

Críticas de exposiciones

Utopian Bubble. Chema Cobo

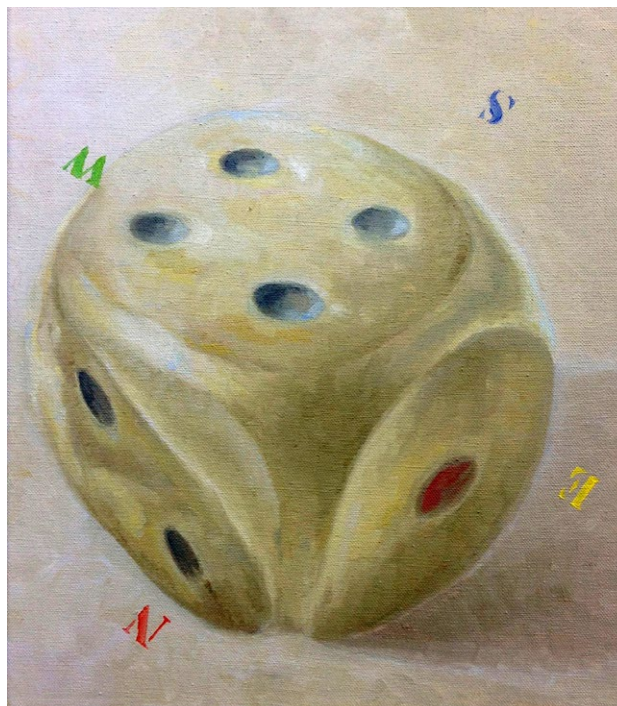
Galería JM, Málaga

Del 11 de diciembre de 2015 al 13 de febrero de 2016

¡Que comience la función! Espectáculo, belleza y simulación en la obra de Chema Cobo

Tarifa, término geográficamente estratégico, situado entre el Atlántico y el Mediterráneo, y limítrofe con África. Territorio de intercambios culturales, donde la mar, salvaje e inmensa piscina azul, cobra un protagonismo cardinal. Lugar mágico donde una línea viva y confusa separa el agua de la tierra, y es ahí, en ese paisaje de arenas inestables, donde esperan palmeras, como soldados, para resistir los envites del viento. En este asombroso escenario nace Chema Cobo (1952), artista andaluz de enorme recorrido nacional e internacional, cuya obra está representada en grandes museos internacionales como el Metropolitan y el MoMA, en Nueva York o el Museo de Arte Moderno de Chicago. En España, su obra forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el sur, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga le han dedicado importantes muestras individuales. Su última parada, la Galería JM, de Javier Marín, en Málaga con la exposición individual *Utopian Bubble*, una muestra en la que laten, a modo de pinceladas, algunas de sus preocupaciones e intereses, como el tema del agujero, el ventrílocuo y por supuesto el joker, una suerte de personaje limítrofe entre la razón y la locura, que acompaña al artista desde los años 70.

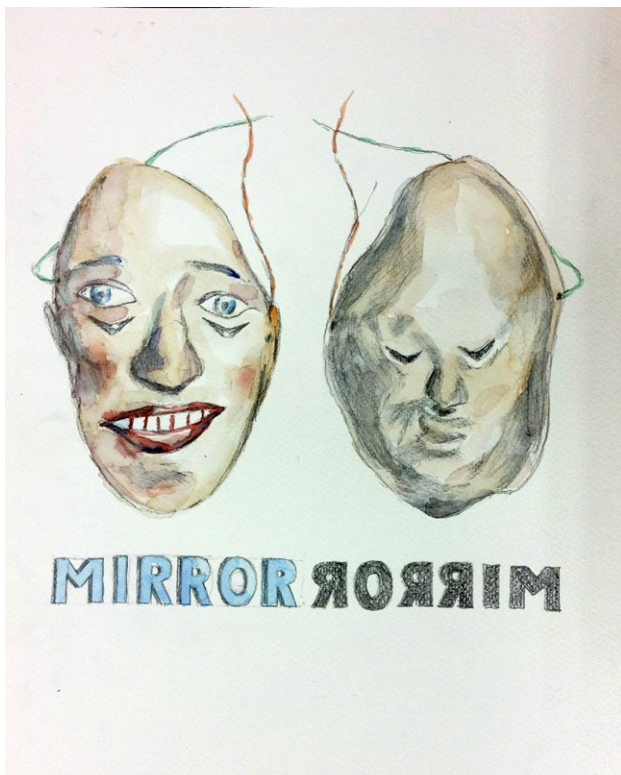
Y comenzaremos por el principio, se abre el telón y vemos un dado. Perdón, la pintura de un dado, encargada de darnos la bienvenida a la galería. Cerca de los vértices del dado aparecen, con el color de las fichas del parchís, las indicaciones cardinales de una brújula. De ahí su nombre, *Brujudado*, toda una declaración de intenciones. Un elemento ligado a los juegos de azar cuyos resultados son aleatorios e imprevisibles y que nos indica que cualquier cosa puede suceder en este espectáculo sin guión. ¿Hacia dónde vamos? ¿Qué dirección tomar? Descúbralo, lancen el dado y disfruten de lo lúdico o sufran con ello, aunque ya es irrelevante pues la partida ha comenzado.



