

PABLO CARDOSO. INSTRUCCIONES DE VIAJE

Observador, callejero, filósofo, llámale cómo os parezca; pero es seguro que para caracterizar a este artista os veréis obligados a gratificarlo con un epíteto imposible de aplicar al pintor de las cosas eternas, o por lo menos más durables, de las cosas heroicas o religiosas.

BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*

1. Travesías / Transiciones

Nacido en Cuenca (Ecuador) en 1965, Pablo Cardoso se hizo notar muy pronto, cuando a los 24 años, la II Bienal Internacional de su ciudad le otorgó el Premio Alberto Coloma Silva. En 2001, con motivo la VII Bienal de Cuenca, Cardoso presentó *Geodesia*, la instalación pictórica que inaugura la etapa de sus “travesías”, y a la que el jurado confirió una Mención de Honor. Se trata de 55 pequeños cuadros de formato elíptico con pinturas de carreteras, frente a las cuales dispuso una suerte de pasamanos –aludiendo metonímicamente a los andenes de arribo y salida, que son parte de toda existencia. Aquí ya aparecen algunas constantes de su obra reciente: el uso de la fotografía como modelo de la pintura, la idea de la secuencia –a modo de una sucesión de fotogramas–, la elección del blanco y negro que mediatiza el objeto de la pintura, produciendo cierto distanciamiento analítico del dato real. El largo viaje en el que se halla embarcado Cardoso empieza aquí. Luego vendrán los ciclos *29.IV.02, 18.VI.02* (títulos que remiten a las fechas en las que el artista realizó dos caminatas dentro de su ciudad) y *Lejos-cerca-lejos* (2004), obras presentadas en las bienales de Gwangju (Corea) y Sao Paulo (Brasil). A estas seguirán las series *Coordenadas, Sábanas, Abismo-Desierto-Mar* (2006) y *FF* (2006). Todas ellas tienen en común partir del registro fotográfico que hace el artista en sus recorridos o viajes, para luego ser “re-contados” por medio de lo que Cardoso llama un “*pincel literal*”, esto es, un pincel que copia textual y pacientemente cada foto.

¿Cuál es el sentido de estas detalladas ficciones, de estos obsesivos recuentos pictóricos? En estas obras, Cardoso desarrolla una secreta poética de los pasajes, los pasillos, las carreteras y los andenes, sitios de tránsito que devienen metáforas de la experiencia de la fugacidad; lugares auráticos por antonomasia, susceptibles a las manifestaciones epifánicas, a los encuentros y reencuentros inesperados. Cardoso exagera la melancolía y el sentimiento de *dejà-vu* que envuelven a estos anónimos recintos enrareciéndolos y opacándolos –deslizando el foco–, como una forma de resistir a la inocua y estridente transparencia de los media, a la saturación visual que propician, a la velocidad de las autopistas reales y virtuales. Todo lo que procura, ante la pérdida de sustancia de la vida contemporánea, es devolver a los seres y las cosas su densidad, su misterio, su silencio, su lentitud y opacidad esenciales; de restituirlos a su plenitud óptica.

La conciencia de la fugacidad, como guerra contra tiempo, está en el corazón de la obra de Cardoso. La sensación de que en la vida contemporánea todo prescribe velozmente, de que se vive en un presente estricto, lleva al artista a recuperar y consagrar ese instante que cesa y se extingue ante nuestros ojos y nuestra memoria, redimiendo a los actos humanos de su huido sino. Este es quizá el sentido de sus *Mesas consumidas* (2001), y más tarde de sus espléndidas *Mesas* (2003): colección de tondos que reanudan el prestigioso género del bodegón, pinturas de una sensualidad sibarítica que celebran el ágape en su momento postrero, especie de sonatas

plásticas cuya brillantez cromática está tañida y teñida de melancolía. Alternando el uso del enfoque y desenfoco estas naturalezas muertas son primeros planos de los residuos del banquete antes de su consumación definitiva, emblemas de la transitoriedad, suerte de *vanitas* o *memento mori* gastronómicos. Recordemos que para Gombrich toda naturaleza muerta es ya una *vanitas* en potencia desde el momento en que cada objeto material lleva en sí mismo la imagen de su propia consunción.

Por eso, el rol que cumple la fotografía en la obra de Cardoso –más allá de ser modelo de la pintura– adquiere una significación crucial: preserva y fija el carácter contingente y performático de la experiencia que transmite. Aquí residiría la dimensión alegórica de su obra reciente, pues como apunta Craig Owens –a propósito de los balcones y suburbios habaneros tomados por Walker Evans, o de los viejos edificios parisinos fotografiados por Eugène Atget–: “en la medida en que se preservan aquello que amenaza con desaparecer, ese deseo se convierte en el tema mismo de la imagen”¹.

