

# LUCES DE CRUCE

Una aproximación a la obra de Xabier Obeso



**Xabier AURTENETXE**

**Múnich, mayo 2010**

*Lo principal de la forma es saber si  
surgió de la necesidad interior o no*  
Wassily Kandinsky

*No hay hechos,  
hay interpretaciones de la realidad.*  
Friedrich W. Nietzsche

Hubo tiempos, aún no muy lejanos, en los que la alegre progresía sólo juraba por el expresionismo abstracto, y las obras de esta corriente pictórica acaparaban las paredes de las galerías. Un puñado de *ismos* (que no *itsmos*, pues eran verdaderas islas fuera de las cuales no había salvación) de sesudas denominaciones, intentaban, con mayor o menor fortuna, reclamar para sí un puñado de alcayatas. La figuración en pintura se replegaba hacia sus cuarteles de invierno. El Pop-Art la recuperó brevemente para comentar irónicamente la sociedad de consumo y el hiperrealismo lo hará pretendiendo una representación superior al modelo<sup>1</sup>. Esta última escuela y el postmodernismo harán vacilar los cimientos de la pintura.

Si, como en *Del Rigor de la Ciencia*<sup>2</sup> de Borges, el mapa del imperio a escala 1:1 ocupa la plaza de éste, coincidiendo punto por punto con él, ocupando así el significante el lugar del significado, nos encontraríamos en un mundo de simulación –en medio de tanta realidad virtual, ¿no estaremos ya quizás en él?- y, entonces, ¿dónde está lo verdadero?, ¿dónde está lo falso?, ¿dónde el bien y el mal?, ¿la belleza y la fealdad?, ¿el arte y el desastre? Allá donde, con el Nihilismo, el arte moderno se burlaba de lo sagrado como contenido del arte (a través del concepto de lo sublime, *das Erhabene*), el posmodernismo se burla del carácter sagrado del arte moderno, lo parodia y lo considera con desprecio<sup>3</sup>. Esta iconoclastia de carácter autolítico hará nacer una cierta confusión en el espectador y, como reacción, contribuirá indirectamente a la nueva presencia, aún tímida, de la figuración.

Para aquellos artistas cuya obra surgía de una propuesta irrenunciable, siempre a contracorriente, y cuya lucidez y determinación les había empujado a las márgenes, llegaba el momento en el que el tiempo iba a ponerles en el lugar que les correspondía. El reconocimiento internacional primero de la *Nueva Figuración*, con nombres como Robert Lapoujade, Henri Cueco, Gérard Fromanger, Jacques Monory, Bernard Rancillac o Jean Le Gac; luego de Antonio López García y la Escuela Madrileña o de los pintores de la Escuela de Leipzig (Neo Rauch, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel, David Schnell etc.), más recientemente, confirma una nueva actitud hacia la pintura figurativa.

Es evidente que el nuevo realismo no podrá desarrollarse según las pautas panteístas de *lo sublime*, como lo tendrá difícil de hacerlo según las de la *estética del feísmo* <sup>4</sup>. Tras el posmodernismo ambas estéticas han sido vaciadas de su contenido. Para Luigi Russo “*Hoy en día hablamos de la belleza sin poder experimentarla. Privados de su luz, vivimos de su sombra. Vivimos, por así decirlo, del espejismo de la belleza*” <sup>5</sup>. Las imágenes actuales ya no captan la belleza. ¿Qué pueden transmitirnos, entonces, las nuevas formas de la figuración?. Creo con Antonio López que el artista debe acercarse al objeto, o al tema a pintar, con la intención de extraer la esencia emocional del mismo, <sup>6</sup> emoción que luego compartirá con el espectador. Pues, según la célebre frase de Paul Klee: “*el arte no reproduce lo visible, lo hace visible*” <sup>7</sup>.

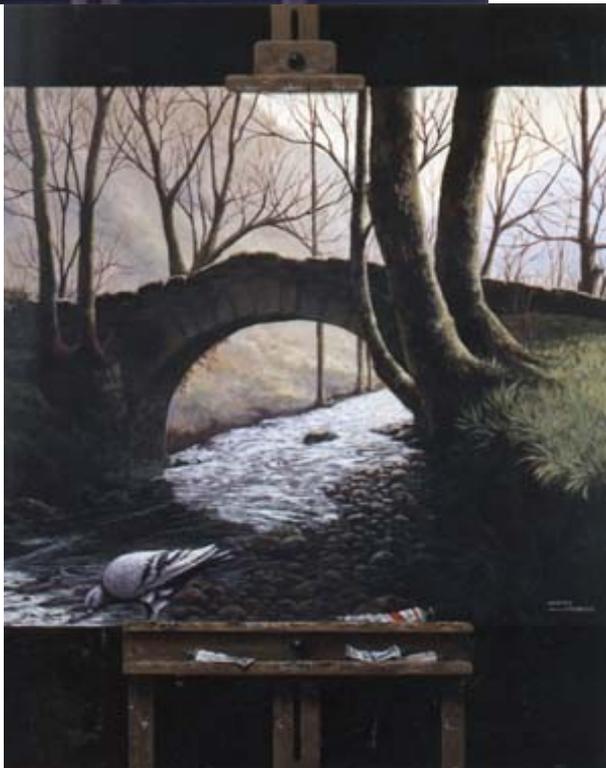
Xabier Obeso, en cuya obra voy a intentar adentrarme, forma parte de ese grupo de irreductibles que, a pesar de la presión imperante, nunca renunciaron a la figuración. En el curso de su trayectoria irá explorando diferentes caminos que abandona cuando cree haberlos

recorrido hasta agotarlos, para buscar nuevas temáticas y nuevas formas expresivas. Así, por ejemplo, el pintor aborda el tema del cuadro en el cuadro, como ya lo hiciera Magritte en *La belle captive*, en sus dos versiones de *La condition humaine*, y en *Les promenades d'Euclide*. En *Trampantojo*, nuestra mirada se pierde en un idílico paisaje, con río y ruinas de puente románico incluidos, antes de que podamos apercibirnos de que está colocado en un caballete. *Incontinencia* es una bella marina, en la que los embates de las olas terminan por desparramarse fuera del cuadro.