1. Chema Cobo, *Brujudado*. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, 2015

El joker y Chema Cobo. El modelo y el artista. La transmutación del artista en su musa y la perversión de la musa en un elemento subversivo. Personaje complejo, cargado de humor y corrosión, considerado peligroso, estremece a todo aquel al que asustan las dudas. El joker se mueve en las arenas movedizas del levante, esos vientos que hacen que el pensamiento se ordene –popularmente– de otro modo. Al igual que el dado, está estrechamente ligado al azar, pues su carga esquizofrénica lo hará impredecible, siendo el libre albedrío el que determine su comportamiento.

Con el joker Chema Cobo introduce una profunda grieta en el espacio común entre emisor y receptor. Un agujero por el que se cuele una broma salvaje. Él es un personaje inteligente y mordaz por su cinismo, acarreado consigo



2. Chema Cobo, *Mirror, Mirror*. Acuarela sobre papel, 35 x 27 cm, 2015

la incomodidad que produce aquel, que en alardes de su agudeza camuflada bajo la apariencia de un payaso, golpea y abofetea al espectador antes de que éste pueda ni siquiera percatarse de ello. El joker no encarna la figura de un simple loco, el joker es un elemento activo, venenoso, que toma parte en el juego, modificando y alterando el orden, introduciendo dosis de caos para obtener respuestas. Cuestiona y se cuestiona, y eso asusta. La gente no quiere respuestas, o peor aún, la gente prefiere no hacerse preguntas. Ya avisaba Nietzsche en su Zarathustra, que «siniestra es la existencia humana, y carente aún de sentido: un bufón puede convertirse para ella en la fatalidad».

Como todo villano, tiene algo de psicópata, demente y maniaco. Una figura frenética que presenta distintas realidades a las que la sociedad –alienada ya– tiene que enfrentarse en el espectáculo actual. Una especie de *alter ego* del artista, con la ironía de Rosé Sélavy y Marcel Duchamp y el tormento de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, su particular pinocho al que da vida y deja en libertad. Su figura quedará ligada a la

soledad, esa que aparece cuando los focos del espectáculo se apagan y has especulado con demasiadas certezas. Y es que «la verdad que hace libres a los hombres es en gran parte la verdad que los hombres prefieren no escuchar» como dijo Herbert Agar en a *Time for Greatness*.

En *Utopian Bubble* Chema Cobo presenta diez fragmentos en pequeño formato de las vestimentas del joker. Primerísimos planos que nos acercan al mundo cinematográfico –tan ligado a su obra y vida–. El modo en el que el artista ha traído a este personaje a la exposición ha sido más amable. Colores pasteles y agrisados dulcifican las formas. Aunque sus contenidos nos hablen de lo mismo, aquí solo vemos trozos de sus trajes por el que se cuele algún cascabel. Se ha hecho presente en nuestra consciencia sin necesidad de ser visto, como una sombra que acecha, imposible de desligar de un cuerpo.

Destacar la obra *Placeless Voice*, un cascabel en primerísimo plano que nos recuerda a una obra anterior del artista, *Plato's Cave* (2008). Tomando como excusa un cascabel nos introduce de lleno en el mundo de la simulación, del espejo y del reflejo que desde hace tantos años viene acompañando a Chema Cobo. El cascabel se ha convertido en una esfera luminosa y reflectante, un trozo de metal pulido y casi transparente, como si de la bola de un vidente se tratase y a través del cual percibir otras realidades. Otro de estos fragmentos del joker es *Skin 2*, donde destaca un rombo azul muy luminoso, hipnótico y con una particularidad significativa: la apariencia de líquido, transportándonos directamente así, al universo anterior de sus piscinas.

El joker conecta con otro personaje que el artista ha introducido en la sala: los ventrílocuos, unos muñecos a los que Chema Cobo da voz. Quedan representados por varias pinturas de mediano formato que simulan las cualidades del *collage* y por otro lado un dibujo en el que también aparece esta figura inquietante. El juego del ventrílocuo es tramposo, una ficción. Una marioneta de madera –de nuevo como pinocho–, aguda y de lengua afilada, a la que se domina a través de la boca, haciéndola decir lo que yo no puedo, debo o quiero. *Ghost in the Mouth* –fantasma en la boca– es el título que el artista da a estas pinturas, evocando un mundo que no existe. Un impostor autómatas de ojos bien abiertos y con cara de adolescente que nos mete de lleno en el mundo del engaño.

