

JESÚS COBO

Centro de Arte Contemporáneo de Quito
noviembre 2016 - enero 2017

Municipio del Distrito Metropolitano de Quito

Mauricio Rodas Espinel
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Pablo Corral Vega
Secretario de Cultura

María Elena Machuca
Directora Ejecutiva/Fundación Museos de la Ciudad

León Sierra Páez
Coordinador/Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Jesús Cobo
Obra escultórica

María Elena Machuca
Hernán Rodríguez Castelo
Santiago Rivadeneira Aguirre
Autores

José Toral,
Obra fotográfica

Francisco Cobo
Ana María López
Traducción al idioma Inglés

Edición, diseño y diagramación:
Manthra Comunicación - info@manthra.ec
www.manthra.ec

Quito, octubre 2016

ISBN: 9978-328-27



Índice

| | |
|----|---|
| 5 | Presentación |
| 7 | Jesús Cobo vuelve a dialogar |
| 15 | Jesus Cobo returns to dialogue |
| 24 | Pensamiento y contingencia en la obra escultórica de Jesús Cobo |
| 29 | The sculptoric work of Jesus Cobo: thought and continuity |
| 53 | Curriculum Vitae |
| 57 | Vademécum |

Presentación

*María Elena Machuca
Directora de la Fundación
Museos de la Ciudad*

Materia, estética, ética, rigor, arte, reflexión, reflejo. Esto y mucho más es lo que encontrará quien visite y admire la exposición de Jesús Cobo que el Centro de Arte Contemporáneo de Quito muestra como hito de 2016. Esta exhibición será una experiencia y un aprendizaje. El gran profesor en la Escuela de Arte, está también, complacido de transmitir sus secretos a los públicos que acuden a este Centro de Arte a descubrir qué tiene la contemporaneidad para decirnos.

En esta ocasión nos cuenta que el metal, la luz que fluye por los espacios que cava, insinúa o corta no son pretexto ni casualidad, son el ensamble, el camino de la estética, siempre encontrada, pero mutante, exigente, viva e insaciable; aquello que es arte en tanto viaja aparejado con una ética de la creación y obliga al escultor a perseguirla sin descanso, a detenerse únicamente para reflexionar sobre los significados que cuidadosamente escoge para transformar cualquier fuego en sensación. Cobo ensambla las ideas que surgen a partir de los atributos que tienen los materiales con los cuales trabaja para descubrir la esencia, el núcleo de la creación.

Cuerpo, monte, agua, luz, aire, eros, contradicción, aceptación, silencios agobiantes y gritos profundos han surgido por décadas de las piedras, del metal bruñido, de las inquietantes vetas junto

al herrumbre o en el color del ácido; todas bajo la voluntad implacable de las herramientas de Cobo para que nada quede fuera de la idea hecha manufactura.

Hombre de su tiempo, Jesús Cobo ha forjado y tallado con impaciencia y obstinación los signos que construyen y reflejan la identidad que elige, la que precede a la deconstrucción y toma por rehén la vida misma del artista. Sin concesiones ha cabalgado en los materiales fiel a sí mismo, contemporáneo y universal transhumante, custodio del origen que lo define y alimenta.

Estas son solo algunas de las razones por las que la Fundación Museos de la Ciudad y el Centro de Arte Contemporáneo proponen al público este sorprendente viaje por el trabajo de Jesús Cobo, indiscutible maestro y referente de la escultura en el Ecuador y el mundo.

Agradecemos al artista por compartir generosamente su trabajo con la ciudad, a la ciudad por proveer los espacios donde se dará la interlocución de la obra con el público, a todos quienes han hecho posible la muestra que se recoge en este catálogo que, esperamos, sea una herramienta de estudio un objeto de disfrute y un aporte a la memoria del arte.



JESÚS COBO

VUELVE A DIALOGAR

Hernán Rodríguez Castelo

Jesús Cobo vuelve a dialogar con los materiales. No con la materia, porque la materia en bruto no resulta buen dialogante. Los materiales, en cambio, parecen listos a entablar relaciones. Rara vez de diálogo, porque eso es privilegio del creador. De utilidad, de modos de empleo. De prosaica instrumentalidad siempre. El escultor no: él provoca a los materiales, les hace decir una palabra que solo él escucha -privilegio del creador-; entabla, en suma, una relación que no puede decirse con metáfora más justa que la del diálogo.

Jesús Cobo hizo en sus comienzos grabado. Muy buen grabado. Pero la madera y el metal en que incidía sus trazos no resultaban un dialogante: eran soporte. Soporte arranca su sentido de soportar; un portar al que el prefijo da un cierto sentido de pasividad, de rendimiento.

Necesitaba el joven artista -aún no alcanzaba esos treinta años tan decisivos para el método histórico de las generaciones- material que dialogase. Y el que primero se le ofreció fue la madera; pero una madera no yacente como la que tenía bajo sí el grabador; una madera con ese algo de vida que implica el levantarse, el salir del simple y yerto yacer a que está condenada la madera-materia.

Y en un Salón nacional en que vi una obra suya como la única válida en escultura, ese “Himeneo” mostraba que el diálogo del artista con su material había dicho su primera palabra válida: el diálogo debía instalarse en el espacio; en el espacio la madera cobraba autonomía. En el caso del escultor, autonomía estética; es decir, formal, de formas que cobran belleza y sentido.

“Himeneo” lograba que la madera se transmutase en volúmenes significantes. Lo hacía combinando las formas materiales con lo

inmaterial del espacio, un espacio hecho parte de la construcción del sentido antropocéntrico, sensual y casi mítico: lo convexo en juego con lo cóncavo; lo convexo encerrante, posesivo, con lo cóncavo encerrado, poseído.

Pero había una palabra dialogante anterior: una cabeza de noble abolengo aqueo, forma volumétrica sólida de fina armonía, cerrada a cualquier insinuación de vacío interior, como no fuese por el sugestivo vacío de los ojos. La vi, recuerdo, en el Salón “Mariano Aguilera” de 1980 -ese Salón asesinado como tantos otros asesinatos perpetrados en aras de no se qué vagas novedades.

Y ENTONCES FUE EL MÁRMOL

Y entonces ese afán por enriquecer sus poderes para crear formas que en Cobo se iba convirtiendo en pasión y casi obsesión, lo movió a emprender una de esas peregrinaciones que, como la de los musulmanes a la Meca o la de los cristianos a la Tierra Santa, entrañaba empaparse de esencias espirituales y abrirse al hallazgo de lo que se iba buscando. Fue esa Meca, esa Tierra Santa Carrara.

Habrás asistido, deslumbrado, a la ceremonia de las canteras que entregaban grandes bloques marmóreos a maestros talladores, artista y artesanos, y recogió, sin duda, esos fragmentos de desecho que los jóvenes novicios guardaban avaros.

Y comenzó a dialogar con el hermético material de tan ilustre historia. Tengo cerca una pequeña pieza de esa hora, tan noble en su hieratismo como las de la gran Marina Núñez del Prado, que dice ya y anuncia aun más lo que iba a ser ese diálogo de Cobo con el mármol. Diálogo que nunca se interrumpiría.

Al retornar al taller patrio, sin dar la espalda a la madera, en que había logrado, en sus interpenetraciones, formas de noble bálsamo que se ensamblaban en juegos rítmicos y espaciales grávidos de sentido, se dio a trabajar, empecinadamente, febrilmente, el mármol.

El mármol de nuestras canteras que llegaba al taller del escultor, buscado por él mismo por el Chimborazo, era de menor calidad que el de Carrara por lo rudimentario del modo de beneficiarlo. Logrado a primitivos dinamitazos llegaba trizado por dentro. Y fue necesario trabajarlo con exquisito cuidado: ese diálogo era con un material sensible, casi enfermo.

Pero, herido y todo, ese material seguía siendo duro, recio, brillante. Noble. Y un dialogar respetuoso con él podía lograr formas de gran belleza.

Persistían en el interior del inquieto buscador por Europa imágenes de las sensuales formas redondeadas de Moore, que había visto por primera vez en Florencia. Pero su material le decía que aún no era hora de esas majestuosas recreaciones de lo humano.

Comienza por escuchar el arte de los volúmenes llenos que le dice Arp y la grandeza suma de lo simple que era la lección para la escultura contemporánea del genial Brancusi. “El recién nacido” y “Comienzo del mundo” había titulado Brancusi dos de sus piezas, y en la elementalidad y como esencialidad de esa palabra genesíaca instaló sus primeros mármoles el joven escultor.

Y entonces, en plena búsqueda de conjugar todas esas voces incitadoras y guiadoras, da con una expresión de lo humano en que la suma estilización formal estaría grávida de sensual humanidad: el torso femenino.

El cuerpo femenino, resumen y exaltación de todas las curvaturas de la naturaleza. El cuerpo femenino con sus sensuales redondeces, sus palpitantes volúmenes, sus ritmos eróticos.

Torsos: sin la cabeza; es decir sin lo intelectual personalísimo. La pura carnalidad de lo femenino; esa dimensión de lo humano que alienta desde las más oscuras culturas primitivas y alcanza su esplendor estético en lo griego. Y que en nuestras raíces oscuras y profundas estaba representado por las Venus de Valdivia.

El trabajo con los mármoles estaba presidido por el principio estilístico de la estilización. El artista no rompía amarras con el mundo exterior para recluirse en maneras de abstracto. Su estilización se ejercitaba sobre humildes criaturas de su entorno: animales que se convertían en marmóreas piezas zoomorfas de artística simplicidad, en que la recóndita vida bullente de la naturaleza animal se traducían en modulaciones volumétricas y en ritmos con la sensualidad de lo vital. Y, cosa sugestiva para la muestra que ha puesto en movimiento este ensayo, una de esas creaciones fue el toro.

En el trabajo de lo volumétrico se llegaría a la plenitud de piezas como “Carnero”, figura que se resumía en volumen -en volumen plástico, sensual, rico, rítmico- desde el cuerpo hasta la única espiral del cuerno.

Fue aquella una intensa etapa organicista en que el escultor se sintió como alquimista que traspasaba la vida de las criaturas de naturaleza a los silenciosos e inertes bloques de mármol.

Y derivó de esos volúmenes de recuperación estilizada de figuras de naturaleza al volumen puro, semiabstracto. Eso fue, por ejemplo, “Pareja” (1987).

Y la evolución terminó en pieza abstractas: Una “Figura yacente” era ya pura forma geométrica, síntesis de cuanto la originó, y “Sueño” juego formal abstracto.

Pareció ser un final de ese sostenido y febril dialogar con el mármol. Pero no lo era: había aparecido en el horizonte del dialogante el signo.

LO SÍGNICO

Las esculturas de su período “organicista” -para usar una de esas rotulaciones que fascinan, como a los boticarios ordenando sus pomos, a ciertos teóricos del arte aficionados a fetiches- detenían al meditabundo espectador en sí mismas. Apenas si señalaban, elementalmente, a esas criaturas de naturaleza que el artista había querido transmutar en formas de estilización extrema.

Esta era una “estación” de su arte en que Cobo se sentía a gusto. Pero no tranquilo. Su inquietud no se lo permitía. Sus “estaciones” no eran sino como esos campamentos por los que los montañistas van acercándose a la cumbre. En el caso del artista la alegoría se trizaba, porque él no veía cumbre, ni la había. La búsqueda afincada en campamentos siempre provisorios carecía de cumbre. Se trataba de búsqueda. Búsqueda de extrañezas, de sorpresas, de esos descubrimientos a través de los cuales el creador avanza, a iluminadas ciegas, hacia la obscuridad de la revelación.

La clave para el nuevo paso fue el signo.

Pertenece a la esencia del signo aquello que con su proverbial agudeza dijo Agustín de Hipona: el signo es “algo que, además de la especie abarcada por los sentidos hace que otra cosa acuda por sí sola al pensamiento”. El signo no solo era: señalaba. No se quedaba en sí: apuntaba a un referente.

Para Cobo, el referente de sus signos sería, como lo anunció él mismo al titular una serie: los Andes.

Serie: porque para que el signo cobrase todo su valor significativo lo trabajaría en una serie de esculturas.