Lo que puede parecer un simpático juego ilustra, en realidad, hasta qué punto la concepción idealista ha marcado la percepción del conocimiento en el siglo XX. Vivimos, según ella, en una realidad subjetiva, que es solamente construida o simulada por el cerebro. Roth y los neuroconstructivistas abundan en el mismo sentido y sustituyen la cartesiana *ideae* por las *representaciones neuronales* 8. Estas particulares duplicaciones de la realidad que nos ocupan, nos dicen que todo lo que captamos del mundo no son sino representaciones, imágenes coloreadas, que conscientemente el pintor nos tiende. En ellas la doctrina del mundo exterior (*Außenwelt*) 9 es elevada a *Conditio Humana*. Las explicaciones del propio Magritte, en una conferencia de 1938 van también en este sentido. Así explica su famoso cuadro: “*El problema de la ventana condujo a 'La condición humana'. Coloco ante la ventana, visible desde dentro de la habitación, un cuadro que representa exactamente el retazo de paisaje que el lienzo esconde. El árbol representado en el lienzo oculta al árbol que está tras él fuera de la habitación. Para el espectador se encuentra así al mismo tiempo en el interior de la habitación, en el cuadro, y, en su imaginación, afuera, en el paisaje real. Así mismo vemos nosotros el mundo: lo vemos fuera de nosotros mismos y, sin embargo, tenemos solamente una representación de él dentro de nosotros*” 10.

Como bien puede comprenderse, el trampantojo del cuadro en el cuadro no tiene un recorrido ilimitado, tratándose más bien de una reflexión sobre la percepción. Xabier Obeso se adentrará en otros terrenos cercanos a lo que podríamos calificar como *realismo mágico*. El concepto acuñado en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh es algo elástico y podría aplicarse tanto al aduanero Rousseau como a la obra metafísica de Giorgio de Chirico. Obras como *Nostalgia del mar* o *La quimera de la libertad* destilan esa atmósfera ionizada de magia a punto de estallar. Son imágenes detallistas, con un halo de misterio, que despiertan en el espectador emociones retenidas. Aunque de diferente factura, una farola en la niebla de misterioso color gris azulado, una no menos misteriosa pareja sentada al borde de una escalinata o una silla sobre la que se han depositado un paraguas, un sombrero, un impermeable y una maleta, imagen cargada de una atmósfera de presente ausencia, nos recuerdan que la vida está preñada de secretos. Estas obras, más que con la fría *Neue Salichkeit* a la cual Roh aplicara su concepto, entroncan con el *Magic Realism* americano de Guglielmi, Cadmus, Edwar Wadsworth o los Wyeth.

También explorará una pintura narrativa. En el cuadro de literario título *La insoportable levedad del ser* vemos un grupo de hombres y mujeres desnudos tirando de una soga con la que pretenden arrastrar un piano de cola, lastrado de una bandera que pende de un asta rota, un casco y un fusil de bayoneta, un cojín, una paleta con sus pinceles y un reloj de arena sobre el teclado. Lo que en la novela filosófica de Milan Kundera eran dudas existenciales sobre la pareja, se convierte aquí en un cuestionamiento del binomio arte y vida. El telón de fondo es el mismo, con las preguntas sobre la inutilidad de la existencia/el arte y la necesidad o no del eterno retorno de los momentos para dotar a la vida de sentido. En otra obra, se representa una *sokatira* entre un grupo de hombres y otro de mujeres. Los dos cuadros del díptico están unidos por una soga desgastada en su centro y a punto de romperse. En esos cuerpos en tensión podemos leer miles de años de confrontación, de esfuerzo, de lucha y, sobre todo, una



Incontinencia

Trampantojo



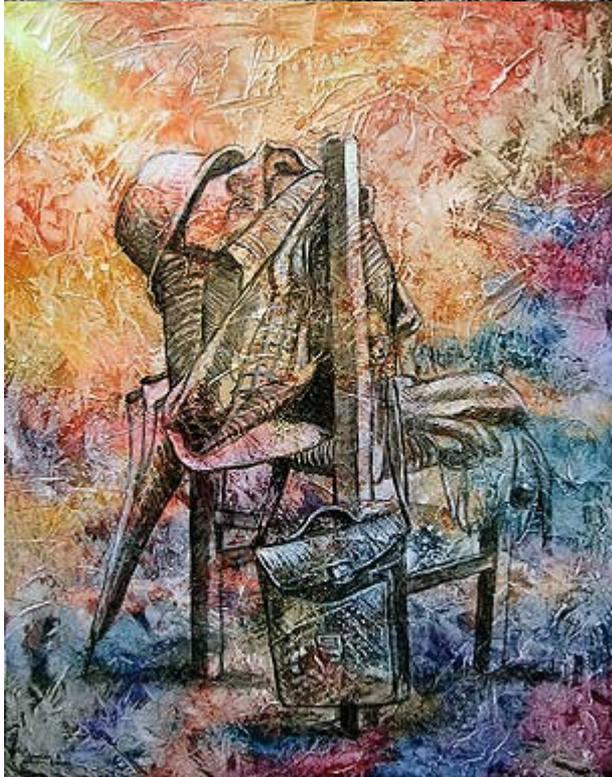
Errentería\_Nostalgia del mar



La quimera de la libertad



La insoportable levedad del ser



metáfora transparente: la situación ha llegado al punto de no retorno. Por rico que pueda ser el contenido de estas disquisiciones filosófico-sociales, su relato es lineal y unívoco, no prestándose a interpretaciones personales.

Xabier Obeso abandona, poco a poco, la costumbre de dar un título a sus cuadros para evitar la tutela interpretativa que ello implica para el espectador. Esta intuición coincide con la reflexión que hace el filósofo y teórico del arte Arthur C. Danto sobre qué convierte un objeto

en obra de arte y en qué manera el título de una obra de arte influye en su identificación y, por consecuencia, en su interpretación <sup>11</sup>.