En el dibujo *Black Friday* además del muñeco guiado por una sombra humana aparecen dos elementos significa-

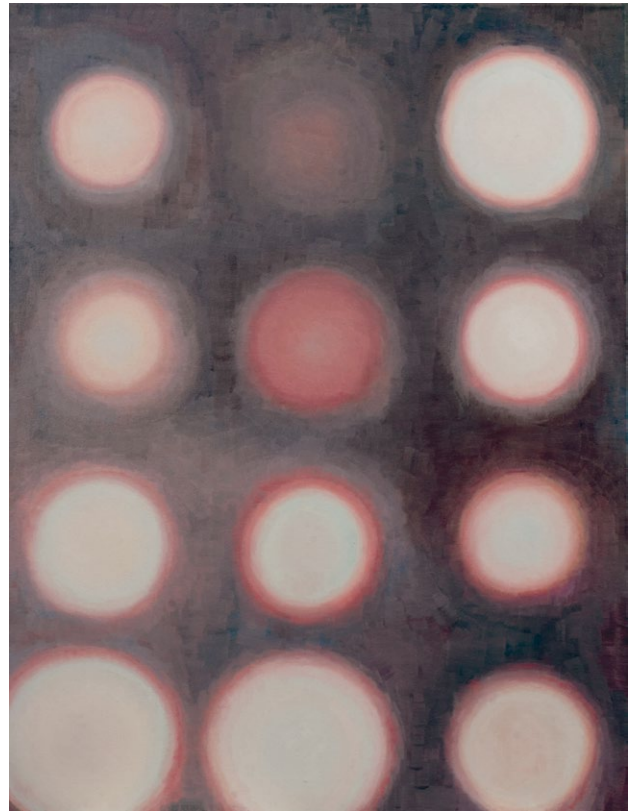
tivos, una cortina, a modo de telón teatral y dos palmeras –iconografía que tanto ha acompañado al artista–. De hecho, este árbol de carácter tropical también aparece en el dibujo *Robinson's Parrot*, un paisaje exótico, como la cajetilla de cigarrillos *Camel*, aunque en este caso el camello ha dado paso a un loro que no vemos, solo representado por su vocablo inglés. Un animal que habla sin parar, de manera huera, repitiendo lo que escucha sin pensar, similar a un ventrílocuo.

Otra de las características iconográficas en la obra de Chema Cobo es el aspecto lúdico, muy claramente representado en sus dibujos: juegos de equilibrio, bufones, marionetas, sutiles referencias sexuales a Duchamp... y la magia, tan ligada al espectáculo, un elemento que fascina al artista por su potencial creativo e irracional.

La prestidigitación rompe con la secuencia lógica del pensamiento y transforma y hace posible aquello que no es posible. Introduce además factores como la sorpresa, el desconcierto, la confusión... Así ocurre en *Realness Strikes Back*, un dibujo de pequeño formato en el que se hace alusión directa a la chistera del mago y las sombras chinescas. Y cómo no, de nuevo se deja ver un resto del joker a través de cascabeles y trozos de tela, su «animal» fetiche que lo contamina todo.

El engaño, la ceguera y el estupor ante un mundo cada vez más idiotizado se materializan en la obra *Utopian Bubble* –que da nombre a esta muestra–, un lienzo de gran formato en el que aparece una especie de castillo Disney alucinado. Un paisaje tan atractivo como venenoso, tan bello como vacío, que nos transporta directamente a la parte más pobre de nuestro mundo, el de las apariencias, al de la impostura. La gran mentira que se camufla tras bellísimos aeropuertos sin aviones, «ciudades» de cultura, artes y ciencias sin conocimiento, faraónicas infraestructuras para el circo sin espectáculo, estadios olímpicos sin actividad deportiva... Una obra crítica y dura revestida de frivolidad y del color del mundo pop. Como advirtió Debord en *La sociedad del espectáculo*, este «es el mal sueño de una sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela ese sueño».

En cuanto al material usado, es importante destacar el uso del óleo como procedimiento pictórico para sus pinturas. Su secado lento permite al artista buscar y especular sobre la imagen. Debatiéndonos entre la belleza y la corrosión –y el consecuente desconcierto–, nos adentramos en la última parte de la muestra. Situada en la planta inferior de la



3. Chema Cobo, *Holes III*. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm, 2015

galería, el artista nos muestra una parte de la serie *Holes*. Un conjunto de pinturas que envuelven al espectador y que lo transportan a un mundo confuso y borroso. La figuración ha dado paso a la alucinación, a unas abstracciones oscuras en las que se abren agujeros que dejan entrever algo de luz. Un proceso febril que acaba produciendo una imagen fantasmagórica, que se diluye, se evapora, impidiéndonos ver la realidad. Por un momento parece que nos encontremos en mitad de una función sobre el escenario, perdidos y desubicados, cegados por el destello de las luces de los focos. Agujeros y/o luces que nos impiden ver con claridad, como si una fina membrana gris tapara nuestras retinas... quizás la mejor o única manera de soportar nuestra realidad sea en un estado de ceguera.