No sé si la primera pieza de esa serie fue “Pueblo andino”, pero primera lo siento; la fuente de todo lo que seguiría: Chunchi, pueblo andino, era el pueblo natal del escultor.

Y ese pueblo, más sentido de añoranzas y vértigos y temores, es el primer referente de la obra escultórica: el pequeño plano texturado posado en breve repisa al pie de altísima montaña y sobre hondísimo abismo. Pueblo heroico, con algo de reto a la bravía topografía andina.

Escenario era el monte. Sobre ese monte se puso a volar un cóndor. De allí se pasó a “Cóncores”, dos figuras de la colosal ave en reposo, reducidas a su más estilizada expresión volumétrica, con exacto juego de líneas y ciertas superficies texturadas. Nada descriptivo: signico. De soledad bravía, de libertad. De lo que quien veía el signo quisiese leer: sintiese que debía leer.

Y volvió al monte. Esta vez con nubes. Sobre el vértice de la montaña flotaban nubes. En algunas piezas esa nube podía girar, con lo cual se lograban esculturas transformables. Y el signo radicaba en la expresión con la solidez del mármol de la levedad y fugacidad de nubes y viento.

Y el monte fue para el escultor signo de la forma femenina e hizo una mujer-monte: “El paisaje de tu cuerpo”.

Y, sin perder las recias líneas de montes y abismos, esculpió un hierático “Cutul”: las hojas del cutul que encerraban y como protegían la mazorca. Sin mazorca, que no hacía falta para el signo.

Y en esta severa y bella pieza en las dos formas verticales que lo componen elemento del signo fue el material: el granito, duro como las ásperas tierras andinas donde el maíz fructificaba, verde como esos verdores con que los maizales ponían su nota de frescura en tierras arcillosas o calcinadas.

LO ILUSORIO COMO SIGNO

La siguiente serie, nunca titulada, que sepamos, avanzó audazmente hacia territorios nuevos. Presidían la novedad tamaño y materiales: tamaños heroicos y metal. En la más larga dimensión se pasaba con facilidad de los dos metros.

El signo entrañaba esta vez para el espectador reto: tenía que entrar en el juego; debía completar lo que no veía.

Fue lo que aconteció con “Éxtasis”: de una plancha de acero bruñido emergía una figura bronceada yacente. Pero solo una figura segmentada: la parte frontal de una figura femenina. Lo que completaba ese ser representado no existía en realidad: existía en la ilusión. Se había creado un volumen ilusorio, que solo se convertía en real por ejercicio del espectador, elevado a oficiante de la labor escultórica.

En “Agua 1” de la plancha de acero yacente apenas emergían rostro, busto y muslos de rodillas levantadas. El espectador debía completar la figura a medias sumergida, trabajando lo ilusorio.

Y con la manera se jugó variadamente hasta casi salir de la propuesta en “Vuelo”. En “Vuelo” la figura femenina -de un verde metálico rico como ese verde fascinante del auriga del Museo de Delfos- parece despegarse y salir de la ocre cuadrícula metálica.

EL ARTISTA OFICIANTE DE UN EXTRAÑO DIÁLOGO

Tras breve paréntesis en Estados Unidos -donde se ejerció en técnicas como la de la cera perdida y la escultura en hierro- la vuelta a la tierra patria fue vuelta a sus “Series”.

En 1994 una nueva serie fue nueva aventura plástica dialogante y signífica. Los elementos de esa original propuesta escultórica fueron el agua y la piedra.

¿Podía haber en la naturaleza terrestre de física consistencia algo más distinto que la piedra y el agua?

Reunió esos dos reinos en un sintagma y tituló así la nueva serie: “Piedra-agua”.

El agua en diálogo con la piedra. Porque el agua sola, separada de continente y entorno no resultaba sujeto escultórico.

No me resisto a repetir algo de lo que sobre el diálogo que esa serie entablaba escribí -con ella a la vista, en morosa y fascinada contemplación- para el catálogo de muestra de igual título (Museo Nacional de Arte Moderno de la Casa de la Cultura).

Hablé del agua moldeadora de la piedra “que adopta texturas y ritmos de la superficie pétreo, pero, a la vez, le va imponiendo su suavidad, su sensualidad, su aire de cosa viva y fluyente. En estos casos, el agua no impone color: lo que le confiere a la piedra-cauce, a la piedra-lecho es un sutil brillo y una como vibración del color mismo de la piedra, que ve transfigurado su austero e inerte ser”.

Y me admiraba: “La piedra más ascética, más severa, más simple de la muestra se contiene en esos límites del juego piedra-agua, y tiene en su hieratismo algo de inquietante, algo de mágico. Son esas extrañas escrituras del agua en los lechos de roca oscura, que semejan signos. La superficie, casi en estado puro de naturaleza, es oscura -hermosa piedra negra-verdosa-, y en ese verde profundo, casi sombrío, se dibuja en ocres levemente blanquecinos, la mancha con tanto de signo”.

El diálogo entre la piedra y el agua se había enriquecido espléndidamente, llegando hasta el erotismo de extrañas penetraciones formales: la piedra que se recuesta mórbida y el agua le recorre, sensual, sus recovecos. O la piedra se retuerce como forma orgánica, viva, palpitante y sensual, hasta aguzarse en punta que,

a modo de pico, se clava en una pequeña oquedad de la piedra clara, donde cabría adivinar agua.

El agua aportaba a la serie la horizontalidad; la piedra, la verticalidad. Pero el agua vivía momentos de verticalidad en esos espectáculos insólitos que son ola y cascada. La pieza “Cascada” recogía en el mármol con especial belleza la verticalidad viva y bullente del agua.

Fue este de la piedra y el agua, sin duda, uno de los momentos más intensos, más extraños y, a la vez más lúcidos, de ese ya largo diálogo del escultor con sus materiales. La grandeza de este diálogo arrancó de los duros, fuertes, a veces ásperos poderes de la piedra, y los suaves, pero de suavidad de acción irresistible del agua. De poder a poder el diálogo fue grande.

Y el mensaje de esos signos telúricos fue urgente alegato en favor de una naturaleza que el hombre ávido de inmediatas utilidades destruía. Fue canto al agua, fuente original de la vida, silenciosa oficiante de armonías y belleza.

Y VINO LA SERIE “URBANO”

Y llegaron a este diálogo del artista con sus materiales y de los materiales que ponía a dialogar entre sí los de la ciudad.

El paso, importante, fue de las formas naturales a las formas urbanas de la arquitectura moderna.

Llegó a este diálogo la piedra, pero domesticada, convertida en humilde elemento de construcciones geometrizadas.

Se ordenaron cubos de material pétreo en esa verticalidad que el artista veía como rasgo dominante de la moderna arquitectura urbana.

Pero el artista sintió la necesidad de poner una nota estética en esas construcciones que sin ella se verían frías e inertes: introdujo entre los bloques delgados elementos metálicos de color que dieron alguna gracia y ritmo a esas frías verticalidades.

Y en una retiró uno de esos bloques, de los más altos, para situar en ese vacío pequeñas figuras humanas. Recordó el sentido de habitación ocupacional por el humano de esos espacios cerrados por rígidas paredes y separados de la tierra por su confinamiento en lo alto de esas rectilíneas y frías torres. Fue su “Urbano III” que obtuvo el primer Premio del I Salón Nacional de Escultura (Cuenca, 1998). (Salón Nacional de Escultura: otro asesinato....)

Haber pasado de las sensuales sinuosidades del juego agua-piedra al geometrismo esquemático de las torres de lo urbano desasosegó, parece, al escultor, y en esa misma serie puso a dialogar plancha metálica coloreada y elementos de piedra pulida con bloques recios de piedra apenas labrada en estructura de rica complejidad que en el horizonte urbano resultaba extraña. Tan extraña como una ciudad levantada entre quebradas, al borde de poderosos montes y ásperas canteras.

Pero en “Simbiosis” el diálogo constructivo de la piedra y el hierro logró equilibrios formales de armónica solidez.

Y habría aún otras interpretaciones escultóricas de lo urbano: poética la de “Pájaros en la ciudad”, con sus formas de aves estilizadas flotando sostenidas por leves varillas de hierro cromado, todo sobre esbelto pedestal de mármol negro, o la irónica de “Vitrina”, en la que lo que sostienen elevado del suelo varillas azules es una a modo de urna-vitrina en la que lo que se exhibe es un zapato femenino de bronce con brillos de oro. Un altar para el consumo y el lujo.

Pero la ciudad con la que Cobo dialogaba no era solo la de los modernos bloques de cemento y hierro. Es la ciudad mestiza de

español e indio. La ciudad con larga historia. La ciudad bullente de arte. La ciudad de esplendoroso barroco en sus templos y las tallas de sus imagineros.

El reto entonces para el artista era incorporar cuanto pudiese de esa riqueza a su expresión escultórica contemporánea.

Y se dialoga con los altares barrocos, entronizando en lo alto de columnas esas imágenes que acogían los nichos de los retablos. Y el diálogo impuso nuevos materiales: el pan de oro de “Altar 1”.

Hasta esa recuperación en libre juego de volúmenes recortados y retorcidos en madera policromada de azul y rojo intensos que es homenaje a los ritmos helicoidales que impuso a sus criaturas el genial Legarda. Y, para hacer más patente el homenaje, esa estructura de barroco posmoderno se asienta sobre luna grisácea

EN QUE SE CONVOCA AL DIÁLOGO OTRO DIALOGANTE PÉTREO

En su diálogo con los materiales, sin abandonar el ilustre y reluciente mármol ni la recia piedra que había reducido a bruñidos planos, convocó uno nuevo: la dura lava volcánica. Lo había tentado con su color gris oscuro y leves sugerencias de texturas cromáticas profundas. Y sufría ese material lo que rechazaban mármol y piedra: ser oscurecido por resinas y betunes para lograr un color casi negro que podía ponerse a dialogar con metales coloreados de brillantes azules, rojos, bermellones....

Así surgen “Construcción” con su elemento de hierro rojo coronando bloques rectilíneos de lava volcánica ennegrecida, el bloque menor sustentado por vara que prolongaba el trazo lineal rojo de la cúspide, o “Signos”, de parecida propuesta y materiales, pero con mayor relación de elementos metálicos rojos con el gris oscuro de la lava.

En “Pareja” el metal -varilla de acero- llegó para enlazar dos severos bloques verticales de lava oscurecida. Y con un signo, no por

geométrico menos cálido, de fruto de la unión de los dos bloques que lo encerraban. Acentuábase el signo por cuadrícula englobante de cálido bermellón.

Y el artista, enriquecido por esas huellas de viejas culturas que están a flor de piel en el altiplano de Bolivia, trató con esta poética de la lava metálica y el metal dialogantes la monumentalidad rica de sentidos de esos vestigios prehispánicos. Surgieron así “Ingapirca”, “Puerta del sol” y “Tiahuanaco”.

Otra recuperación arquitectural simbólica fue la de “Templo”. Pilares de madera oscurecida coronada por estilizada evocación del arco acogía forma vagamente antropomórfica de lava volcánica con algo de flotante. ¡Cuánto signo de otra de nuestras religiosidades constitutivas!

Su último homenaje simbólico a nuestras raíces religiosas que la piedra volcánica había provocado fue “Inti”, en que sobre la horizontalidad de la piedra blanca de bloque labrado inserto en piedra virgen que se convertía en horizonte y templo, irrumpía glorioso, cálido, el Inti, el Sol, de metal enrojecido.

Y extremó el juego con esos materiales, de cuyo contraste brotaban como chispas al frotar el pedernal sentidos y señales, para sugestivos significantes de lo orgánico.

Dijo así su “Árbol”, su “Orgánico”.

Y se capturó el cálido y fluctuante ser de la llama, en una bellísima “Flama”, en que la sugestión de fuego se confiaba a la madera enrojecida relacionada de variados modos con una cuadrícula de metal que parecía querer enclaustrarla, inútilmente. La lava volcánica era pedestal de sostenía la milenaria ceremonia.

Y otras piezas privilegiaron el lirismo. Fueron “composiciones”, al estilo de la “Composición vertical” o la “Composición con luna”. Y también “Orgánico”, con su cáliz rectilíneo de mármol blanco acogiendo negra flor de piedra, en juego en que el sentido de organicidad se acentuó con el juego de varillas metálicas.