A partir de este momento su pintura se hace más compleja. Sus relatos adquieren mayor calado y son perceptibles de múltiples explicaciones, casi tantas como el número de espectadores dispuestos a enfrentarse con su obra. Tomándome la licencia de zafarme de la diacronía, haré un alto para detenerme en un cuadro paradigmático de esta nueva etapa. Se trata de un dolmen de color gris azulado, pintado sobre una base de cartón ondulado de rojizo color terroso, bajo un cielo de nubes algodonosas. En primer plano vemos el agujero de una madriguera. El dolmen nace en el momento en que la inteligencia es consciente de la finitud de la vida, la angustia resultante se intenta apaciguar mediante las religiones. El miedo a la muerte y el sexo rigen nuestras vidas y se reflejan en las mitologías.

Curiosamente, Jorge Oteiza, en “*Cromlech y estelas funerarias*” <sup>12</sup>, analiza cómo la aparición de los monumentos neolíticos marca una impronta en la cultura vasca que llega a determinar un comportamiento de vida diferenciado del de otros pueblos: un estilo, una estética vasca, una imaginación más próxima a la imaginación artística que a la lógica del pensamiento racional. Oteiza distingue dos fases en el desarrollo artístico. Cuando el hombre vive en comportamiento vasco, desaparece la lógica y la actitud racional del hombre anterior al cromlech, del hombre clásico. Desaparece el estilo culto y narrativo para dejar paso a un estilo interno, subjetivo, metafísico y silencioso. En la fase anterior al cromlech, el arte busca su explicación del mundo externo, para después de él replegarse y regresar al propio conocimiento del hombre en una identificación de sensibilidad estética y ética <sup>13</sup>.

Con toda seguridad Xabier Obeso no ha seguido este camino de Damasco, como no ha ido a consultar a Danto para prescindir de los títulos en su obra. Se mueve por intuiciones, intuiciones que, quizás, vayan ocupando un espacio que le estaba esperando. Lo que sí es un hecho es que, antes del cuadro del dolmen, ya había pintado un retrato de Oteiza en el que, sobre un galáctico fondo azul oscuro, unos lemas escritos desgranaban las aspiraciones estético-morales del artista. Al verlo no pude evitar en pensar en el retrato que la pintora surrealista Valentine Hugo hiciera del *Facteur Cheval*. En ambos casos tras el retrato se esconde, si no una profesión de fe, al menos un sentido homenaje a los postulados del artista representado.

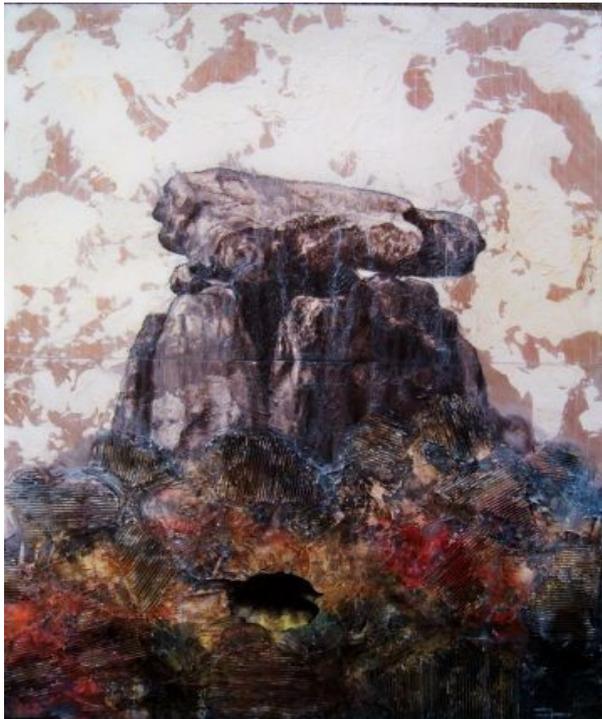
Llama la atención el que el tema de la madriguera vuelva a repetirse en otra obra. Una composición casi en diagonal en la que unos árboles ocupan sólo la parte derecha, como si estuvieran al borde de un barranco. De una madriguera, bajo ellos, salen, como del sombrero del prestidigitador, unos pañuelos agitados al viento, con los colores primarios.

El políedro erudito y poeta Juan Eduardo Cirlot <sup>14</sup> distingue en la simbología del “agujero”, aparte de un plano biológico asociado a los ritos de la fertilidad y a la sexualidad femenina, un plano espiritual en el que el agujero es la “*entrada en los umbrales de otro mundo posible*”. El filósofo, teólogo y crítico de las civilizaciones Iván Illich afirma que “*el nido, la tela de araña, la madriguera o el agujero son creados por el animal, uncido por sus genes. Las moradas no son nidos de crianzas, a las moradas las conforma una cultura. Ningún otro arte como la morada expresa tan plenamente ese espacio de la existencia humana el cual es histórico y no puede reducirse a programas biológicos. Morar es habitar las huellas dejadas por el propio vivir a través de las cuales uno siempre puede rastrear las vidas de sus ancestros. De esta manera cada cultura conforma su propio espacio*” <sup>15</sup>.

Xabier Obeso ha elaborado un vocabulario de signos que constituyen un verdadero hilo de Ariadna para recorrer su obra más reciente. Estos elementos o temas recurrentes, aparte de su *función estética*, tienen, para utilizar la terminología de Jan Mukařovský <sup>16</sup>, una *función referencial* y así los ojos, las manzanas o las abadías, aparte de su intrínseca belleza, nos transmiten un significado a penas encubierto.

Uno de esos signos es la frecuente presencia de los ojos en su obra reciente. Además de su belleza, su significado puede ser múltiple. Pueden recordarnos tanto que la curiosidad es el motor de los seres vivos, como evocar el ojo vigilante del *Big Brother*, pero son, ante todo el nexo entre el exterior y el interior. Ya en Platón aparece el primado de la función del ver, de la visión, del ojo como forma de la sensibilidad esencial, esa especie de *fuego que no tiene la capacidad de quemar, pero sí la de procurar una dulce luz* (Timeo, 45B). Para los antiguos griegos, la experiencia de ver era un fenómeno cósmico. La mirada dirigida hacia sí mismo, hacia el otro y hacia el Universo, constituía el centro intuitivo del conocerse y percibirse como vivo. El helenista Jean Pierre Vernant eleva el problema de ver y ser visto, el problema del amor y de la muerte (si no estamos en los ojos del otro no existimos), a principio hermeneútico primordial <sup>17</sup> y, este mecanismo de precisión como explicita uno de los cuadros en los que el globo ocular está formado por un complejo sistema de engranajes de relojería, dirige nuestra comprensión del mundo. Nos lo recuerda Lacan: “*no es por nada que Maurice Merleau-Ponty reconoce en el ojo su rector*” <sup>18</sup>.