Y es que la vida no es más que un baile de máscaras (*Mirror Mirror*), con sus luces y sus sombras.

Fernando Sáez Pradas

Agustín Parejo School

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

Del 30 de enero al 22 de mayo de 2016

Ser parejo

Siempre recordaré la vez primera que asocié a personas concretas la autoría de aquellas pintadas que inundaron el centro de Málaga a primeros de los años ochenta: «POEZÍA». Eran amigos de un compañero de clase en primer curso de Filología, Miguel Ángel Albarracín, el Mickey, mayores que yo, tampoco tanto, pero con esa distancia que parece insalvable durante los primeros años de tardoadolescencia.

Allí estaban: distantes, exquisitos, *absolutely mon-derniers*, gastando gafas de sol durante el desayuno en el Gambirinus que había cerca de la facultad de Letras en San Agustín. Allí estaban Antonio García, Sebas Becerra, la Paqui, Rogelio López Cuenca, Luis, El Moreno, Pedri, Pepe, Maricarmen, Esteban Pujals... Seguro que alguno más, puede que alguno menos aquella vez. Mickey se sentó con ellos. Hablaba con ellos con la familiaridad que daba la pertenencia a un grupo escogido. Eran los más *cool*. Eran *school*.

Estaban en otra división. Moreno, que era, y sigue siendo, rubio y de ojos azules, hablaba con un acento imposible como de haber recibido el biberón a lomos de un perro afgano cuando chico. Sebas, siempre con los ojos a punto de salirse de las órbitas, hacía alusiones políticas que me sonaban a chino. Rogelio, cuando se quitaba las gafas de sol, pestañeaba todo el rato. Eran divinos. Pero eran rojos. Tenían una casa en el llano de la Trinidad que compartían todos en comuna. Eran artistas, poetas –yo entonces hacía versos: cuando leí y vi las cosas que hacían sentí una inmediata vergüenza y me cayeron años de antigüedad pasada de moda encima–, se decía que practicaban el amor libre, que lo de uno era de todos y viceversa. El espíritu de la Factory y de Bloomsbury paseaba en mi cateta ciudad. Cada uno venía de un pueblo. Nerja, Alhaurín, Coín, Periana... Yo, que había nacido en París miraba a aquellos hijos del campo con la admiración de quien de pronto ve a un artista de verdad, turbándome entero.

Recuerdo la primera exposición que vi de ellos por aquellas fechas: *Por él, cambio*. Una coña marinera alrede-

dor del líder del PSOE de ese momento, Felipe González, que entonces se vendía –y así lo compramos muchos– con una mezcla de erotismo masculino de morritos ardientes, como el mesías de la rojería. Ellos, que lo habían travestido en los carteles intervenidos de la propia campaña felipista, habían hecho algo que no gozó entonces de mucho predicamento: recordar, por defecto, que el emperador estaba desnudo. El PSOE arrasó en las elecciones y mis Parejos tocaban las narices. Creo que fue en el Ateneo o en el viejo Museo de Bellas Artes. Ahora me falla la memoria

Poco tiempo después Mickey nos llevó a José Antonio Mesa –amigo de versos desde el instituto, aún poeta, y hoy director del Centro de la Generación del 27– a la casa de la calle Agustín Parejo, en el llano. Recuerdo un cuadro de Oscar Benedí de un tipo tocando el saxo. Libros, libros y más libros. Discos, cuadros, periódicos, revistas, piezas artísticas por todos lados, piezas de diseño. Se contaba que eran unos máquinas robando libros de El Corte Inglés. Mickey, que acabó viviendo en Túnez como corresponsal de EFE y se decía que como confidente –¡el espía con la lengua más larga de la Historia!– era de ellos. ¡Éramos amigos de un Parejo! Ellos fueron mi primera gran impresión y contacto con una modernidad que me parecía imposible en mi ciudad. Hubiera dado un brazo por haber sido un Parejo entonces. Pero ellos estaban, como la mayoría de las mujeres que me gustaban ya entonces, absolutamente fuera de mi alcance.

Recuerdo que la primera semana que llegué a Madrid para enrolarme en un grupo de teatro, serían finales del año 1982 o principios del 83, sentí un estremecimiento singular cuando viendo en la tele de dos cadenas uno de los programas que había que ver entonces, *Metrópolis*, me encontré a los Parejo en la pantalla. Entonces salir en la tele o ciertos medios no era una cosa tan banal y barata como ahora. Instantáneamente fue como si aquel hecho me otorgara un valor añadido que yo entonces estaba muy lejos de poseer ni de creer siquiera que merecía. Esos que salían en el programa del colmo de lo moderno y yo los conocía.