Nuevas propuestas de búsquedas escultóricas sónicas se plantearon en dos direcciones.

La de “Cosmos” fue de rica complejidad en su polisemia de la lava volcánica encerrando de variadas formas el prisma de bruñido acero inoxidable que aportaba al marco de naturaleza los rigores y proyecciones hacia el micro y el macrocosmos de la ciencia.

La otra, formalmente más simple, pero rica en posibilidades nuevas de espacio y vacío, estaba representada por “Espacios significantes” y por “Ventana”.

En “Espacios significantes” un sólido marco cuadrangular de hierro rojo inscribía dos elementos. Una forma redonda mayor con apenas una muesca sobre la cual caía una forma menor, aguda, cónica. No eran esos elementos los que significaban: lo era el espacio, que superaba la condición de “fondo” para esos seres sólidos y la de simple “donde”. Y era espacio. Puro espacio. Espacio, como sugería el título, significativo.

En “Ventana” igual sondeo y búsqueda: en espacio enmarcado por ventana de tiras de hierro rojo con sus uniones de soldadura a la vista dos formas con organicidad de hojas, en fina tensión y dinamismo, insinuaban salto a ese espacio y vacío para el que el rudimentario marco resultaba pobre cárcel.

Fue, sin duda, para el escultor que había pasado gallardamente del siglo XX al XXI sin rendirse a una epidemia de improvisaciones perpetradas a cuenta de conceptos sin el menor valor estético, una hora de magníficas realizaciones y apertura de caminos nuevos.

Y ENTONCES FUE EL METAL. EL PURO METAL

Al nuevo diálogo el artista llegó como quizá nunca antes. Calculó meticulosamente cómo debía actuar para que el material se le entregase. Llegó a hacer pequeños modelos de material más manejable, como el cartón, para descubrir lo que podía amenazar equilibrios del conjunto y economía de las partes.

Como testimonio de la intensa, lúcida y ya ricamente estética experimentación y búsquedas llegarían a la nueva muestra piezas que anunciaban esta naturaleza: “Estudio para Mecánico”, “Estudio para Sirena”.

Así preparado abordó su material: planchas de acero, que en los formatos más grandes trabajaría a escala máxima, la de la plancha: 2,44 por 1,22.

Trabaría la brillante y durísima lámina con cortes, presiones modeladoras, uniones.

Y exhibió ante exigentes públicos extraños un adelanto de lo que pudiéramos llamar “serie de metal”: su “Minotauro” fue a Catar.

El toro, motivo que por su dinamismo había tentado más de una vez al escultor, se realizaba ahora en el animal mítico. La nota de humanidad del gran monstruo mitológico la daba la postura: sentado. La animalidad se representaba en cuernos que coronaban la cabeza. La cola en el piso completaba los equilibrios del conjunto. Y todo en realización escultórica: simple, fuerte, rítmica, de exactos equilibrios formales. La gran plancha de acero convertida, sin perder su dureza y brillo originales, en planos significantes presididos por grácil curvatura.

E insinuante el rico sentido del enigmático signo: cuanto el minotauro significó en la cultura griega, ahora en el metal que representaba la modernidad industrial. Con palabras de esa modernidad se podía evocar el viejo símbolo de lo más oscuro de lo humano.

Otra estilización del animal reducida a planos que el brillo del metal aceraba nos lo presentó en posición de embestir, todo él furia lista a dispararse. La solidez del cuerpo se afirma en tres puntos, vaga alusión de patas. Y la naturaleza bovina se dice en cornamenta y rabo retorcido (con retorcimiento que lo convertía en complemento estético). Fue “Furia”.

“Mecánico” es parecida figura animal a la que se han dado toques que testimonian la naturaleza del trabajo que lo ha hecho surgir

de la plancha metálica: puntos de suelda, ciertas rugosidades y pernos vistos, a manera de objeto industrial.

Y “Mítica” fue alarde final de la estilización del motivo del animal coronado de cuernos. La forma corpórea se asienta sobre dos puntos y el cuello se estira hacia lo alto. Realizado lomo y ese estiramiento en plano de metal bruñido.

El juego de convertir la rígida plancha metálica en formas de rico dinamismo y justos equilibrios se ejerció también en otro animal -que ha tentado a muchos artistas, sobre todo dibujantes-: el gallo. Sin patas: la forma sobre una varilla, y allí la solidez del cuerpo -reducido a dos planos- que remata en la tensión dinámica de cresta y pico, en lo alto, y cola, detrás y abajo. Sobre todo la cola en alarde de composición rítmica.

Vuelve a lo humano vagamente figurativo en “Sirena” y “Pareja”.

“Sirena” en volumen yacente que acaba por erguir cabeza y pecho, este con alusión a los senos. Figura en la que el color sugiere mar: leve azul, satinado, conseguido con tinta de grabado y resina.

Y con “Pareja” llega a esta hora del metal el motivo de la unión del varón y la hembra. El contraste de masculinidad acogiente y feminidad acogida se dice con dos tratamientos del acero: acero al carbono, lo oscuro, para él; acero brillante y claro para ella. Las dos formas con la austera y fuerte estilización de esta hora de la escultura de Cobo.

Y se dio un paso más en esta representación escultórica de él y ella. Y fue un paso hacia el minimalismo con que el acero tentaba, sin duda, al escultor.

Son “Él” y “Ella” -así tituladas las dos piezas- son dos medianas planchas de metal apenas curvadas. En “Él” la forma de la plancha conserva su metálica simplicidad. Apenas un corte en la parte inferior y en la oquedad que deja ese corte una línea incisa. Todo de austera simplicidad formal que cobra valor significativo.

En “Ella” también el corte y la divisoria de la parte inferior del bloque. Lo femenino se expresaba en el corte curvo que convertía el

severo metal en sensual alusión de cintura y caderas. Y en la parte superior, dos leves volúmenes logrados por presión, que sugerían senos, y en el borde del bloque, a todo lo largo cabezas de pernos que se convierten en signos del gusto femenino por el adorno.

Y esta simplicidad minimalista se ejercita en el volumen en esa pieza de extrema estilización formal que es “Playa”: casi un puro trazo escultórico yacente. Aunque con dos pequeñas esferas lucentes a modo de ojos...

“Cosmos” es en esta muestra pieza única. Recuerda un momento en que Cobo hizo escultura de género: bodegones. Logró entonces piezas que desbordaban espléndidamente la naturaleza casi decorativa de tales pinturas u objetos. “Cosmos”, por su riqueza de sentidos, recuerda momentos de cúspide en la producción del escultor: las dos piezas de enérgica dirección hacia uno y otro lado encierran a la esfera de cerámica de bellos azules: imagen de nuestro pequeño planeta azul, encerrado entre colosales fuerzas cósmicas.

CODA

Una vez más el escultor rasgó el velo de vulgaridad y cotidianidad con que se nos mezquina el acceso a lo profundo; a ese subsuelo que la sabiduría helénica cifró en mitos como el Minotauro.

Y en esta etapa lo que desgarró para señalar esos sentidos profundos fue el material más duro, casi impenetrable, que forjó la civilización industrial. Ese acero que llegó a sus manos como superficie lisa que no devolvía sino reflejos.

Esta muestra nos dice que halló maneras de dialogar también con ese material, rasgando su dureza y penetrando su impenetrabilidad.

Pensaría que el diálogo está iniciado.

Ha sido duro el dialogar pero los frutos han sido ricos de sentido y de gran belleza.

Alangasi, 9 a 20 de octubre de 2016

JESÚS COBO

RETURNS TO DIALOGUE

Hernán Rodríguez Castelo

Traducción: Francisco Cobo

Jesús Cobo returns to dialogue with materials. Not with matter, because raw matter is not good for dialogue. Materials, on the other hand, seem ready to establish a relationship. Rarely one of dialogue, because that is the creator's privilege. An utilitarian one instead, one of methods of use. Always with prosaic instrumentality. Not the sculptor, though: he provokes the materials, he makes them say words that only he can hear -the creator's privilege-; he establishes a relationship that is best explained with the metaphor of dialogue.

Jesus Cobo started his work in engraving, with good results. But the wood and metal in which he incised his sketches were not good for dialogue: they were only support. That word in Spanish, "soportar", conveys a sense of passive resignation to the act of carrying something else.

The young artist – who hadn't yet reached the 30 years that are decisive for the historical method of any given generation – needed materials that could establish dialogue. The first one to offer itself was wood; not the passive kind on which he had engraved before, but a material that felt alive, as if it could rise and leave the simple and inert repose to which wood-matter is condemned.

I first saw one of his works in a National Hall, and considered it the only valid one in sculpture. That "Himeneo" showed that the dialogue between the artist and his material had produced its first word: the dialogue had to be installed in space; in this space, wood claimed its autonomy. In the sculptor's case, aesthetic autonomy; meaning formal, of forms that obtain their beauty and sense.

"Himeneo" made wood transform in a significant manner. It did so by combining the material forms with the immaterial space, a space that became part of the construction of an anthropocentric,

sensual, and almost mythical sense: the convex, overbearing and possessive, in play with the concave, enclosed and possessed.

But there was a previous word in the dialogue: a head of noble Greek lineage, a solid volumetric form of fine harmony, closed to any insinuation of internal void, except for the suggestive emptiness of the eyes. I saw it, as I remember, in 1980 at Mariano Aguilera Hall -A space that, like many others, has been assassinated in pursuit of unknown vague novelties.

AND THEN IT WAS MARBLE

The drive to enrich his skill in creating forms, which in Cobo was turning into a passion bordering on obsession, moved him to start a pilgrimage like those of Muslims to Mecca or Christians to the Holy Land. It meant soaking up the spiritual essences, and opening up to find what he was seeking. This was his Mecca, the Holy Land of Carrara.

He attended, in awe, the ceremony at the quarries where large blocks of marble were delivered to master carvers, artists and artisans, and he most certainly picked up the refuse fragments which all young apprentices sought to reclaim.

And he started a dialogue with this hermetic material of such illustrious history. I keep nearby a small piece from that era, as noble and solemn as those of the great Marina Nunez del Prado, which says and announces even more of what would become of the dialogue between Cobo and marble. A dialogue that would never be interrupted.

Upon returning to his homeland, he didn't turn his back to wood. In his interpretations, he had achieved noble forms that assembled in rhythmic and spatial games, Full of meaning. But he became dedicated to working on marble.

Marble from our quarries, which the sculptor himself had found near Chimborazo, was of a lesser quality because of the rudimentary methods used for its extraction. Primitive dynamite explosions shattered the material on the inside, so it was necessary to work it with exquisite care: this dialogue was with a very sensitive, almost ailing material.

But, injuries and all, this material remained solid, stubborn, brilliant. Noble. And a respectful dialogue with it could achieve forms of great beauty.

The restless seeker still had in his mind images of sensual rounded forms, like those of more, which he had seen for the first time in Florence. But his material was telling him that it was not yet time for those majestic re-creations of humanity.

He started by listening to the art of full volumes from Arp, and the greatness in simplicity that was the lesson in Brancusi's contemporary sculpture. The latter had named two of his works "The Newborn" and "Beginning of the world", and in the elementary and essential aspects of this Genesis words, the young sculptor installed his first works on marble.

And then, in the midst of seeking to conjugate all those inciting and guiding voices, he finds an expression of humanity in which formal styling would be full of sensual humanity: the female torso.

The female body, summary and exaltation of all the curves in nature. The female body with its sensual round forms, palpitating volumes, its erotic rhythms.

Torsos: headless; meaning devoid of personal intellect. The pure carnality of femininity; that dimension of humanity that has inspired the most obscure and primitive cultures and that reaches its aesthetic splendor in Greece. Represented by Venus de Valdivia in our obscure and deep cultural roots.

The artist's work with marble was presided by the stylistic principle of stylization. The artist did not break ties with the exterior world to recuse himself in abstract forms. His stylization was executed over humble creatures in his environment: animals that turn into zoomorphic pieces of artistic simplicity, in which the recondite, bustling life of animal nature was translated to volumetric modulations and rhythms with the sensuality of life. One of those creations was the bull, a suggestive force for the exhibit that inspired this essay.