El ver implica siempre un *transver*, un *ver a través de*, merced a algo que a veces anuncia realidades fantásticas. Ello quiere decir que se vive lo real envuelto en lo extraño, que puede luego contemplarse en insólitas realidades. En esta constelación de horizontes de la mirada, el signo desempeña la función de exorcizar lo extraño, transformarlo en insospechables realidades <sup>19</sup>.







Si estos ojos que nos presenta Xabier Obeso son la puerta de entrada a mundos interiores desconocidos, conforme a la famosa frase según la cual *los ojos son el espejo del alma*, no lo son en tanto ven, sino en tanto miran y esa mirada es vista. Es en ese ir y venir del ver y ser visto donde se establece el conocimiento. Estos ojos en lo alto de los cuadros, llenándolos de su poderosa presencia, tienen algo de amenazante atracción inevitable. La mirada tiene una inagotable sed de otra mirada: la mirada del otro. Nada como la mirada del otro dice tanto de su deseo, pero las palabras de Antonio Machado resuenan como una admonición: *El ojo que ve no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve*" 20. Esta sensación de desasosiego me invade al contemplar estos cuadros y me lleva de la mano al intentar interpretarlos.

Por otro lado, los ojos dan a veces la impresión de formar parte de una cara cubierta por los otros elementos del cuadro, ya sean pedruscos de un malecón, chorrreones de pintura, collages de cartón ondulado y recortes de periódico entre otros ejemplos, a la manera de un velo. El velo es utilizado en los cultos y rituales, como lo es en el erotismo y el fetichismo, al tiempo que es texto e imagen metafórica de primer orden. En tanto que tal el velo es texto y textil, y funciona como *metáfora absoluta* (Hans Blumenberg) y cifra de la *representación de lo impresentable* (Ralf Konersmann). Ofrece signos a adivinar, a interpretar según las vivencias del espectador. Todos y cada uno de nosotros encontramos nuestra propia respuesta, nuestra propia satisfacción.

Otro de los signos utilizados por Xabier Obeso es el alambre de espino. Es la representación de las creencias en las que estamos encerrados. La mayoría de ellas son parte de nuestra herencia familiar y social y echan profundas raíces en nuestra mente, condicionando nuestra manera de comprender el mundo: son el filtro mental a través del cual interpretamos la realidad. Disfrazadas de verdades absolutas, limitan nuestro desarrollo y nuestra creatividad.. Somos, en definitiva, lo que pensamos que somos y lo que creemos que es la realidad no es sino una interpretación que hacemos de ella a partir de nuestras creencias. Es la correspondencia a nivel social del Narciso griego, quien vive la condena de, reflejándose siempre a sí mismo, no poder jamás encontrar la alteridad. Contemplándose, crea la tragedia de no poder ser diferente a sí mismo. Pero como recuerda Vernant "*no existe otro espejo que el que los otros te presentan (...)cada uno existe en función del otro, por la mirada y a través de los ojos del otro. La verdadera, la sólo muerte, es el olvido, el silencio, la oscura indignidad*" 21.

Proyectadas estas reflexiones al mundo de la convivencia, observamos diversas maneras de vivir la presencia del otro. A través de las relaciones interhumanas podemos verificar que una peculiar visión de lo que existe subyace siempre al modo particular de ver y experimentar la presencia del otro. Y el *Shibboleth* 22 que antaño sirviera a efraimitas y galaaditas para reconocer y degollar al diferente sigue, en nuestros días, identificando a una persona como miembro de un grupo o de una subcultura particular y aislándola del resto. Miguel de Unamuno escribió hermosas páginas de denuncia de los shibboleths, sobre todo en "*El caballero de la triste figura*". Aún hoy se asesina y se muere por shibboleths.23.

Xabier Obeso representa estos conflictos mediante cruces de variadas formas y colores. Si en la obra de Tàpies, quien también utiliza profusamente este símbolo, la cruz representa la unión de la materia (horizontal) y el espíritu (vertical), aquí estamos en presencia de conflictos multiformes. Los brazos de la cruz pueden tener la misma dimensión y estaríamos en presencia de fuerzas antagónicas cuyo peso se equilibra. La vertical, idea dominante, puede ser mucho más desarrollada que la que se le opone. Si la tensión conduce a la muerte, la cruz es de color negro. Si a la violencia, color sangre. Si, a pesar de todo, cierta *conllevancia* puede ser preservada, la cruz será de color blanco. La cruz blanca ideal representaría la idea que el filósofo Affonso Romano de Sant'Anna desarrolla en su poema *No sé muchas cosas*: "...Por

*eso huyo hace tiempo / de la verdad ciega y absoluta y admito / cierta equivalencia / entre lo que yo afirmo / y lo que el otro niega”.*

Pero las cruces pueden ser también cruce, punto de encuentro, punto de partida. Las cruces de San Andrés son, a veces, utilizadas cual aspas de un plano del tesoro para conducir nuestra mirada a un punto esencial del cuadro, sea éste un alambre de espino, unos ojos en parte cubiertos por la cruz, unos inquietantes bidones abandonados o los dedos del Creador a punto de transmitir la vida a Adán en una cita del célebre cuadro de la Capilla Sixtina. [24](#)

El árbol es otro de los signos recurrentes. Es uno de los símbolos universales más ricos en significado, representando la estabilidad, el equilibrio, la fuerza y el conocimiento. Significa la conjunción entre el cielo y la tierra. Entre el inconsciente –la parte subterránea- y el supraconsciente, las ramas y hojas que captan la luz en un espacio más elevado. En cierto sentido, simboliza los cuatro elementos y la armonía entre ellos, ya que sin los cuales no mantendría su verticalidad y equilibrio. El agua circula por su cuerpo con la savia, las raíces se adentran en la tierra, el aire alimenta las hojas y el fuego surge de la fricción de la madera. El árbol es ontofonia (manifestación del ser) y hierofanía (manifestación de lo sagrado). El árbol es manifestación del cosmos en tanto nace, se reproduce y se regenera sin fin, de modo que el ser del cosmos se expresa en él. Como símbolo de la vida, proyecta hacia el exterior lo que somos.