1. Agustín Parejo School,
Die Kunst is Tot...
CAAC, Sevilla, 2016

Era amigo de uno de ellos. Ese día me sentí, en la soledad del provinciano de fondo, un poco Parejo. Sí, un usurpador, avergonzado hasta para mí mismo. Pero en esos momentos donde todo estaba cambiando y yo empezaba a lanzarme a la aventura de vivir sin colchón emocional alguno, perdido en la ciudad, uno se agarra a cualquier máscara, a cualquier signo de pertenencia.

No los conocí de verdad, a ellos a su obra y su historia, hasta una década después. Durante todo ese tiempo, como decía, yo había marchado a Madrid a hacer teatro. Había abandonado los estudios de filología que, a pesar de mis intentonas para contentar a mi madre, no quise terminar jamás. Luego había vuelto a Málaga y seguí con el teatro. La poesía cada vez era una actividad más privada y menos creíble para mí. Cuando volvía a Málaga siempre iba a las lecturas de poesía que organizaba la Generación del 27 en calle Ancla, 2, en la plaza de la Marina. Ahora yo vivo en una calle Ancla, 2, pero en otra villa. Un día fui a escuchar a Rogelio López Cuenca con su voz fina y su pestaño, y su capacidad preclara de aunar referencias e imágenes, conceptos y cosas invisibles fuera donde fuera. Leyó un soneto que era una quiniela. Aluciné con su ingenio, con su dominio del lenguaje. Con la habilidad para deconstruirlo y reventar

todas las convenciones artísticas que yo había estudiado como canónicas. Guardaba los números de Puerta Oscura, aquel fotomontaje de una mamada en la que la chorra no eran sino palabras, *le poeme*, algún cartel arrancado de la calle. Había ido descubriendo a otra gente afín de aquella generación: Justo Navarro, Alfredo Taján, Paco Chica, Tecla Lumberas y la fantástica programación de los años ochenta del Colegio de Arquitectos...

Al acabar la década entré en un periódico por casualidad. Y ya me hice periodista. Fui acercándome poco a poco a aquellos modernos de Málaga que habían seguido haciendo pintadas, revistas, acciones. Conocí a la madre de mi hijo, también artista. De nuevo aparecieron aquellos tipos que me habían impresionado en mi adolescencia. Los Parejo. Al poco entré a trabajar en el Colegio de Arquitectos. De hecho, quien apostó por mi nombre fue una de las personas que más colaboró con ellos entonces, Ana Tomé. Los fui conociendo personalmente. Trabajé en alguna exposición de ellos divulgándola, *Sin Larios*. Hice mis primeras acciones filoparejas. Fui a ARCO por primera vez durante el embarazo de mi hijo y allí estaban ellos, en el *stand* de la galería Carmen de Julián, donde entonces trabajaba también Juanjo Fuentes antes de revelarse como artista. Estudié concienzudamente lo que ha-



2. Agustín Parejo School,
Lenin Cumbre,
CAAC, Sevilla, 2016

bían hecho todos esos años donde yo estaba en otra parte pero no dejaba de sonreír cuando veía un pollock pintado en las paredes de mi ciudad aún por restaurar, un *Málaga Euskadi Da*, colaboraciones en revistas, una edición de Pujals sobre poesía de vanguardia norteamericana...

Ya no tenían la casa del Llano. Ahora tenían un chalé en Coín que era una pasada y que proyectaron con la arquitecta María Eugenia Candau. ¡Ah, la Candau! A la madre de mi hijo, a mi hijo bebé y a mí nos invitaron alguna vez. Rogelio ya trabajaba con Juana de Aizpuru. Habían más Parejos que iban y venían. Ser Parejo seguía siendo lo más. Me hice amigo de muchos de ellos. Ya les entendía y hablaban conmigo. Con algunos he acabado siendo buen amigo. Más de una vez, pasados los años, les hablé de que habría sido muy necesario hacer un documental de aquel grupo irrepitible, fascinante, ese portal estelar hacia otros mundos artísticos, políticos, socioeconómicos, humanos, que no existían en Málaga y sus territorios asociados. Sí, fueron los Parejo y los satélites que se agruparon en su derredor lo más moderno, creativo y revolucionario de la Málaga de al menos dos décadas. Un experiencia única. Aquello debía contarse, ponerse en el lugar que merecían.

Málaga siempre ha sido bastante ignorante de lo que realmente sucede en sus recovecos.