Volumetric work would reach its heights with pieces like "Carnero", which is summarized by volume – plastic, sensual, rich, rhythmic – from its body to the last spiral in its horn.

That was an intense organic stage in which the sculptor felt like an alchemist, transferring the life of nature's creatures to silent and inert slabs of marble.

He derived semi-abstract from those volumes of stylized recovery of natural figures. That was "Pareja", for example.

And this evolution brought him to abstract pieces: "Figura Yacente" was already pure geometric form, a synthesis of what originated it, and "Sueño", a game in abstract form.

It seemed to be the end of a sustained and fervent dialogue with marble. But it wasn't: a sign appeared in the dialogue's horizon.

THE SIGNS

The sculptures in his "organic" period, -to use the type of nomenclature that fascinates some intellectuals in the art world- could, on their own, stop a pensive spectator. Even if they only signaled, elementally, to those creatures in nature that the artist wanted to transmute into extreme forms of stylization.

Cobo was pleased with this 'station' of his art. But not at peace. His restlessness wouldn't allow it. His "stations" were like the camps that mountain climbers set on their way to the cusp. In the artist's case, this allegory falls apart, because he didn't see a

culp, nor was there one to be seen. The constant seeking in these temporary camps lacked an objective. It was about the search. Searching for strangeness, for surprise, for those discoveries through which the creator moves forward, in enlightened blindness, toward the obscurity of revelation.

A clue for this new step was the sign.

The sign's essence has something that Agustín de Hipona explained with proverbial sharpness: the sign is "something that, aside from the species encompassed by the senses, drives something else toward thought by itself". The sign not only "was", it indicated. It didn't remain in itself, it directed toward a referent.

For Cobo, the referent of his signs would be what he announced as the title of a series: the Andes.

Series: because for the sign to claim all its significant value, he would work it as a series of sculptures.

I don't know if the first piece in that series was "Pueblo andino", but I feel it as such; the source of everything that would follow: Chunchi, Andean town, was the sculptor's birthplace.

And that town, full of yearning, vertigo, and fears, is the first referent of the sculptural works: a small textured plain sitting at the foot of a tall mountain and above a deep abyss. Heroic town, challenging the rugged Andean topography.

The mountain was the scene setting. Above that mountain soared a condor. From there he moved to "Cóndores", two representations of the colossal bird in repose, reduced to their most stylized volumetric expression, with a set of exact lines and textured surfaces. Nothing descriptive: signifying. Of brave solitude, of freedom. Of whatever those who were seeing the sign wanted to read: what they felt they must read.

And he returned to the mountain. This time with clouds. Clouds floating over the top. In some pieces, the cloud could rotate to make it a transformable sculpture. And here the sign was in ex-

pressing the levity and fleetingness of clouds and wind, but with the solidity of marble.

And for the sculptor, the mountain was a sign of feminine forms, and he made a woman-mountain: "El paisaje de tu cuerpo".

Without losing the strong lines of elevations and depressions, he sculpted a hieratic "Cutul": the cutul leaves that enclose and protect corn. But without the corn, which was not needed for this sign. In this stark and beautiful piece, with the two vertical forms that compose it, the sign's element was the material used: granite, hard as the rugged Andean soils where corn fructifies; green, as the corn fields that give a note of life to dry, calcined terrains.

THE ILLUSORY AS SIGN

The following series, which never received a title, leaped with audacity toward new territories. Novelty, scale, and materials presided: heroic sizes and metal. The largest of the pieces was easily over 2 meters tall.

This time the sign challenged spectators: they had to enter the game, complete what was not visible.

Such is the case with "Éxtasis": from a polished steel surface emerged a recumbent bronzed figure. But only a segmented figure: the frontal feminine figure. What completed this represented being did not exist in reality: it existed in illusion. An illusory volume was created, which only became real through the spectator's exercise, who was elevated to officiant of the sculpture's labor.

In "Agua 1", only the face, bust, and knees appeared above the recumbent steel surface. The spectators had to complete the half-submerged figure, working the illusory.

There were numerous variations on the medium, up to the point of almost leaving it behind with "Vuelo". In it, the feminine figure - in a rich metallic green - appears to separate from the ochre metallic grid.

THE ARTIST OFFICIATING A STRANGE DIALOGUE

After a brief parenthesis in the United States -where he learned techniques like lost wax casting and iron sculpting- the return to his homeland was also a return to his “Series”.

In 1994, the new series had water and stone as the main elements of that original proposal.

¿Could there be anything more disparate than stone and water in physical nature?

He reunited those two kingdoms and called the new series: “Piedra-agua”.

Water in dialogue with stone. Because water by itself, separated from continent and environment, is not a subject for sculpture

I can't resist repeating something I wrote about the dialogue established by this series -in the presence of its pieces, in morose and fascinated contemplation- for the display catalog of Museo Nacional de Arte Moderno de la Casa de la Cultura.

I wrote about water molding stone, “which adopts textures and rhythms from the rocky surface, but at the same time, imposes its softness, sensuality, its properties of being alive and fluid. In these cases, the water doesn't impose color: what it gives is a subtle shine and vibration from the stone's own color, which sees its once austere and inert self being transfigured”. And I remarked: “The most austere and severe stone, the simplest one in the piece, is contained within the limits of the stone-water dynamic, and it has an unsettling quality, something magical. Those strange writings made by the water on the dark bedrock resemble signs. The surface, almost in pure natural state, is dark -beautiful black/green stone-, and in that deep, almost somber green, signs are drawn in slightly pale ochres”.

The dialogue between stone and water had become splendidly enriched, reaching even the eroticism of strange penetrations in its form: the stone laying passively and the water caressing it. Or the stone twisting as an organic form, alive, pulsating and sensual, until it is sharpened to a point to then insert itself into hollow spaces in other rocks.

Water contributed horizontality to the series; stone, its verticality. But the water had vertical moments in the unusual spectacles of waves and waterfalls. «Cascada» reflected with particular beauty, in marble, the lively and ebullient verticality of water.

It was with stone and water that one of the most intense, strange, and at the same time, lucid moments took place, in the long-running dialogue between the sculptor and his materials. The greatness of this dialogue extracted from both the rugged, strong, and sometimes coarse powers of the stone, and the soft but irresistible actions of water. From power to power, the dialogue was major.

And the message of those telluric signs was an urgent plea in favor of a nature that was being destroyed by mankind avid of immediate utilities. It was a hymn to water, original source of life, silent officiant of harmonies and beauty.

THEN CAME THE SERIES “URBANO”

The artist and his materials arrived at this dialogue. As well as the materials that interacted among themselves in the city.

This important step took him from natural forms to urban forms in modern architecture.

Stone became a part of this dialogue, but in its domesticated version, converted into a humble element of geometric construction.

Cubes of stony material were ordered, in the verticality that the artist saw as the dominant trait of modern urban architecture.

But the artist felt the need to add an aesthetic note to those constructions that would otherwise look cold and inert: he introduced, between the stone blocks, thin metallic elements of color, which gave some grace and rhythm to the frigid verticality

In one of the pieces, he removed a block from the top, to put human figures in that empty space. He remembered the sense of occupational cohabitation by humans in those spaces enclosed by rigid walls, and separated from the earth by their confinement to the heights of those cold, straight-lined towers. It was his last piece, “Urbano III”, that won first prize in the Salón Nacional de Escultura (Cuenca, 1998). (Salón Nacional de Escultura: another assassination....)

Going from the sensual sinuosities of the water-stone dynamic, to the schematic geometry of the urban towers, seemed to make the sculptor restless, so in that same series he started dialoguing with colored metal sheets and elements of polished stone in contrast with blocks of barely carved stone, with a structure of rich complexity that appeared strange in the urban landscape. As strange as a city built on cliffs, surrounded by powerful mountains and jagged quarries.

But in “Symbiosis” the constructive dialogue between stone and iron achieved formal balances of harmonic solidity.

There would be even more sculptural interpretations of the urban: a poetic one in “Pájaros en la ciudad”, with its representation of

birds on utility wires, stylized shapes floating on thin metal bars, everything on a svelte pedestal of black marble; or the ironic one of “Vitrina”, in which blue metal bars elevate a woman’s shoe, in bronze with gold accents, itself a reference to window shopping and urns. An altar for consumerism and luxury.

But the city with which Cobo dialogued was not only that of modern blocks of cement and iron. It is the city of mixture between Spaniard and Native. The city with a long history. The city bustling with art. The city of splendid baroque in its temples, and carvings by its imaginative residents.

The challenge for the artist was then to incorporate as much of that wealth as possible into his contemporary expression of sculpture.

And he dialogues with baroque altars, placing on a throne atop columns the images sheltered in devotional paintings. And this dialogue imposed new materials: the gold leaf of “Altar 1”.

The recovery of free movement on cut and twisted polychromatic woods in intense reds and blues is an homage to the helicoid rhythms that the great Legarda imposed on his creatures. And to make the homage even more patent, that structure of postmodern baroque sits on top of a grey moon.

IN WHICH ANOTHER STONE PARTICIPANT IS SUMMONED TO THE DIALOGUE

In his dialogue with materials, without abandoning the illustrious and recent marble or the tough stone that had been reduced to flat surfaces, the sculptor summoned a new one: hardened volcanic lava. It had tempted him with its dark grey color and subtle hints of deep chromatic textures. And this material suffered what

was rejected by marble and stoned: to be darkened by resins and varnishes, to achieve a shade of black color that could dialogue with metals colored in bright blues, reds and oranges...

That is how "Construcción" came to be, with its element of red iron crowning straight blocks of blackened volcanic lava, the minor block sustained by a bar that elongates the red through line from the cusp, or "Signos", of similar proposal and materials, but with a bigger relation between red metallic elements and the dark grey of the lava rocks.

In "Pareja" the metal -steel beam- links two major vertical blocks of blackened volcanic rock. And with a sign, no less warm because of its geometry, of the resulting union of the two blocks that enclosed it. The sign was accentuated by the surrounding frame in a warm orange shade.

And the artist, emboldened by the footprints of ancient cultures that still feel present in places like the high plains of Bolivia, treated the monumental wealth of senses in those pre-hispanic vestiges with the poetic expression that is the dialogue between volcanic lava and metal. "Ingapirca", "Puerta del sol" and "Tiahuanaco" were created as a result.

Another symbolic architectural recovery was that of "Templo". Wood pillars, crowned by a stylized evocation of altars, held vaguely anthropomorphic shapes of lava with some floating elements. Yet another sign of our constituting religiosity.

His last symbolic homage to our religious roots provoked by volcanic rock was "Inti", in which the Sun, glorious and warm in red metal, disrupted the horizontality of the white carved stone inserted into virgin stone turned into horizon and temple.

He brought his interaction with these materials to the extreme, and from their contrast, signs and senses that sparked like flint, significative suggestions of the organic.

And thus came his "Árbol", his "Orgánico".

The warm and fickle nature of fire was captured in the beautiful "Flama", in which the suggestion of fire was trusted upon the red wood, which related in various ways to a metal square that seemed to want to capture it, fruitlessly. The volcanic lava was the pedestal that upheld the millenary ceremony.

Other pieces favored lyricism. These were "compositions", in the style of "Composición vertical" or "Composición con luna". Also "Orgánico", with its chalice of white marble holding a black flower of stone, in a dynamic where the organic sense was accentuated with the presence of metal bars. New proposals in the search for signs in sculpture were posed in two different directions.

"Cosmos" was that of rich complexity in the polysemy of volcanic lava enclosing in varied ways the prism of stainless steel, which provided the frame of nature with the rigors and projections toward the micro and macrocosm of science.

The other, formally more simple, but rich in new possibilities of space and void, was represented by "Espacios significantes" and by "Ventana".

In "Espacios significantes" a solid square frame of red iron inscribed two elements. A major round form with barely a scratch on which a sharp, conical minor form fell upon. The significance was not on the elements themselves: it was on the space, which transcended its condition as "background" for those solid elements, of just a simple "where". And it was space. Pure space. Space, as the title suggested, that was meaningful.