El respeto hacia el árbol, testimonio de un panteísmo milenario, adquirió en Euskal Herria visos de veneración. En los albores del siglo XX Resurrección María de Azkue recogió aún la frase ritual que los leñadores, sobre todo los agotes, dirigían al árbol que iban a cortar: *Gut botako zaitugu eta barkatu iguzu* (nosotros te vamos a derrivar y perdónanos). Uno de los cuadros presenta una cruz oscura, en diagonal y en primer plano, tras la que se entreve una especie de puerta tras la que parece existir un luminoso mundo. Un encuadre negro hace que nuestra mirada se dirija hacia un árbol inclinado en una ladera. Para acceder a la luz debemos ser como el árbol. La imagen ilustra perfectamente la aserción de Wittgstein: *“Nos creemos que conocemos la realidad, pero lo que conocemos, sin embargo, no es sino el marco por el que la miramos”* [25](#).

Curiosamente los árboles pintados por Xabier Obeso carecen de hojas. Éstas tapizan el suelo o revolotean a merced del viento, metáforas del tránsito por una vida movida por el azar. A su vista no puedo dejar de pensar en la canción que Jacques Prévert y Joseph Kosma escribieran en 1946 para la película de Marcel Carné *Les Portes de la Nuit*: *“Las hojas muertas se recojen a paladas / los recuerdos y las decepciones también / y el viento del norte se los lleva / en la fría noche del olvido”*.

En el Antiguo Testamento se hace referencia a dos árboles. El árbol de la vida, situado en el centro del paraíso y que protegía a Adán y Eva de las enfermedades y del proceso de la muerte física, es el *hom* de las teogonías orientales, símbolo de la idea del dios creador. En la iconografía cristiana, la cruz (ese otro signo utilizado por Xabier Obeso) está representada muchas veces como árbol de la vida [26](#). El otro árbol es el de la Ciencia del bien y del mal, *“...mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás”* (Génesis 2:16-17). El Libro no llega a precisar el nombre del fruto del pecado original, pero la tradición cristiana, y no sólo ella [27](#), guarda sin duda ese lugar para la manzana.

El *melon* griego, el *malum* de los latinos, abarca un amplio tipo de frutas que tienen en común la carnosidad. Por eso el manzano es el árbol frutal por antonomasia. La razón de que haya sido convertida en la fruta prohibida viene, probablemente, de su nombre latino. Así, ya en el siglo XIV, el monje cisterciense Guillaume de Digulleville [28](#) juega en un poema con la equivalencia fonética de *malum* y “malo”: *“Ibi sub illa arbore / Carens virtutis robore / Corrupta est mater tua / malum guastans malo ore”*.

La manzana es, precisamente, uno de los símbolos que maneja el pintor. Si Magritte, quien también recurrió frecuentemente al tema de la manzana, pintó en uno de los varios lienzos a los que tituló *“Le chant d’amour”* tres manzanas, con los colores primarios, en una mínima playa, Xabier Obeso las pinta sobre una mesa. En el suelo hay unos papeles de sedosa apariencia, aunque hechos de periódicos, con los colores primarios. La superficie de la mesa, en contraste con el entarimado del suelo, el liso papel de periódico coloreado frente al cartón ondulado oscuro que le rodea, así como la tensión entre las líneas verticales frente a las oblicuas de las planchas, da al conjunto del collage un movimiento que atrae nuestra atención pese a la sencillez temática. Otras veces la manzana, en primer plano, está mordida, poniendo ante nuestros ojos la tentación y el pecado. Con el bocado su tacto deja de ser liso y nos muestra su carne. Saborearla es desnudarla por completo hasta llegar a su corazón. Pero, bocado tras bocado, vamos acabando con aquella que “es” para convertirla en un “ya fue”, en un acto en el que toman parte nuestros cinco sentidos: una verdadera experiencia epifánica.

En uno de los cuadros, un personaje desnudo -¿trasunto del artista?- dobla el esquinazo ante el peso de una enorme manzana. Pensamos inmediatamente en el mito de Sísifo, desde hace casi 3000 años uno de los pilares simbólicos de Occidente. Como el desgraciado personaje homérico estamos condenados a un esfuerzo tan eterno como inútil de lucha contra la tentación, tentación de la carne en nuestro caso. Pero desde que Albert Camus escribiera su ensayo sobre este mito <sup>29</sup> el paradigma ha cambiado ligeramente. Para el escritor francés *“el mito es trágico porque el héroe es consciente de su condición. ¿En qué consistiría realmente su castigo si cada paso le diera nuevas fuerzas? El trabajador de hoy trabaja toda su vida en la misma labor y su destino es igualmente absurdo. Trágico lo es sólo en los raros momentos en los que es consciente de ello. Sísifo, el impotente y rebelde proletario de los dioses, conoce el alcance de su miserable condición, pero sobre ella sólo piensa durante la caída. La clarividencia, que debiera ser la causa de su sufrimiento, le lleva al mismo tiempo a la victoria. No existe hado alguno que no se pueda vencer mediante el desprecio (...) Sísifo nos enseña la fidelidad extrema, capaz de negar a los dioses y levantar rocas (...) ese Universo que no reconoce señor alguno no le parece ni estéril ni sin valor (...) la lucha contra la cumbre puede llenar el corazón de un hombre. Debiéramos imaginarnos a Sísifo como un hombre feliz”*. La eterna lucha contra nuestra naturaleza no conduce, para Camus, ineluctablemente a la infelicidad. La paleta del cuadro refleja esta lucha: el frío azul de la parte baja frente al rojo situado arriba. En la composición tenemos la línea sinuosa del cuerpo frente a la casi circular de la manzana. Pero la sensación de movimiento viene del interior del cuadro y su carácter fuertemente matérico y gestual.

