prolongación, que le aporta una nueva urdimbre a través de la exposición, y una nueva apariencia para el «lectoespectador».

En la intermedialidad que sucede en las obras de Chema Cobo parece producirse una écfrasis inversa, cuando el cuadro sugiriese un libro sumergido, a veces descubrimos cuál es y nos invita a su lectura, otras supone una simultaneidad o yuxtaposición de textos. Como parte de un «giro iconotextual», Cobo también construye un tercer plano sintáctico, otra modalidad de mensaje que trasciende lo que tenemos delante. Ocurre como con las palabras que no están en el cuadro del poema de Victoria Chang que abre este texto, pero que se

superponen durante su lectura para reparar en «una sed de uno mismo en todo, incluso en las dulces rendijas de la mandarina». Dice Deleuze que en Proust, la frase de Vinteuil pesa más que la magdalena y los adoquines de Venecia. Volver a la palabra es la meta, dice Cobo, que se enfrentó a su peso, como al de una puerta para salir y entrar de una superficie en blanco.