In "Ventana", a similar search and probe: in a space framed by a window of red iron strips, two leaf-like organic forms, in fine tension and dynamism, insinuated a jump into the space and void for which the rudimentary frame worked as a humble prison cell.

It was, without a doubt, a time of magnificent realizations and new paths opened for the sculptor, who had successfully transitioned from the 20th century to the 21st without surrendering to an epidemic of improvisations carried under the notion of concepts with little to no aesthetic value.

AND THEN IT WAS METAL. PURE METAL

The artist arrived at this new dialogue perhaps unlike any other before it. He meticulously calculated how to act in order to make the material his own. He made smaller, more manageable models in other materials, like cardboard, to discover what he considered threats to the piece's balance and the economy of its parts.

As a testimony of the intense, lucid and richly aesthetic experimentation and search, new pieces would make their way to the display, which announced its nature: "Estudio para Mecánico", "Estudio para Sirena".

This served as preparation for his approach to the material: steel sheets which, on their largest formats, reached the maximum scale: 2,44 by 1,22.

He would work the bright and rugged surface cuts, imprints, joints.

And he exhibited, before unknown audiences in Qatar, a preview of what we could call his "metal series": his "Minotaur".

The bull, a subject whose dynamism had repeatedly tempted the sculptor, was now realized in the mythic animal. A note of humanity in the great mythologic monster came from its posture: sitting down. Its animal aspect was represented by horns crowning its head. Its tail on the floor completed the balance of the elements. All of these in realization of the sculpture: simple, strong, rhythmic, of exact formal equilibrium. The great steel plank now transformed, without losing its original roughness and shine, into significant planes presided by gracious curvature.

And the insinuation of the rich sense of the enigmatic sign: how much the Minotaur meant in greek culture, and now in the metal that represents modern industry. With elements of that modernity it was possible to evoke the old symbol of humanity's most obscure.

Another stylization of the animal is in the charging pose, reduced to planes highlighted by the material's shine, all of its fury ready to be

released. The stability of the body is affirmed in three points, a vague allusion to legs. Its bovine nature is evident in horns and a twisted tail (which turned into an aesthetic complement). This was "Furia".

"Mecánico" is likewise an animal figure, but one that displays its markings as testimony of the nature of the work that made it surge from the steel sheet: weld points, some roughness and exposed joints, all in the manner of an industrial object.

"Mítica" was the final boast in the stylization of the "animal with a crown of horns" motif. The corporeal form rests on two points and its neck stretches upwards.

The game of converting the rigid metallic sheet into dynamic and balanced forms was also executed in another animal -which has tempted many artists, especially illustrators-: the rooster.

No feet: the form resting on a metal bar and the solid bulk of its body -reduced to two planes- which culminates in the dynamic tension of crest and beak, on the high end, and tail, behind and below.

He returns to the human form, vaguely figurative in "Sirena" and "Pareja".

"Sirena" is a recumbent figure, lifting its head and chest. Its color suggests the sea: a faint, satin-like blue, made with engraving ink and resin.

"Pareja" displays the themes of union between male and female. The contrast of masculine and feminine is expressed with two treatments for the steel, carbon treatment, dark for him; clear and shiny for her. Both forms display the strong and austere stylization of this stage in Cobo's work.

Another step was taken in the sculptural representation of male and female. And this was a step toward minimalism with which the steel had indubitably tempted the sculptor.

The pieces -named “El” and “Ella”- are two barely curved mid-sized metal sheets. In “El”, the sheet conserves its metallic simplicity. Just a cut in its inferior part, and in the hollowness that results, a contrasting line. Everything with austere formal simplicity, which gains significant value.

In “Ella”, the same cut and division in the inferior part of the metal sheet. Its femininity expressed in the curved cut that converted the stern metal into a sensual allusion of waist and hips. On its superior part, two slight convexities suggesting breasts, and along the edges of the block, nuts and bolts that are converted into signs of the feminine affinity for adornment.

This minimalist simplicity is applied to the volume of a piece with extreme formal stylization: “Playa”: an almost pure sculptural trace, although with two small spheres in place of eyes...

“Cosmos” is a unique piece in this display. It commemorates a moment in which Cobo worked on the still life genre, bodegones. He then accomplished works that were splendidly overflowing with the almost decorative nature of those paintings and objects. “Cosmos”, for its abundance of senses, brings to memory high points in the sculptor’s production: the two pieces of energetic direction toward opposite sides enclose a ceramic sphere in beautiful blue: an image of our little blue planet, in the midst of colossal cosmic forces.



CODA

Once more, the sculptor ripped the veil of vulgar and quotidian obstacles that deprive access to profundity; to that underground that Hellenic wisdom cited in myths as the Minotaur.

And in this stage, what he tore down to indicate those profound senses was the hardest material, almost impenetrable, that forged industrial civilization. That steel that arrived in his hands as a smooth surface that offered only his reflection in return.

This display shows us that he found ways to dialogue with this material as well, tearing into its roughness and entering its impenetrability.

It would seem like the dialogue has started.

It has been hard to dialogue, but the results have been rich in both meaning and beauty.

Alangasi, October 9 through 20, 2016



PENSAMIENTO Y CONTINGENCIA EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JESÚS COBO

Santiago Rivadeneira Aguirre

Quien dice lo que existe –λέγειντά έόυττα– siempre narra algo, y en esa narración, los hechos particulares pierden su carácter contingente y adquieren cierto significado humanamente captable.

Hannah Arendt

Si pudiéramos admitir una ‘teoría de la sensibilidad’, como fundamento posible de la contingencia, es claro que el arte debería ser parte de una reflexión de nuestro tiempo y de nuestro momento, tanto en su significación como en su temporalidad. Y en ese mismo sentido es que Jesús Cobo ‘tematiza’ la contingencia desde la escultura, contando para ello con un recurso ‘asintótico’ que se mueve entre la acción y el pensamiento. Por eso hay que hablar de las circunstancias personales y culturales para una construcción del espacio de la contingencia, que también es el de la intuición, del reemplazo, del tiempo, de las pretensiones visibles de las formas, de la continuidad o de la indivisibilidad, de la encarnadura y de las tensiones entre lo nuevo y los hallazgos.

El problema de la propia existencia contingente del artista, no tiene que ver solamente con una pugna entre las esencias de las cosas y los adeudos teóricos de su pensamiento. En el ámbito de ese discernimiento que nos ocupa, también debemos admitir -como planteó Aristóteles- que la contingencia se opone a la necesidad si entendemos por necesidad lo que hace que las cosas ‘sucedan infaliblemente de una cierta manera y no de otra’. O, para decirlo de otra manera, libertad y soberanía no son dos cosas distintas cuando -como en el caso de Jesús Cobo- se inaugura el momento o el tiempo de la acción.

Chunchi, la tierra natal de Jesús Cobo en la provincia de Chimborazo, fue el lugar de las leyendas, de los cuentos escuchados

de niño, del paisaje agreste, de muchos contrastes “Y eso para mí es importante -señala- porque siempre está presente, como una fuerza que me mueve y alimenta. Y cuando dejo Chunchi hay un cambio fundamental en mi proceso, porque de esa serranía voy a la selva, a la confluencia de las provincias de Esmeraldas, Imbabura y Carchi. Se llama Lita ese maravilloso pueblo. El trabajo de mi papá en los ferrocarriles, me lleva a esta zona que está cerca de San Lorenzo. Éramos diez hermanos, yo soy el penúltimo”.

En Lita el niño se encuentra con la exuberancia y el verdor, alucinantes texturas de árboles, hojas y flores; de muchos colores, y el río Mira que, generoso, traía, después de tanto ‘golpetear’ en las piedras, maderos ya tallados. “Yo iba a sus orillas -cuenta Jesús Cobo- y tomaba lo que a mi gusto poseía alguna significación. Tenía seis o siete años. Después mi madre los botaba o usaba como leña”.

Es en ese ‘tiempo humano’ de la acción donde se instala la obra de este creador/pensador ecuatoriano, cuando las formas son capaces de estar junto a las expectativas: la contingencia existe ahora cerca de la soledad y del advenimiento. Como en el Canto VIII de la Odisea, Jesús Cobo se estremece cuando oye su propio relato. Entonces deja la contingencia y entra al suceso. La perpetuación de la memoria está ‘siendo entendida’ (valga el gerundio) como parte del material del que es extraída ya como un hecho necesario.

El artista expresa lo que existe. Y los hechos dejan de ser particulares porque pierden su carácter contingente. Relato, narración o discurso, pueden entenderse además como acontecimiento, forma y personaje. En ese vínculo ‘triádico’ Cobo es el ‘quién’ de su propia historia y el constructor también de un pensamiento que tiende a ir mucho más allá del simple ejercicio de recordar. Y este puede ser un punto clave para entender su obra.

El ingrediente esencial de la memoria no son solo los hechos, sino además una forma específica de la acción que Cobo la perfecciona con su labor. Esa es la especificidad del trabajo que Jesús Cobo convierte en pasión, que se interrumpe o renace cuando se vuelve inédita o le advierte sobre el sentido de la libertad y la creación. De esa manera, son las acciones las que se ligan al pensamiento que cada vez inaugura los espacios nuevos e impredecibles que definen la moldura de sus expectativas y le concede un valor destacado a las contingencias.

Jesús Cobo relata que: "... con los niños afro e indígenas de nacionalidad awá comienza mi periplo dentro de la selva (que aún tiene para mí la fascinación de lo que se transforma continuamente). Con ellos aprendo lo que se podía comer o no, sus peligros: lo que se podía hacer y no hacer. Esa fue una experiencia maravillosa, aunque en ese río también casi muero accidentalmente. El torrente me arrastró y por instinto comencé a mover los brazos y ese sueño recurrente de estar ahogándome me acompañó durante mucho tiempo. En Lita viví tres años. Después decidí volver y tomar el toro por los cuernos y me lancé al mismo río, al mismo sitio y de la misma piedra. Nadé el mismo trayecto y el sueño se acabó. Tenía ya más de treinta años".

Y en vez de ver peligro en el agua y las piedras, ahora el artista comienza a advertir una posibilidad para la escultura: y de ahí surge una serie que tituló Piedra Agua, que son las relaciones dialécticas entre el agua y la piedra, de quién modifica a quién. "Si el agua con su persistencia, -su voz tiene ahora múltiples sonoras- orada o modela la dura roca, o la roca con su presencia modifica el trayecto del agua. No sé, el agua tiene algo mágico, tanto así que siempre le he abordado y tratado como sujeto escultórico en varios momentos de mi proceso. Y a través de diferentes materiales: una vez en piedra, otra en acero inoxidable, otras en bronce, obviamente con diversas soluciones, según el momento y el material".

Después de la experiencia de Lita viene la vida de colegio. El trabajo de su padre Francisco lleva a una parte de la familia por varios sitios, siempre asociados al ferrocarril. Llegan a Ibarra. "Y ahí mi padre, pensando en el futuro y la posibilidad ocupacional

-Cobo contrasta el juego de lo lejano y lo cercano-se le ocurre que tengo que ir a un colegio de artes, sin averiguar si me gustaba o no. Él había conversado con algún subalterno que le dijo que una vez graduado en esa institución, yo podía tener un trabajo como profesor de dibujo en alguna escuela. Después -casualidades-, mi padre decide que mi madre me matricule en el colegio Daniel Reyes de San Antonio de Ibarra y me siento trasladado a un medio diferente, en donde al principio sentía que no tenía nada que hacer porque me encontré con compañeros que llevaban tres y hasta cuatro años de aprendizaje y práctica en todas las técnicas artísticas, me refiero a cerámica, dibujo, escultura, pintura".

"Obviamente que fue duro". Cobo hace una pausa orgánica larga. Pero también fue generoso el cambio porque en la biblioteca encontró algo sobre Van Gogh y se apasionó. Después pensó que fue una extraordinaria coincidencia que su padre le haya puesto allí.