En otra de las pinturas <sup>30</sup> vemos una basílica cuyas columnas, representadas en contrapicado, dirigen nuestra mirada hacia la cúpula, claraboya abierta al cielo. A través de ella entra una luz difusa que baña el recinto y que, junto a la imagen difuminada, característica de muchos de los últimos cuadros del pintor, le confiere un ambiente de recogimiento casi místico. En primer plano, y con una presencia muy fuerte, aparece una manzana mordida. Estamos ante una tensión temática entre misticismo y erotismo. La manzana cuelga de una cuerda tal el badajo de una enorme campana que sería la propia basílica, ilustrando de tal modo la sexta estrofa del poema *“La Campana”* de Schiller: *“¡Oh! Tierno anhelo, dulce esperanza, / la época dorada del primer amor, / Cuando el ojo ve ante sí abierto el cielo / Y el corazón desborda de felicidad. / ¡Oh! ¡Ojalá pudiera verdear siempre / Esa bella época del joven amor! 31*. La imagen bien pudiera evocar igualmente el Péndulo de Foucault, colgado en 1851 de la cúpula del Panteón de París, que permitió demostrar la rotación de la Tierra, lo que supuso la victoria, tan aplastante como póstuma, de Galileo. El Péndulo de Obeso de muestra, a su vez, palmariamente, el triunfo del amor carnal sobre el amor místico. El cuadro, de composición sencilla, se estructura sobre las líneas rectas de las columnas y la cuerda, contrapuestas a los arcos y los círculos de la cúpula, así como a la esfericidad de la manzana. Repite los colores de la imagen comentada anteriormente, jugando con la tensión entre la



placidez de los tonos azules y el calor de los rojos/naranja. Con la utilización de esos colores complementarios, el cuadro se convierte en un epitome del célebre oxímoron de Quevedo *es hielo abrasador, fuego helado* <sup>32</sup> con el que éste definiera el amor y continuaba diciendo (es) *herida que duele y no se siente*. Todo eso nos transmite la manzana mordida. Otro cuadro, muy similar en composición, luz y forma, hace pender de la cuerda dos cruces interpenetradas, con coloridos diferentes en cada brazo, que hacen pensar en el cubo de Rubik. Bajo el templo de la espiritualidad se pueden cruzar armoniosamente, e incluso interpenetrarse, sensibilidades diferentes.

Las basílicas están presentes en muchas de las obras de Xabier Obeso. Aunque el tipo de basílicas barrocas que representa tiene una belleza intrínseca, el artista las utiliza en su *función referencial*, es decir en su función sacra, como reflejo de una difusa espiritualidad. Esta intención está refrendada por su dibujo ágil, justo más allá del esbozo, que no permite identificar lo representado con un lugar determinado. No son exactamente basílicas, sino la idea, el concepto de basílica, porque como decía Jean Le Gac: “*dibujar es simplemente ver con la mano*” <sup>33</sup>. Las diferentes escenas representadas en esta serie de cuadros tienen, en su diversidad, un elemento común: una zona de ellas baña en una luz epifánica, salvadora. La luminosidad se identifica con el progreso. El blanco se posiciona como símbolo de perfección y pureza: la paz y la verdad. Comentaré un par de estas imágenes sirviéndome del significado de los signos arriba descritos.

En el interior de una basílica apreciamos un plano luminoso, bajo la cúpula. El primer plano está oscuro. Abajo de la imagen vemos un alambre de espino que atrae nuestra atención por las aspas marcadas sobre él. Ante él se extiende una mancha roja oscura, esa *oscura*

*monótona sangre* 34 de la que habla el poeta y Nóbel italiano Salvatore Quasimodo. El grupo bajo la luz está en tranquilo diálogo. Quienes están en las tinieblas, presos de sus propios prejuicios o inamovibles convicciones, representadas por el alambre de espino, están disputándose. La sangre corre a partir de esa intolerante rigidez mental. Si bien hay un par de cruces blancas- puntos de encuentro- la mayor parte son rojas y negras. La palabra *angustia*, escrita en bella caligrafía, refuerza el sentimiento que se desprende del cuadro.

Hay otro cuadro, de temática muy similar, en la que la luz parece, en principio salir de los ojos que presiden la escena y la miran con severidad. En realidad proviene, igualmente del espacio situado detrás. El grupo peleándose fuera está marcado por, al menos, seis cruces negras. Aún en otro insiste el pintor sobre el tema, y parece que, quizás, quiere explicitarlo más. Detrás de la alambrada de espino hay una maleta de viaje marcada por los estigmas de su larga existencia, esa maleta en la que transportamos lo que somos y lo que fueron quienes nos precedieron. El conflicto es visto por el pintor con cierto optimismo: entre las cruces en presencia, triunfan las blancas por tres a dos.

En otra de las basílicas, bajo una iluminación tanto cenital como lateral, que impregna el espacio de recogimiento espiritual, se ve ropa tendida. Es el lugar de la confesión, el lugar de en donde nos desprendemos de la suciedad. Por los tiempos que corren habrá quien maliciosamente interprete que la Iglesia lava los trapos sucios en su propio interior. No quisiera alargarme sobre el tema, sino más bien invitar a quienes quizás me hayan leído hasta aquí a adentrarse en este juego interpretativo.

Una de las últimas series, difíciles de datarlas exactamente como tal en el tiempo, porque el artista pasa de una a otra hasta agotarlas, está poblada por singulares personajes que parecen ser proscritos, ¿nuevos habitantes de nuevas catacumbas?, ¿quizás nuestros *gentileak* redivivos? Algún cinéfilo pensará seguramente en el submundo del *Metrópolis* de Fritz Lang. Estas pinturas son mucho más oscuras, están dominadas por un color marrón monacal y parecen haber tomado aposento bajo tierra, pero presentan siempre una tenue esperanza de salir de tal situación. El tono me parece algo más pesimista que el habitual en la obra del artista. ¿Símbolo, quizás, de los tiempos por los que transitamos?