Ahora que hablamos tanto de Bowie, permítaseme la comparación: ellos eran nuestro Bowie colectivo y cambiante. Ser Parejo seguía siendo una aspiración, un premio. Los cotilleos artísticos de aquellos tiempos muchas veces abundaban alrededor de si tal o cual persona era Parejo, asociado, simpatizante o Pata Negra. A veces se les criticaba por su aparente elitismo. Cuando los conocías te desarmaba su hospitalidad. Mucha gente se reivindicaba Parejo sabiendo la carga implícita de categoría y misterio que ello implicaba. Hicieron muchas cosas. Nunca te dejaban indiferente. Apoyaron con su magisterio peculiar a muchísima gente. Tenían amigos hasta en el infierno. Seguían estando más allá de Orión. A veces surgían disputas internas, roces personales que en el runrún del cotilleo artístico malaguita se comentaban como en la peluquería los devaneos de Isabel Preysler o la aristocracia de Alba. Siempre había alguna anécdota descaharrante de Moreno en Nueva York o Mickey en Túnez que seguía acrecentando el mito. La admiración.

Seguramente, esta exposición a la que todo todo bien nacido e interesado en lo que realmente ha sido la histo-

3. Agustín Parejo School,
Sin Larios.
CAAC, Sevilla, 2016



ria de Agustín Parejo School y la del arte contemporáneo en España desde los 80 debería acudir, hará que muchos piensen si llegaron a ser Parejo o no alguna vez durante sus más de treinta años de trayectoria. Yo nunca logré entrar en el Club de la Lucha, lo admito. Pero a mi manera, de la misma manera en la que me gusta mi equipo de fútbol y jamás sería su socio pero disfruto y celebro como propias sus conquistas, yo me siento Parejo. Participo de su espíritu. Ese viernes 29 de enero en Sevilla, todos seremos muy Parejos. Y ser Parejo –sin serlo– es una de las mayores señas de identidad –yo, tan mutante y desclasado– que he sentido en mi vida. «Yo viví y crecí en una ciudad donde se creó la Agustín Parejo School. Fui amigo de muchos de ellos. Tuve ese privilegio».

Felicidades, chicos. Ya era hora.

No estar parejo

Finalmente, por temas de intendencia, no pude llegar a la inauguración de Los Parejo el 29 de enero. Ya Maite Méndez había leído mi texto espontáneo en Facebook de «Ser Pare-

jo» que había gustado bastante, y me dijo si me importaba publicarlo en el *Boletín de Arte* de la Universidad. Naturalmente, dije. Y luego me fue liando para que hiciera una crítica de la exposición. Así que dos semanas más tarde me fui con mi chica a Sevilla, acogidos por los queridos y también filoparejos Nela y José Ramón, a ver la exposición que había comisariado Jesús Alcaide para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Llegué ya de atardecida, un día de viento y lluvia. El espacio estaba bastante vacío y desangelado y comencé a pasear por las salas.

La sensación cuando iba viendo aquella colección de piezas –grabaciones en monitores de televisión; cartelería; documentación y *memorabilia* varias ocupando vitrinas, audios de la Peña Wagneriana; fragmentos de acciones; algunos de sus lienzos donde la palabra y la política se juntaban; los televisores pintados a la manera del arte popular figurativo africano, sudamericano o criollo del heterónimo Lenin Cumbe, los ejemplares de fanzines, los carteles de la acción *Vota Moreno* (vota con garbo), que había organizado en su día José María Córdoba en Fuengirola; las sábanas santas numeradas (recordé que yo les había comprado una en su día y la mantenía guardada en su cajita) o las reproducciones



4. Agustín Parejo School, *Sin vivienda*, CAAC, Sevilla, 2016

de sus pintadas— era de una cierta decepción. Mi compañera, que no conocía en absoluto la historia y acciones de los Parejo, no entendía mucho lo que allí se quería contar. Yo mismo, si no los hubiese conocido, no habría sido capaz de situarme en lo que significaron o hicieron, en el cómo lo hicieron ni en quiénes fueron. A la exposición de los Parejo le faltaba el espíritu Parejo. El humor, la ironía fundamental en sus trabajos sólo brillaba si estaba situada en un contexto: y allí ese contexto o era en exceso débil o brillaba por su ausencia. Yo salí con la sensación de que en aquella exposición no estaba lo Parejo de los Parejo.

Ojo: eso no va en menoscabo del reconocimiento que un trabajo así merece. Sé de buena tinta de las dificultades que para cualquier comisario debe tener recabar información tan dispersa y materiales artísticos y objetos tan nacidos de la nula voluntad de supervivir. El propio espíritu performativo, guarrindongo e irónico de las acciones Parejo, la ausencia —al margen de lo que se consideraba el núcleo duro— de una formación estable y la voluntad de anonimato de un colectivo tan mutante y tan impermeable al *Sistema Arte* a lo largo del tiempo, es un hándicap bastante insalvable para una labor de documentación de una exposición así. Es por esa razón que siempre creí que cualquier trabajo antológico y crítico sobre su huella debía sustentarse en el terreno del cine documental, precisamente para explicar que tras aquella invisibilidad del individuo en favor del anonimato

grupal, se escondían personas concretas con una enorme personalidad y enorme capacidad tanto crítica como estratégica. Gran parte del espíritu Parejo puede observarse y explicarse en el trabajo de Rogelio López Cuenca. Pero es que él comenzó siendo uno de ellos y realmente nunca ha dejado de serlo. RLC llevó al extremo las tesis del grupo y en cualquier análisis histórico y formal de sus estrategias habría que interrelacionar a ambos.