"Si bien es cierto que carecía de las herramientas y del oficio -dice- estaba en un mundo que me entusiasmaba. Lastimosa o ventajosamente duré dos años en ese colegio. Fui expulsado. Después de ese evento llegué a saber (por un muy querido amigo Miguel Rodas, hermano del Washo -Washington- Rodas, a quien también expulsaron) que en la Universidad Central de Quito había un colegio de artes plásticas. Fue un cambio estupendo porque tuve como maestros a gente muy querida, entrañable y muy respetable, cito algunos: Ulises Estrella, Leonardo Tejada, Guillermo Muriel, Nilo Yépez, Gerardo Astudillo, Patricio Guidño, Galo Galecio, con quienes aprendí que el arte, antes que habilidad manual, era una expresión generada en el pensamiento. Aquí ya no era prohibido pensar; era obligatorio".

Luego de graduarse Jesús Cobo ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad Central, "en donde también tengo gratísimas experiencias en cuanto a personas que marcaron mi rumbo, Edmundo Ribadeneira, Faik Hussein y César Bravomalo, quien hizo que me apasionara por la escultura, y gente mayor que estaba en cursos superiores, como Gonzalo Endara al que observaba trabajar pacientemente sus gamas de colores, que posteriormente las vi ya estructuradas y aplicadas en sus cuadros".

La contingencia está presente en nuestras vidas y de muchas maneras, -le insisto.

Esa contingencia me llevó a elegir la escultura como destino de vida y posibilidad de expresión, necesidad que se concretizaba ya sea a través de la escritura porque intenté escribir ciertas cosas, la música o mediante el dibujo o la pintura. En el grabado estuve muchos años, después dejo todo eso y me voy definitivamente a la escultura. Encuentro que acá me siento muy a gusto.

Cambiar de materiales para mí ha sido una experiencia única, pues, he tenido que ponerle, a la nueva empresa, los cinco, los seis o los siete sentidos y descubrir, luego de la experiencia, que en la peripeca de la materia también hay posibilidades para mi discurso escultórico.

¿Hay un discurso escultórico, finalmente?

Claro, porque me expreso a través de un sistema estructurado de formas, adaptando a mi necesidad lo que la materia me permite, entonces concibo lo que finalmente me va a representar porque yo lo hice y lo dije. Ese es el discurso como sistema estructurado. ¿Hasta cuándo? No lo sé, hasta que sienta la necesidad de cambiar, cuando sienta que corro el riesgo de repetirme y la escultura diga que hemos agotado las posibilidades de una materia y es el momento de migrar a otra.

La otra cosa que me inquieta es lo que dijiste en relación a que 'la materia tiene memoria' y eso se vuelve concluyente cuando se asocia a la forma por ejemplo...

Sí, sostengo que la materia tiene memoria. Eso significa que todo lo que se puede hacer o lo que está hecho, es porque estaba en la memoria de la materia; ¿cómo descubro esa memoria? A través de la humana necesidad de comunicarme mediante la escultura que me lleva al juego y la experimentación, que a veces se estrella, se armoniza, se reencuentra o desencuentra en las posibilidades que la materia ofrece.

Vengo de la escultura mediante la talla directa o sustracción, es decir, la escultura en piedra, mármol o madera, donde uno va

descubriendo la forma. Para esta muestra, como medio expresivo, dentro de la expresión multidimensional que practico, he adoptado la técnica de la "escultura por construcción", donde literalmente encierro el vacío y ficticiamente estoy construyendo una forma, porque esa forma apenas está sitiando el vacío limitándolo por una lámina. Esto abre nuevas posibilidades para explicarme la escultura como lenguaje y para emprender otros proyectos, cada vez dueño de más herramientas y recursos, que se evidenciarán en las próximas obras.

Ahora entramos a lo de la intuición y los hallazgos...

Cuando estás buscando algo, lo vas a encontrar. En mi experiencia como escultor, cuando tengo un problema y no encuentro solución inmediata, es como si le diera al cerebro la misión de encontrarla; entonces este sigue procesando hasta que la confluencia de ciertas condiciones revelan lo deseado. Por ejemplo, los "toros" que presento en esta muestra, son el resultado de un trabajo continuo durante todo mi proceso de escultor. Te mostré obras iniciales, dentro de esta temática, realizados en cerámica, de carácter muy figurativo en las que perseguía el estudio anatómico. Otros, estructurados y ejecutados en chatarra, unos cuántos posteriores tallados en mármol negro o lava y otros fundidos en bronce. En todos ellos la esencia toro es una constante que no se ha interrumpido y se evidencia, -con la simplicidad perseguida en todo mi proceso, en el acero inoxidable. Allá, en el mármol, -lo que decía Miguel Ángel 'quito lo que sobra'- la masa sigue ahí y la escultura está encerrada dentro de ese bloque. En el caso del bronce también utilizo procesos ficticios, mediante moldes traspaso la forma a otro material. En el caso del acero inoxidable, el material es una plancha, es un plano. Y de ese plano creo la ilusión de solidez y volumen.

Alguien decía: 'solo se suprime lo que se reemplaza'.

Yo no reemplazo el material. Escojo otros diferentes, -a veces los uso en asociación con los ya conocidos-, encaro otras limitaciones y aprovecho también nuevas opciones expresivas. Hay múltiples posibilidades de lenguaje en cada uno de ellos. Su color, su textura, incluso la carga semiótica que cada cultura confiere a la materia. En ese caso, si yo quiero jugar a nivel semiótico, con los

valores conferidos por el acuerdo cultural a la materia, voy a incrementar su carga significativa; pero si hago de la materia apenas un soporte para estructurar un lenguaje, un discurso a través de la forma, esa es otra opción.

El otro elemento/concepto que siempre mencionas es lo ‘nuevo’.

Cuando veo que la obra comienza casi a autogenerarse y yo solamente soy un instrumento para que esta exista, entonces siento que soy un ejecutante de fina artesanía. Porque ya no tengo conflicto ni problemas, no dudo ni necesito pensar por dónde ir o qué debo hacer. Solamente cuando tengo un problema sé que estoy ante lo nuevo, que no está en mi campo de experiencia, que aún no lo he resuelto, y ahí está mi presencia como escultor para solucionar esa dificultad de esto que comienza a tener vida propia, a ser una forma creada que modifica la experiencia humana y que se llama escultura. Eso es lo nuevo.

Hans (Jean) Arp, el escultor, poeta y pintor francoalemán, decía, allá por 1955: “Amar al hombre no es reproducir su imagen en pintura y en escultura, como viene haciéndose desde hace siglos, sino permitir que el hombre realice su sueño como una planta su flor”.

Para mí, en mi proceso, no tiene sentido que haga más de lo que hice hasta anteayer, por más éxito- en cuanto a despertar



inquietudes en el espectador o resultados comerciales- que haya tenido. Eso sería negarme la posibilidad de leer e interpretar la realidad de otras maneras y no usar mi espacio de libertad para proponer el arte desde mi condición de ser autónomo. Siempre trato de ensayar otras lecturas de esta realidad a la que creo conocer, de aquí viene cada nueva obra; de la duda de esa aparente realidad, que desemboca en nuevas maneras de verla, sentirla e interpretarla plásticamente.

Proponerle al ser humano otra posibilidad de leer la realidad, eso es lo que hago. Porque el problema de la escultura no está en el sujeto sino en cómo representas a ese sujeto, con las formas que vas aportando, para releer e interpretar el mismo entorno. Entonces rompo conmigo mismo. Romper es una forma de decir, porque si sigo en el lenguaje multidimensional, es posible que retome los temas que ya he tratado, a veces buscando su elementalidad al extremo, como las obras Él o Ella, por ejemplo, (que son parte de esta muestra) o puedo escoger un tema como ‘Sirena’ por decir algo, título que puede ser una limitación para la interpretación de una forma creada, pues, ponerle título a una escultura es el último acto arbitrario que puedo realizar en mi calidad de autor. Pero es lo que dice Arp, no es la representación del hombre, sino la nueva lectura de la realidad. ¡O libérate tú y encuentras otra explicación!



Chucho:

Quise iniciar mi proceso artístico desde el principio académico para descubrirme a mí mismo.

Esta noche, con tu exquisita sensibilidad me has dado una lección valiosa. Me has enseñado a creer en mí mismo. No lo olvidaré jamás.

La primera copia de una edición de 10 será tuya, en agradecimiento por tu enseñanza y tu generosidad de gran escultor

Octubre 17/86.
C. Bravomalo R.

Esa noche él me mostró una preciosa escultura en terracota. Le dije que por qué no hacía una edición de 10 de esa obra: un desnudo femenino de pie, simplemente hermoso y genial. Le manifesté que yo le compraba un ejemplar y que con ese dinero pagara la edición. En agradecimiento por esta idea, César me ofreció regalar la primera copia. Demás está decir que nunca hizo la edición en bronce, como le sugerí, y nunca supe qué fin tuvo esa obra. ¡Fue hace 30 años! JC

Chucho:

Quise iniciar mi proceso artístico desde el principio académico para descubrirme a mí mismo. Esta noche, con tu exquisita sensibilidad me has dado una lección valiosa. Me has enseñado a creer en mí mismo. No lo olvidaré jamás.

La primera copia, de una edición de 10 será tuya, en agradecimiento por tu enseñanza y tu generosidad de gran escultor.

octubre 17 / 86

C. Bravomalo R.

THOUGHT AND CONTINUITY THE SCULPTORIC WORK OF JESUS COBO

Santiago Rivadeneira Aguirre
Traducción: Ana María López

Who says what exists—λέγειτά έούτα— is always telling a story and in this narrative particular facts lose their contingent character and acquire some graspable humane meaning.

Hannah Arendt

If we could accept a «sensitivity theory» as a possible substructure for contingency, it's clear that art should be a reflection of our moment and time, so much as meaning as the state of temporality. Aforementioned, Jesus Cobo 'subjectifies' contingency in sculpture, telling through an 'asymptotic' source that moves between action and thought. Therefore we have to speak of personal and cultural circumstances in the construction of the space of contingency, which is so for intuition, replacement, time, the visible pretensions of forms, continuity or indivisibility, of embodiment and the tensions between innovation and breakthroughs.

The artist's contention towards contingent existence, does not only have to do with a struggle between the essences of things and his own theoretical claims. Discerning the judgment in question, we must also admit -as Aristotle suggested- that contingency opposes need if we understand need as that what makes things "happen infallibly in a certain way and not another». In other words, freedom and sovereignty are not two different concepts -in Jesus Cobo- originating the moment or time of action per se.

Chunchi, Jesus Cobo's birth city, in the province of Chimborazo, was a place of legends, tales he heard as a child, of a rugged landscape, of contrasts, and «that's important to me because it is always present, as a force that moves and feeds me. And when I leave Chunchi there is a fundamental change in my process, because I travel from this highlands to the jungle, to the confluence

of the provinces of Esmeraldas, Carchi and Imbabura. To Lita, that wonderful town. My dad worked on the railways and took me to this area, close to San Lorenzo-Esmeraldas. I am the penult of ten children».

In Lita the child encounter exuberance and greenery, amazing textures of trees, leaves and flowers; many colors, and the Mira River, which, generously carried after 'tapping' with stones, carved timbers: «I went to the banks -says Jesus Cobo- and took whatever had any significance to my liking. I was six or seven years old. Then my mother would throw out or use it as firewood.»

It is in that «human time», that of the action, where the work of this Ecuadorian creator / thinker is installed, when the forms are able to be next to expectations: the contingency exists now about solitude and occurrence. As in the VIII Chant of the Odyssey, Jesus Cobo shudders when he hears his own story. There in he leaves contingency and dives into the event. The perpetuation of the memory is «being understood» as part of the material from which it is already being extracted as a necessary fact.

The artist expresses what exists. And facts are no longer particular, losing their contingent nature. Story, narration or discourse, can also be understood as an event, shape and character. In the 'triadic' linkage, Cobo, is the 'who' of his own history and the builder of a thought that tends to go beyond the simple exercise of memory. And, this may be a key point to understanding his work.

Memory as an essential ingredient not only comes from facts, but is a specific form of action, which Cobo perfects in his work. Becoming the specificity of Jesus Cobo's work, transforming it into passion, interrupted or remade when it is unpublished or warns about the meaning of freedom and creation. Thus, actions linked

to thoughts, which increasingly originate new unpredictable spaces, define the molding of expectation and give outstanding value to contingencies.