En uno de ellos una cita de *La Creación de Adán* preside el cuadro. Detrás suyo, al fondo, hay una luminosidad intensa. En la parte inferior del cuadro, y en tonos terrosos, una serie de personajes, o más bien sus siluetas, pues parecen indiferenciados, sin personalidad propia, bajan por unas escaleras. Los primeros de ellos representan la involución humana, el homínido que vuelve al estado de simio. Aquí la cita de la creación, según el análisis de Louis Marin, *inter-viene* en el interior del relato, lo interrumpe (*inter-rompt*), lo rompe, para darle otra linearidad, pasando la cita de Miguel Ángel de ser cuerpo extraño a ser cuerpo integrado. Estamos frente al momento inminente en el que, traes el caos y la regresión, vamos a asistir a una nueva creación 35.

En otra de las imágenes, a camino entre esta serie y la de las basílicas, nos encontramos dentro de un espacio iluminado por una bóveda con arcos y pilastras mimimamente marcados. La luz cae directamente sobre una escalinata barroca –la escalera como símbolo del tránsito- que conduce a un trono donde alguien está rindiendo vasallaje. El inquietante personaje asentado en el trono, aunque sólo esbozado, me recuerda al Inocencio X pintado por Velázquez. Un árbol preside la escena entre la escalera – la tierra- y la luz celeste. Un grupo de personajes deslavazados llegan de la sombra para recibir, a su vez, la iluminación. La composición del cuadro, en la que los rayos de luz oblicuos dirijen nuestra mirada hacia la bóveda, y la tensión entre los colores dorados/naranja de ésta frente a los terrosos del resto y a los azulados de la escalinata, que dividen el cuadro en distintos planos, nos dan una llave para interpretar las intenciones del artista.

Hay algunos cuadros aislados que quizá un día se conviertan igualmente en series.

A los escultores les gusta repetir que trabajan de fuera hacia adentro, quitando lo superfluo, hasta llegar a la estatua que el mole pétreo contiene. Xabier Obeso trabaja de dentro hacia afuera, dando forma al vacío de la nada para, a base de energía gestual, construir un fondo matérico que va modulando pulsionalmente hasta conseguir el soporte de su pintura. Esa primera fase es muy semejante a la corriente de la *pintura matérica* dentro del informalismo europeo. Utilizando materiales diferentes a los tradicionales, introduce el polvo de mármol, el yeso, el cartón ondulado o los *collages* de periódico<sup>36</sup>. También después actuará sobre la obra con raspados e incisiones. Si bien en esta fase no está lejos de Fautrier, Alberto Burri, Millares o el propio Tàpies, esa base no es sino el soporte de su pintura figurativa, aunque influye profundamente en la realización y el resultado final de ésta. Es una pintura que va haciéndose sobre la marcha. La masa matérica, modelada con fuerza, transmite vitalidad a la imagen, al tiempo que la aleja de cualquier tipo de amaneramiento esteticista. La trama de pinceladas, grafismos y texturas movilizan nuestra percepción. La mirada va perdiéndose entre los colores yuxtapuestos y entre sus transparencias. El fondo y las texturas superpuestas en capas confieren a las imágenes una atracción casi háptica. Dejamos vagar nuestra mente por la composición muy elaborada del cuadro y sus líneas de luz de complejo seguimiento. Todo ello en repetidas y siempre nuevas miradas, descubriendo nuevos climas y experimentando nuevos estados anímicos y emociones siempre renovadas, en un viaje por los atisbos más telúricos.

**Xabier Aurtenetxe**  
Múnich, mayo 2010

- 
- 1 Ver Jean Baudrillard: *“Simulacres et Simulation”*, Ed. Galilée, col. Débats, Paris, 1981. Desde la primera página, 'La Precesión de los Simulacros, y apelando nada menos que al Eclesiastés, el filósofo sostiene que *“el simulacro nunca se esconde tras la verdad, no hay ningún hecho verdadero. El simulacro es verdadero”*.
  - 2 Jorge Luis Borges: *“Del Rigor de la Ciencia”*, in 'El Hacedor', Emecé, Buenos Aires, 1960, pág. 103. Borges atribuye lúdicamente este minirelato de un sólo párrafo a un tal Suárez Miranda, 'Viajes de varones prudentes', Libro IV, Cap. XLV, Lérida, 1658.
  - 3 Donald Kuspit en *“Good Unwholesome Fun. The Last Refuge of Nihilism”*, texto del catálogo de la exposición “Altrove”, que tuvo lugar en 1992 en el Museo de Arte Contemporáneo de Prato, sitúa el nacimiento del arte moderno en la proclamación de Nietzsche: *“Dios ha muerto”*. Para una mirada superficial suponía una liberación, pero, entonces, como dijo Dostoyewsky, todo era posible. Aunque la muerte de Dios no significaba la muerte del hombre, inician las dudas de éste, pues lo humano carecía de sentido perdurable.
  - 4 El concepto fue utilizado por primera vez por Karl Rosenkranz en 1853. Los teóricos marxistas (Plechanov, Lifschitz, Lukacs) lo consideran como el reflejo de las crisis capitalistas y Lifschitz no dudará en incluir al cubismo en esta categoría. Por contra, Adorno considera que el arte debe hacer suyo lo proscrito por feísmo, para con ello denunciar el mundo que le rodea. Ver Theodor Adorno: *“Ästhetischen Theorie”* in 'Gesammelte Schriften', Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2003, vol. 7, pág.79.
  - 5 Luigi Russo: *“Die Fata Morgana des Schönes”*, in Kamper/Wulf: *“Der Schein des Schönen”*, Steidl, Göttingen, 1989, pág. 56.
  - 6 Sus obras *“El perro muerto sobre el asfalto”*(1963) o el *“Conejo desollado”* (1972) son claros ejemplos de lo que no es *sublime* ni *feista*, sino la expresión de una íntima emoción.
  - 7 Paul Klee: *Teoría del arte moderno*”, Editorial Cactus, serie Perenne, Buenos Aires, 2007.
  - 8 Ver Thomas Fuchs: *“Das Gehirn- ein Beziehungsorgan: Ein phänomenologisch-ökologische Konzeption”*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 2009, página 30.
  - 9 El concepto filosófico de *“Außenwelt”* aparece por primera vez en la obra de Fichte: *“Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre”* (1794). A través del Schopenhauer de *“Die Welt als Wille und Vorstellung”* y del perspectivismo de Nietzsche, el camino nos conduce hasta el constructivismo filosófico radical de nuestros días.
  - 10 Traducción del texto original, sacado de la obra de D. Sylvester: *“René Magritte. Catalogue Raisonné II: Oil Paintings and Objects 1931-1948*. Meriel Foundation, Fonds Mercator, Amberes, 1993, pág. 184.