Voy a recordar la exposición/acción *Sin Larios*, cuya puesta en escena en esta antológica recuerda bastante a la instalación que se hizo en su día en la sala del Colegio de Arquitectos de Málaga, para intentar explicar lo que quiero decir. La acción de los Parejo se encuadraba en un proyecto, *Plus Ultra*, que Mar Villaespesa comisarió con sendos artistas en cada provincia andaluza. La acción *Sin Larios* propuesta por los Parejo era la que se pretendía hacer en Málaga: desmontar a la estatua del Marqués de Larios de su pedestal —el marqués de Larios fue el prohombre que desde la burguesía más adinerada tuvo mayor influencia en la ciudad durante el siglo XIX, de hecho la arteria principal de la ciudad se llama así, en su honor— durante un mes, bajarla a pie de calle, ponerla esperando junto al semáforo de enfrente del grupo escultórico y colocar una de las figuras alegóricas que rodean la estatua del marqués durante ese mismo tiempo en su lugar. Y no otra que la alegoría del trabajo, conocida popularmente como «El Mazzantini» porque fue un apolíneo torero de la época, Luis Mazzantini, el que sirvió de modelo a Mariano Benlliure para hacerla en 1896. La propuesta además se sustentaba en un precedente histórico: eso ya había sucedido en las revueltas que tuvieron lugar en Málaga en 1931 cuando el Frente Popular ganó las elecciones. El cartel de la acción recordaba con una fotografía aquel momento republicano en el que el trabajo estuvo en el lugar del capital y la alta burguesía. Bajo la foto del orgulloso Mazantini, lucía el lema «Sin Larios» en el mismo cuerpo y tipo de letra que el de la Gin Larios. Probablemente, pienso ahora, aquella acción hoy se hubiera perdido en el universo de los memes creativos con que el hipsterismo enterado alimenta al Moloch de la redes sociales.

Para cualquier persona inteligente, se trataba de una acción que nunca iba a hacerse. Era más una provocación, un meneo. Y el primero que picó el anzuelo fue el alcalde de Málaga de entonces, el socialista Pedro Aparicio que leyó la acción dentro de un contexto de rencillas políticas y afrentas provinciales entre Málaga y Sevilla. Se indignó, escribió que

a él nadie le tomaba el pelo, que antes honra sin Expo que Expo'92 sin honra, hizo varias citas de Horacio en latín en las tribunas de la prensa de la ciudad y no dio el permiso. Naturalmente, con todo aquello contaban los Parejo, que lograron un movimiento mediático y un debate durante aquellos días que se saldó con una exposición del proyecto en la sala del Colegio de Arquitectos, la institución que había acogido sus acciones casi desde el inicio de las actividades del grupo en los años ochenta. Todo esto lo recuerdo muy bien porque yo era el encargado de prensa y comunicación del COAM en aquella época. Los dossiers que aparecían en esta muestra del CAAC los había elaborado yo mismo.

Naturalmente, nada de eso se ve y se puede leer en esta muestra donde la ausencia mayor es el contexto, el alma. A estas alturas de curadurismo ya esperamos que una exposición se cuente por sí misma. Y eso no sucede en la antológica de Agustín Parejo School. Sin embargo para mí y creo que para todos los que se dediquen a la crítica e historiografía de arte contemporáneo en España tiene un valor inmenso. Con el peso que tuvieron los Parejo como grupo seminal en una forma de hacer arte que años después se fue convirtiendo en común en nuestro país no era de recibo que hasta la fecha nadie se hubiera atrevido. Las razones de esa carencia no me corresponde a mí relatarlas aquí. En el caso de la intrahistoria de APS, creo que la evolución de las relaciones personales entre sus fundadores ha tenido no poco que ver en ello. Eso y que, tristemente, los intereses

del curadurismo en general tienen más que ver con los ecos mediáticos y las modas que con los vacíos históricos. Como creo que el propio comisario Jesús Alcaide admite, esta exposición es un primer paso. Y como primer paso, a mí me vale de sobra. Eso sí, es necesario recordar que es necesario siempre un contexto para entender la ironía. Las acciones de los Parejo, aunque con referencias y guiños muy cultos por un lado, tenían siempre una lectura popular, una toma e invasión del espacio común. Su re-lectura irónica se basaba en tener en cuenta ambas posiciones. Y sin entendimiento, no hay ironía posible. Es curioso: en las acciones de los Parejo había mucho de arqueología documental, de relectura de las partes ocultas de la Historia por parte del poder para alumbrar sus estrategias. Y Rogelio López Cuenca es tal vez el mejor sampleador de imágenes del arte contemporáneo español para obtener una lectura del sentido esperado. Y esa estrategia de raíces entre bufonescas y anarquistas es el gen *absolument* Parejo. Ha faltado aquí algún heredero del espíritu Parejo para permitir su relectura treinta y tantos años después.