Jesus Cobo mentioned that: "... my journey into the jungle begun with african-descendant and indigenous children of the Awá nationality (this gave me a fascination for what is continually transformed). With them I learned what could be eaten and what not, its dangers: what you could do and not do. That was a wonderful experience and almost died accidentally in that river. The torrent swept me and I instinctively began to move my arms as in the recurring dream of drowning that accompanied me for a long time. I lived three years in Lita. Then, I decided to go back and take the bull by the horns, I threw myself in the same river, in the same place and from the same rock. I swam the same journey and the dream was over. I was over thirty years old."

And instead of seeing danger in the water and stones, now the artist began to warn a possibility for a sculpture: from it arises the series titled Water Stone, "which are dialectical relationship between modifications between water and stone. If water with its persistence, yields or modeling the hard rock, or does the rock modify the water path. I don't know, water has something magical, so much so that I have addressed and treated it as sculptural subject at various times in my creative process. And through different materials: stone, stainless steel, bronze, obviously with different solutions, depending on the time and material".

After the experience in Lita comes school life. Because of work, his father Francisco, takes the family to several places, always associated with the railroad. In Ibarra "my father, worried about my future occupation and thought I had to go to an art school, without inquiring whether I liked it or not. He had talked with someone who told him that once graduated from that institution I could get a job as a drawing teacher in a school. Casually my father decided that my mother should enrolled me in the art school Daniel Reyes of San Antonio de Ibarra. I felt moved to different context, where at first I had nothing to do, because my school mates where three and four years ahead in learning practices of all artistic techniques, I mean ceramics, drawing, sculpture, painting. "

"Obviously it was rough." Cobo makes an organic pause. But it was also a generous change. In the library I found something about Van Gogh and doted. Then he thought it was a remarkable coincidence that his father put him there.

"While it is true that I lacked the tools and practices -he says- I was in a world that excited me. Pitiable or advantageously I stayed two years in that school. I was expelled. After, I learned (from a dear friend, Miguel Rodas, Washo -Washington Roda's - brother, who was also expelled) that the Central University of Quito had a fine arts school. It was a great change because I had as teachers very beloved, endearing and respectable people, I quote a few: Ulises Estrella, Leonardo Tejada, Guillermo Muriel, Nilo Yopez, Gerardo Astudillo, Patricio Gudino, Galo Galecio, with whom I learned that art, before that manual dexterity was an expression generated in thought. Here was no longer forbidden to think; it was mandatory".

After graduating, Jesus Cobo, joined the Arts Faculty at the Central University, "where I also had a most gratifying experiences and met people that marked my path, Edmundo Ribadeneira, Faik Hussein and Cesar Bravomalo, who made me passionate for sculpture, most of them were in higher years, as Gonzalo Endara, who I observed work patiently with his palettes and subsequently structured and implemented in his paintings".

The contingency is present in our lives and in many ways, -I insist.

Contingency led me to choose sculpture as a life choice and a possibility for expression, a necessity that started to materialized either through writing because I liked to write about certain things, music, drawing or painting. I did engraving for many years but left everything definitely for sculpture. I feel very comfortable and like it here.

Changing mediums has been a unique experience for me, because I've had to put to every new work my five, six or seven senses in the effect to discover the experience in the vicissitudes of matter and also the possibilities for my sculptural speech.

Finally, what is the sculptural speech?

Of course, because I express myself through a structured system of forms, adapting to my needs what matter allows me, then I conceive what will eventually represent me as a maker and speaker. That is discourse as a structured system. Until when? I do not know, until I feel the necessity to change, when I run into the risk of repeating myself and the sculpture tells me that we have exhausted the possibilities of a type of matter and its time to migrate to another medium.

Another thing I am curious about is what you said in relation to 'matter has memory' associating it conclusively to form for example...

Yes, I maintain that matter has memory. That means that everything that can be done or is done belongs to the memory of matter; How do I find that memory? Through my human need of communicating through sculpture, bringing me to a game and experimentation, sometimes it crashes, harmonizes, finds or misplaces the possibilities that matter offers. I came to sculpture directly from carving, or material subtraction, for example, sculpture in stone, marble or wood, where one discovers the way. For this exhibit, within my practice of multi-dimensional expression, I have adopted "sculpture by construction" as the technique or expressive form, literally encapsulating emptiness and fictitiously building a form, because that form is just enclosing the vacuum limiting it by a sheet. Opening new possibilities to explain sculpture as a discourse and to undertake other projects, mastering more tools and resources that will become apparent in the next works.

Now we get into intuition and findings ...

When you are looking for something you will find it. In my experience as a sculptor, when I have a problem and can not find an immediate solution, I am giving the brain the mission to find it; so it continues processing until the confluence of certain

conditions reveals what I am looking for. For example the "bulls", I present in this exhibition, are the result of a continuous work throughout my process as a sculptor. I showed you initial works, within this thematic, made in ceramic, highly figurative in pursuing the anatomical study. Others, structured and executed in scrap iron, prior works made in black marble and others cast in bronze. In all the works the essence of the bull is a constant that has not been interrupted and evidences itself, -with the simplicity pursued throughout my process in stainless steel. In marble -as said by Michelangelo 'I remove the excess'- mass is still there and the sculpture is enclosed within that block. In bronze I also use fictitious processes by using molds I trespass the form to another material. In the case of stainless steel, the material is a plane sheet. From this plane I create the illusion of solidity and volume.

Someone said, 'only that what is suppressed is replaced'.

I do not replace the material. Choose different ones, - sometimes I used them in association with those I know-, facing other limitations and taking advantage of new expressive options. There are multiple possibilities of speech in each. Its color, texture, even the semiotic value culture gives to matter. In that case, if I want to play at a semiotic level, within the conferred culturally agreed values given to matter, I will increase their significant charge; but if I define matter just as a support to structure discourse, through form, that's another option.

Another element / concept you always mention is 'new'.

When I see the work almost begins to self-generate, I am only an instrument for its existence, I feel like a performer of fine craftsmanship. Because I am no longer in conflict, I do not doubt where I have to go and what I should do. Only when I encounter a problem I know I am before that what is new, that which is not in my field of experience, still not solved, and there it is; when my presence as a sculptor to solve the difficulty of that what begins to have life, to be a created as a form that modifies the human experience and is called sculpture. That's new.

Hans (Jean) Arp, sculptor, poet and Franco-German painter, said back in 1955: “Loving mankind is not to reproduce his image in painting and sculpture, as has been done for centuries, but allowing mankind to realize his dream as a flower you plant. “

For me, in my process, it makes no sense to do more than what I did the day before just to succeed - as to raise concerns in the viewer or at commercialization levels- set before. That would deny me the ability to read and interpret reality in other ways and not use my freedom to propose art from my autonomous condition. I always try to test other readings of the reality I think I know, this is where the new work comes from; doubt the apparent reality, leading to new ways to see, feel and plastically interpret.

Propose to mankind other ways to read reality, that's what I do. Because the problematic of sculpture is not the subject but how to represent that subject, with the forms that you contribute in re-reading and interpreting the same context. I break from myself. Breaking is a way of saying it, because if I follow a multidimensional discourse, it is possible to resume thematic I have already tried, sometimes seeking their elementarily to the max, as in the works He or She, for example, (which are part of this exhibit) or I can choose a subject like 'Mermaid' to say the least, a title that can bring limitations for the interpretation of the sculpture since naming the form is the last arbitrary act that I can make, in my capacity as an author. But as Arp says, is not the representation of mankind, but a new reading of reality. Or free yourself and find another explanation!





