- 11 Arthur C. Danto: *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002. Capítulo 5: Interpretación e identificación.
- 12 Jorge Oteiza: *"Cromlechs y estelas funerarias"* Homenaje a José Miguel Barandiarán, Academia Errante, Auñamendi, San Sebastián, 1963.
- 13 Jorge Oteiza; *"Quosque Tandem. Ensayo de interpretación del alma vasca"*, Auñamendi, San Sebastián, 1963. Para profundizar en la obra teórica de Oteiza, ver Soledad Álvarez: *"Jorge Oteiza: pasión y razón"*, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2003.
- 14 Juan Eduardo Cirlot: *"Diccionario de símbolos"*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, p.142.
- 15 Ivan Illich: *"El H<sub>2</sub>O y las aguas del olvido"*, in "Relexiones sobre la historicidad de la materia", Ediciones Cátedra, colección Teorema, Madrid., 1989. También Unamuno calificará la quijotesca cueva de Montesinos como *"símbolo de ancestrales tradiciones"*, ver *"Vida de Don Quijote y Sancho"*, Espasa Calpe, Madrid, 1981, pág. 135.
- 16 Jan Mukařovský: *"Kapitel aus der Ästhetik"*. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1970.
- 17 Jean Pierre Vernant: *"L'individu, l'amour, la mort. Soi même et l'autre en Grèce ancienne"*, Ed. Gallimard, Paris, 1989.
- 18 Jacques Lacan: *"Le Séminaire"*, Libro IX, Ed. Du Seuil, Paris, pág. 68.
- 19 Sobre la fenomenología del *transver*, Félix Schwartzmann: *"Teoría de la expresión"*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- 20 Antonio Machado: *"Proverbios y cantares"*, Revista de Occidente, número III, Madrid, Sept. 1923.
- 21 Jean Pierre Vernant: Op. Cit., pág. 125-126.
- 22 Antiguo Testamento. Libro de los Jueces. Capítulo 12, 4-6.
- 23 Miguel de Unamuno: *"El caballero de la triste figura"*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1963.
- 24 La cita, como bien explica Louis Marin en su ensayo sobre Jasper Johns, es mucho más que un acto lúdico. *"Citare es poner en movimiento. Poner en acción algo que está en reposo"*. Ver Louis Marin *"Uber das Zitat"* in "Texturen des Bildlichen", Diaphanes Verlag, Zürich-Berlin, 2006, pág.126.
- 25 Ludwig Wittgstein: *"Tractatus logico-philosophicus"*, Obra Completa, vol. I, Madrid, Gredos, col. Grandes Pensadores, 2009, 4.1.2.2
- 26 Guillaume de Digulleville en su obra maestra *"Le pélerinade de l'âme"* (1355-1358) identifica la cruz de Cristo con el Árbol de la vida, que sería el manzano.
- 27 El origen del simbolismo de la manzana era el del saber y el conocimiento absolutos., la salud y la fertilidad, la experiencia femenina. Así, para los celtas, el espacio sagrado por excelencia se llamaba *Avalon*, la isla de las manzanas. En la mitología nórdica sólo las manzanas doradas que cultivaba la diosa Idunn hacen posible que los dioses se mantengan inmortales hasta el Ragnarok o destino final. Un significado parecido poseía la manzana de Eris en la Grecia Antigua, aunque ya con Hera, Atenea y Afrodita disputándose la manzana, se introduce la relación de ésta con el pecado y la de los personajes femeninos cayendo en él. La tradición machista del cristianismo desarrollará esta idea.
- 28 In *"Analecta Hymnica Medii Aeri"*, compilación de Guido Maria Dreves, Dr. Erwin Rauner Verlag, Biblioteca digital, Ausburg, 2008, vol. 48, pág. 406.
- 29 Albert Camus: *"Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde"* Gallimard, Paris, 1942. En su libro Camus sigue el enfoque que el helenista Pierre Commelin diera al mito en su *"Nouvelle mythologie grecque et romaine"* (1909).
- 30 Un análisis exhaustivo del cuadro aparecerá en la revista *"Oarso"* en julio 2010.
- 31 Friedrich Schiller: *"Das Lied von der Glocke"* in *Sämtliche Gedichte und Baladen*, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 2005. Traducción mía.
- 32 Francisco de Quevedo: *"Obras completas I. Poesía original"*, Editorial Planeta, Barcelona, tercera edición, 1971, soneto nº 375. "El amor".
- 33 *"dessiner c'est tout simplement voir avec la main"*. Ver el catálogo de su exposición en el Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen, 2007. También el pintor español Esteban Vicente escribió en cierta ocasión: *"el dibujo es la forma que tiene el artista de investigar... El pintor ve dibujando"*, pero, cosas veredes, terminó siendo uno de los cofundadores de la Escuela de Nueva York del Expresionismo Abstracto...
- 34 El poeta simbolista italiano, premio Nóbel de Literatura en 1959, escribe en su poema *"Ya vuela la flor seca"*: *"No sabré nada de mi vida, / oscura monótona sangre. / (...) Ya vuela la flor seca / de las ramas. Y espero / la paciencia de su vuelo irrevocable."* in "Poesía completa", Ed. Linteo, Linteo Poesía nº6, Ourense, 2005. Traducción Antonio Colinas.
- 35 Louis Marin: Op. Cit., pág. 134.

36 Los *collages* de periódico no dan sentido a las imágenes, son meras superficies lisas contrapuestas, en general, al cartón ondulado y su rugosidad. Un antiguo refrán sefardí recuerda que “*Con dizir flama no se quema la boca*”, previniéndonos contra cualquier tentación de atribuir ningún poder a la palabra. La palabra dice, no hace.