Al día siguiente, mi compañera y yo lucíamos gripazo de aúpa. Durante la fiebre pensé que el mayor valor de esta muestra es dar el paso siguiente. Ahora falta la gente que quiera seguir portando aquella pancarta: «*Nous sommes tous Agustín Parejo School*».

Héctor Márquez

To Breathe-Zone of Zero. Kimsooja

CAC Málaga

Del 7 de octubre de 2016 al 8 de enero de 2017

Silence, please

Desde el 7 de octubre y hasta el 8 de enero la artista coreana Kimsooja ocupa el espacio central del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga con una instalación *Lotus: Zone Cero*, que insta a yacer horizontalmente para contemplar un universo de farolillos. La artista conceptual transforma la sala de una forma sutil, casi imperceptible, dando al espectador la posibilidad de transitar un suelo vacío, en silencio, que invita al recogimiento, al aislamiento y a la utilización del espacio expositivo como santuario. Para entender este proceso de conversión, resulta fundamental el sonido de cantos gregorianos, tibetanos o de llamadas a la oración de la pieza *To Breathe*, que resuena en ese «Espacio Cero».

La artista activista Kimsooja (Daegu, Corea del Sur, 1957), nos tiene acostumbrados a este tipo de intervencio-

nes donde imperceptiblemente el espacio se transforma mediante pequeños actos. Un lugar reconocido que vuelve a presentársenos lleno de una carga poética, conceptual y social que nos activa las percepciones sensoriales o la imaginación. Quizá porque basa su obra en esa dialéctica que parte de lo propio, sus raíces tradicionales de la cultura coreana, para dialogar con lo universal, la preocupación por el papel de la mujer, la religión, la identidad o el nomadismo.

A lo largo de su trayectoria la artista ha mutado y redefinido la noción de pintura, abordando instalaciones, fotografía, *performance* e intervenciones *site specific* como la que nos presenta, donde los lotos suspendidos conforman un rectángulo que se adapta al espacio geométrico de la sala, en lugar de hacer una forma circular, con la que suele conformarse esta pieza.



Telas, espejos o el sonido de su propia respiración son otros recursos que esta artista utiliza. Fue en los años ochenta cuando su trayectoria se consolida realizando piezas mediante la técnica de *patchwork*. Compone mediante diseños geométricos una obra en la que es fundamental la memoria de cada una de los jirones de las telas que conforman la colcha: metáfora de la propia acción de coser y que además adquiere un significado simbólico como elemento tradicional coreano de sexo, amor, cuerpo, privacidad, sueño, fertilidad, longevidad y salud para la mujer.

En los años noventa comienza a utilizar la videocreación como lenguaje privilegiado, grabando sus propias acciones en una serie que llamó *A Needle Woman*, 1999. En ella se autorretrata de espaldas como un espectador-mujer, e inmóvil, que ve pasar ese amasijo de personas que habitan las ciudades más pobladas del mundo. Una serie de *performances* le valieron un gran reconocimiento internacional por invertir el papel de artista que pasa a la no acción, a la contemplación, pero que revela una actitud crítica ligada a la filosofía budista y a religiones orientales con las que ella misma comulga.

Su posición demuestra un compromiso ante cuestiones político-sociales que apelan al nomadismo, las fronteras, el exilio o la migración tan vigente en nuestros días, y



que queda patente en otras de las piezas de la muestra del CAC Málaga: la instalación de la Sala 5 *To Breathe-The Flags*, 2012. En ella la artista ha realizado una grabación de 246 banderas que se superponen ordenadas alfabéticamente, sin jerarquías institucionales, donde toda la amalgama de colores de las distintas naciones se funde en uno solo, creando una experiencia visual armónica. Realizada para los Juegos Olímpicos de Londres de 2012 solo con las banderas participantes, la pieza hoy por hoy ha adqui-

rido nuevos significados al añadirle las banderas de países institucionalmente no aceptados como tales por las autoridades, formalizando así un discurso de tolerancia y reconocimiento.

Tres piezas que invitan a pasear pausado, a caminar estableciendo un nuevo diálogo con lo que vemos, pero sobre todo con lo que no vemos, pero nos hace sentir.

Cintia Gutiérrez Reyes