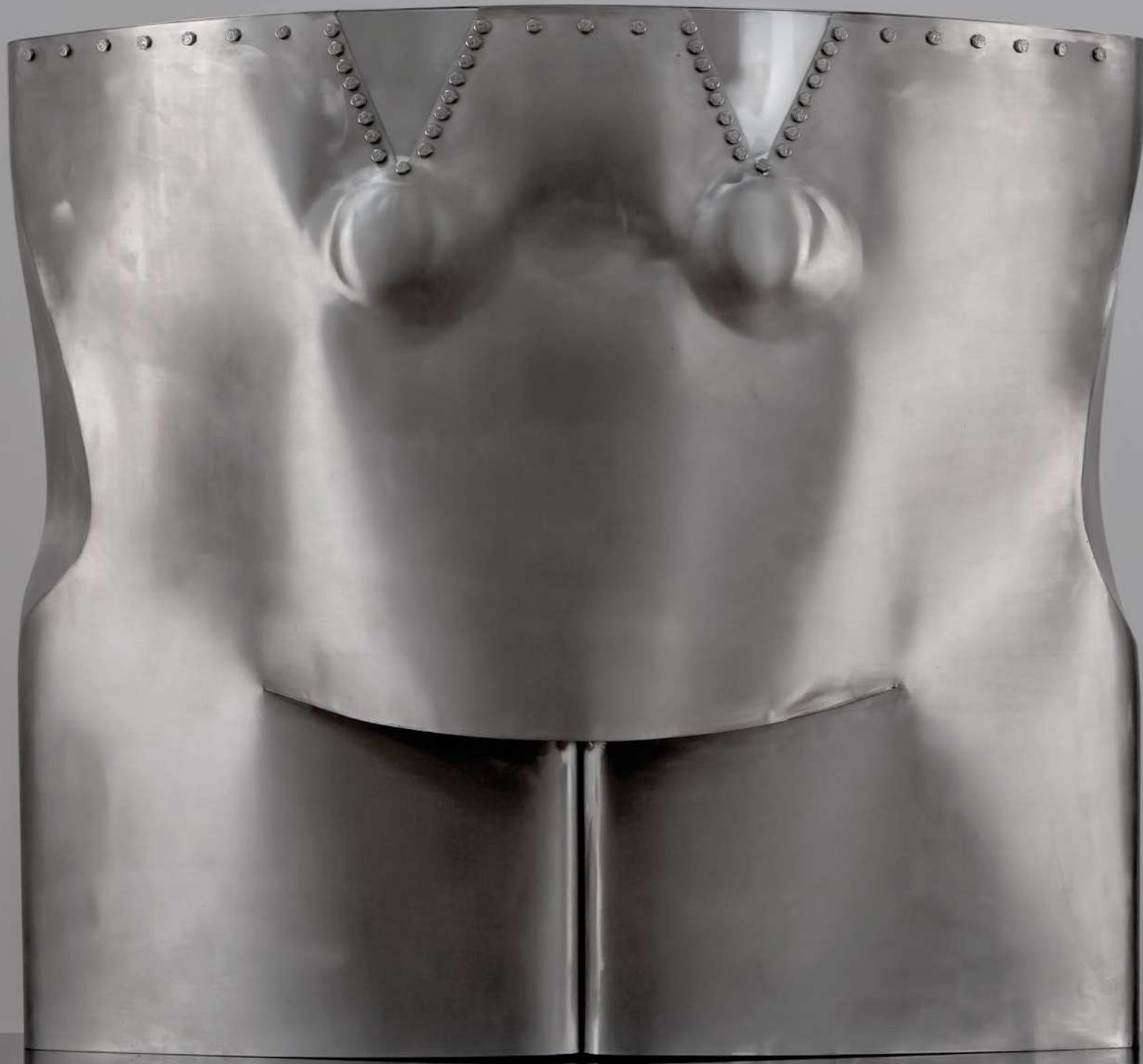


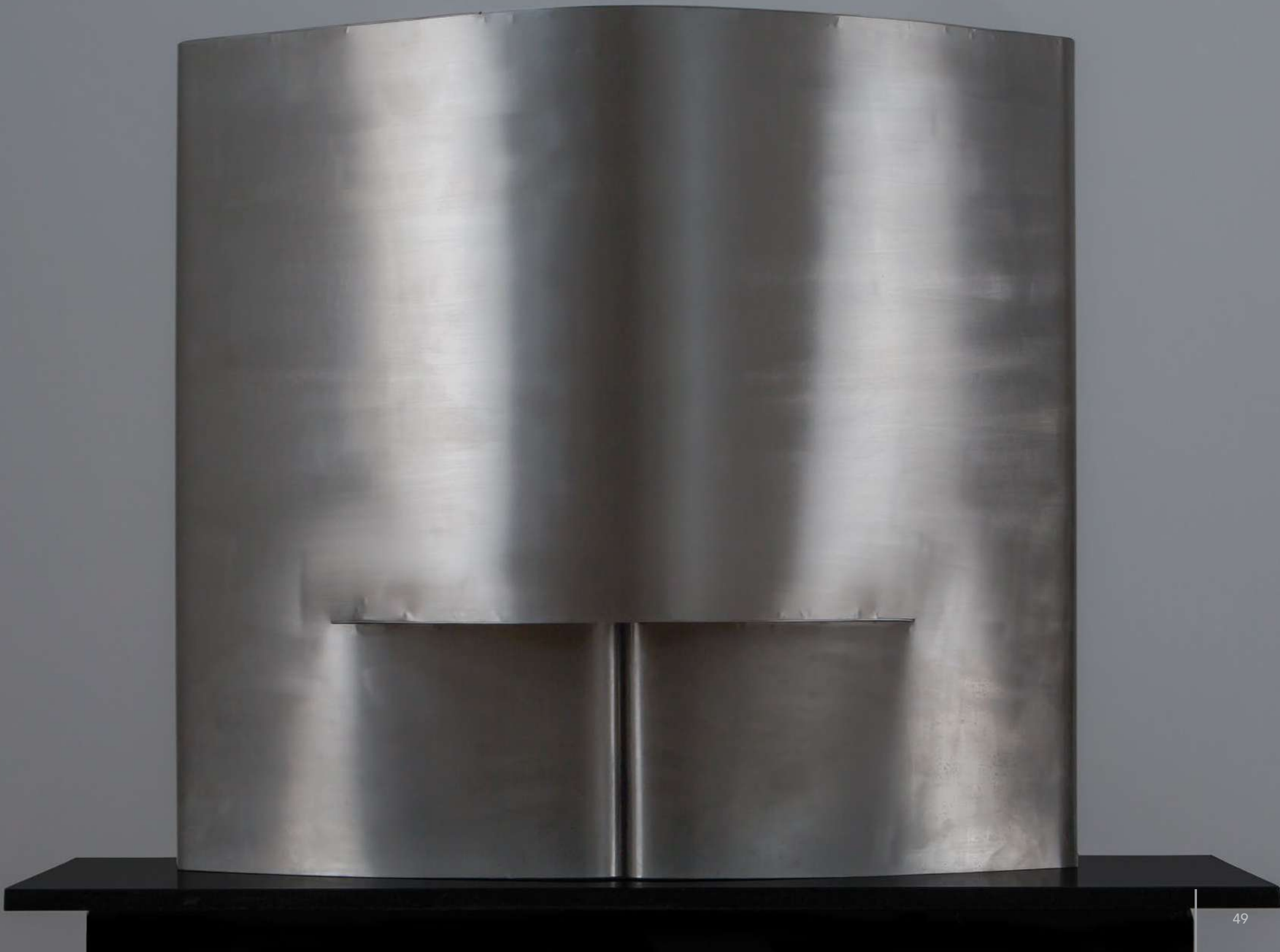














Curriculum Vitae

JESÚS COBO

Chunchi - Chimborazo - Ecuador,
13 de agosto - 1953

ESTUDIOS DE PREGRADO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y ACTIVIDAD ACADÉMICA

- Colegio Universitario de Artes Plásticas, Quito.
- Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Instituto Profesional del Mármol « Pietro Tacca », Carrara, Italia.
- University of Kentucky, Lexington, USA.
- Ex profesor de Escultura en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
- Ex Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

ESTUDIOS DE POSGRADO

2008-2011 Maestría en Estudios del Arte

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- | | |
|------|--|
| 1976 | Salón Nacional de Dibujo, Acuarela, Témpera y Grabado, Quito |
| 1976 | Integrafik, Berlín, Alemania |
| 1977 | Galería Goribar, Quito |
| 1977 | Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca |
| 1978 | Alianza Francesa, Quito |
| 1978 | Casa de Rafael, Urbino, Italia |
| 1978 | Salón de Invierno, Carrara, Italia |
| 1978 | Salón Nacional de Dibujo, Acuarela, Témpera y Grabado, Quito |
| 1979 | Banco Central del Ecuador, Quito |
| 1980 | World Print Council, USA. |
| 1980 | Integrafik, Berlín, Alemania |
| 1980 | Salón Mariano Aguilera, Quito |
| 1980 | Museo Guayasamín, Quito |
| 1980 | Sexto Salón Nacional de Artes Plásticas, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito |
| 1981 | Primera Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico |
| 1982 | Mini Grabat Internacional, Barcelona, España |
| 1983 | Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico |
| 1983 | Salón Mariano Aguilera, Quito |
| 1984 | Salón Mariano Aguilera, Quito |

| | |
|------|---|
| 1984 | Mini Grabat Internacional, Barcelona, España |
| 1984 | Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana |
| 1988 | Galería Arcana, Quito |
| 1989 | Gráfica Ecuatoriana, Montreal, Canadá |
| 1992 | Exposición Sevilla 92, España |
| 1993 | Escultores del Mundo, Québec, Canadá |
| 1993 | Cámara de Comercio, Resistencia, Argentina |
| 1994 | Galería El Galpón- FLACSO, Quito |
| 1994 | Cámara de Comercio, Resistencia, Argentina |
| 1996 | Primer Salón Nacional de Escultura, Cuenca, Ecuador |
| 1997 | Exposición Itinerante, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, Guayaquil, Cuenca |
| 1998 | Segundo Salón Nacional de Escultura, Cuenca, Ecuador |
| 1999 | Simposio Internacional de Escultura, Saint Blassien, Alemania |
| 1999 | Bienal de Escultura, Toyamura, Japón |
| 2002 | Instituto Mexicano de Cultura, Chicago, USA |
| 2002 | Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador |
| 2002 | Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito, Ecuador |

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

| | |
|------|--|
| 1981 | Colegio de Arquitectos, Quito |
| 1984 | Museo Guayasamín, Quito |
| 1986 | Museo Camilo Egas, Quito |
| 1986 | Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca |
| 1986 | Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil |
| 1989 | Museo del Banco Central del Ecuador, Quito |
| 1991 | Banco Interamericano de Desarrollo – BID, Washington D.C., USA |
| 1991 | Library Gallery, Lexington, Kentucky, USA |
| 1993 | Galería Artelite, Guayaquil |

| | |
|------|--|
| 1994 | Museo Nacional de Arte Moderno, Casa de la Cultura Ecuatoriana |
| 2000 | Museo de la Ciudad, Quito |
| 2001 | Club La Unión, Quito |
| 2007 | Centro Cultural Metropolitano, Quito |
| 2007 | Aldo Castillo Art Gallery, Chicago-USA |
| 2013 | Katara Foundation, Doha- Qatar |
| 2016 | Centro de Arte Contemporáneo, Quito |

PREMIOS

| | |
|------|--|
| 1975 | Tercer Premio Nacional en Grabado, Quito |
| 1976 | Segundo Premio nacional en Grabado, Quito |
| 1978 | Primer y Tercer Premio Nacional en Grabado, Quito |
| 1979 | Tercer Premio Salón « Luces y Colores en el Arte. Carrara—Italia |
| 1980 | Primer Premio en Escultura. Salón Nacional de Artes Plásticas, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito |
| 1981 | Segundo Premio Nacional de Escultura. Salón Mariano Aguilera, Quito |
| 1983 | Mención de Honor. Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico |
| 1983 | Segundo Premio en Escultura. Salón Mariano Aguilera, Quito |
| 1995 | Premio de los Escultores. Concurso Internacional de Escultura, Asunción-Paraguay |
| 1996 | Primer Premio. Segundo concurso Internacional de Escultura, Rosario-Argentina |
| 1997 | Premio del público. Concurso Internacional de Escultura, Alem-Argentina |
| 1998 | Primer premio. Segundo Salón de Escultura, Cuenca-Ecuador |
| 1999 | Premio a la Originalidad (Compartido) Concurso Internacional de Escultura, Saint Blassien- Alemania |
| 2002 | CdC Condecoración al Mérito Cultural. Ministerio de Relaciones Exteriores Ecuador |

SIMPOSIOS Y CONCURSOS INTERNACIONALES DE ESCULTURA

| | |
|------|---|
| 1984 | Simposio Internacional de Escultura. Santo Domingo-República Dominicana |
| 1993 | Concurso Internacional de Escultura en Nieve. Québec-Canadá |
| 1993 | Concurso Internacional de Escultura. Resistencia-Argentina |
| 1994 | Concurso Internacional de Escultura. Resistencia-Argentina |
| 1995 | Concurso Internacional de Escultura. Asunción-Paraguay |
| 1995 | Simposio Internacional de Escultura. Mar del Plata-Argentina |
| 1996 | Simposio Internacional de Escultura. Asunción-Paraguay |
| 1996 | Concurso Internacional de Escultura. Rosario-Argentina |
| 1997 | Concurso Internacional de Escultura. Alem-Argentina |
| 1999 | Simposio Internacional de Escultura. Saint Blassien-Alemania |
| 2000 | Simposio Parque de la Escultura Latinoamericana. Netanya-Israel |
| 2002 | Simposio de Escultura en Nieve. Lúlea-Suecia |
| 2004 | Simposio Internacional de Escultura en Mármol. Isparta-Turquía |
| 2004 | Simposio Internacional de Escultura en acero. El Alto-Bolivia |
| 2005 | Simposio Internacional de Escultura Monumental en acero inoxidable, Tultepec-México |

ESCULTURAS PÚBLICAS EN:

- Netanya-Israel
- Egirdir-Turquía
- El Alto-Bolivia
- México-DF

| | |
|-----------|------------------------------------|
| Teléfonos | +593 98 438 1297 +593 2 278 7525 |
| E-mail | jesuscobo@hotmail.com |

Vademécum



4 AM página 34
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y piedra.
(Altura, largo, prof.)
200 cm x 142 cm x 33 cm.



Furia página 35
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
118 cm x 190 cm x 51 cm.



Minotauro página 36
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
242 cm x 116 cm x 88 cm.



Agua página 37
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable esmaltado al horno.
(Altura, largo, prof.)
25 cm x 160 cm x 102 cm.



Buho página 38
Serie 2010 - 2016
Mixta acero Inoxidable, cerámica rakú y madera.
(Altura, largo, prof.)
40 cm x 28 cm x 15 cm.



Sirena página 39
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable patinado y granito.
(Altura, largo, prof.)
83 cm x 140 cm x 51 cm.



Cosmos página 40
Serie 2010 - 2016
Mixta acero inoxidable y cerámica.
(Altura, largo, prof.)
42 cm x 95 cm x 21 cm.



Pareja página 41
Serie 2010 - 2016
Mixta acero inoxidable, acero al carbono con pintura electrostática y granito.
(Altura, largo, prof.)
69 cm x 130 cm x 54 cm.



Estudio para Sirena página 42
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable platinado y granito.
(Altura, largo, prof.)
45 cm x 72 cm x 25 cm.



Estudio para Furia página 43
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
42 cm x 75 cm x 25 cm.



Playa página 44
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable.
(Altura, largo, prof.)
36 cm x 172 cm x 20 cm.



Mecánico página 45
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
122 cm x 217 cm x 83 cm.



Alerta _____ página 46
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
119 cm x 189 cm x 46 cm.



Mítica _____ página 47
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable y granito.
(Altura, largo, prof.)
260 cm x 124 cm x 40 cm.



Ella _____ página 48
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable.
(Altura, largo, prof.)
82 cm x 89 cm x 45 cm.



Él _____ página 49
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable.
(Altura, largo, prof.)
82 cm x 89 cm x 53 cm.



Estudio para 4 AM _____ página 50
Serie 2010 - 2016
Acero inoxidable esmaltado al horno y piedra.
(Altura, largo, prof.)
87 cm x 61 cm x 24 cm.

Ediciones
Centro de Arte Contemporáneo
Fundación Museos de la Ciudad
<http://fundacionmuseosquito.gob.ec>

Octubre, 2016
Quito - Ecuador