La culminación y apoteosis de sus recorridos constituye *Lejos-cerca-lejos* (2004), la más vasta y ambiciosa de las series de Cardoso. Se trata de la crónica minuciosa de su traslado a Sao Paulo, desde el momento en que abandona su domicilio en Cuenca hasta su arribo a la sede de la Bienal paulista. A modo de un cuaderno de bitácora (donde se consignan las escalas, los trámites, y demás accidentes de la navegación), las 319 tablillas que conforman esta serie –como su anteriores trayectos o paseos– antes que la “historia” de un viaje, suponen el “relato” del mismo. Pues, mientras la historia es la relación de los hechos tal como ocurrieron, el relato implica una manera de referirlos, una estrategia de representación: la voluntad formal que orienta la creación artística. Aunque Cardoso traslada literalmente sus fotos a los diminutos lienzos, y estos organizan una secuencia estrictamente cronológica, la elección cromática (alternando el blanco y negro con el sepia), la mediación del lente con sus fallas inesperadas (fotos veladas y movidas), sus premeditados efectos (desenfoques), sus cesuras (esas tablillas blancas que reverencian el silencio), y su ulterior trasvase al lenguaje de la pintura contribuyen a filtrar el dato real, transformando la historia en relato, es decir, en ficción poética.

Pero hay algo más: los 55 pequeños tondos que constituyen *Geodesia*, las 70 tablillas de 29.V. 02, las 159 de 18.IV.02, y las 319 “estaciones” de *Lejos-cerca-lejos*, no sólo hablan de una disposición laboriosa y amorosa hacia el oficio de la pintura –inusual en los tiempos que corren–, sino que parecen actualizar la noción de *retardo*, fundamental en la concepción pictórica de Duchamp. Así, desde la concentración y el reposo que demandan sus vastos y prolijos proyectos, Cardoso pinta contra el frívolo frenesí del mundo, pero sobre todo, para retardar el tiempo omnívoro y temible.

Comentado el estilo fantástico del poeta inglés Robert Browning, Chesterton dice “...gozó trabajando en ese estilo como un alfarero chino podía gozar haciendo dragones, o un escultor medieval modelando diablos”², el arte miniaturista y minucioso de Cardoso participa de esa paciencia y fruición artesanales, de esa devoción religiosa por la pintura.

2. Pliegues

¹ Craig Owens, “El impulso alegórico contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis ed., Akal, Madrid, 2001, p. 207.

² G.K. Chesterton, “Robert Browning”, en *Obras completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1962, p. 137.

En sus disquisiciones en torno a lo Barroco, Eugenio d'Ors compara el siglo XVII, la gran centuria barroca, con Alejandría: “En las dos épocas –dice– la Cultura se baña en el paisaje”³. Ante el retiro de la naturaleza que marca el fin de la modernidad, y la sucesiva transformación de la cultura en “segunda naturaleza”, que señala el inicio de la posmodernidad, no podemos sino invertir la fórmula del esteta catalán: hoy por hoy, el paisaje se baña en la cultura –ya con minúscula, una vez que el arte contemporáneo ha zurcido la zanja entre alta y baja cultura–. Quizá aquí resida uno de los secretos y sentidos profundos de los trabajos recientes de Cardoso: tanto los pasajes insulares y fluviales que conforman la serie *Coordenadas* (ciclo de pinturas que el artista viene produciendo desde 2004), como sus flamantes *Sábanas* (2005-06), replantean desde la pintura nuestra visión y relación con la naturaleza, postulan la posibilidad de su existencia a través del filtro o el dato cultural.

Para empezar, Cardoso hace pasar el paisaje por la cultura haciendo pasar la pintura por la fotografía, transportando el registro fotográfico inicial a los dominios del acrílico, y adicionalmente, en el caso de sus paisajes, desenfocado con frecuencia el objeto de modo que este deviene en un paisaje opacado, velado, brumoso –a la manera de las *blurred paintings* de Gerhard Richter o Gottfried Helnwein, modelos inequívocos y confesos de su obra– como si se hallara en proceso de configuración o desintegración, acentuando su “irrealidad”, su falta de realidad. La mediación cultural estriba precisamente en el empleo de la cámara, en la manipulación del dispositivo tecnológico, pues la intercesión del lente introduce una distancia analítica y crítica frente al objeto: la naturaleza perdida, extinguida, sólo puede volver como sombra o fantasma, aunque esa “sombra” este matemáticamente cartografiada en virtud de sus coordenadas (vg.: $00^{\circ} 58.83'S-90^{\circ} 62.55'W$ es el título de un cuadro de este ciclo).

Si *Coordenadas* va de la natura a la cultura, del paisaje a su fantasma, *Sábanas* hace el camino inverso, va del fantasma al paisaje, pues plegada, plisada, la pieza textil, manufacturada, suscita en el espectador un sinnúmero de asociaciones orográficas y topográficas tan diversas como opuestas: olas, dunas, desiertos, estepas, sabanas. Frente al repliegue de la naturaleza, desde la intimidad del lecho, Cardoso dibuja un pliegue que la evoca y devuelve en su integridad ontológica.

Y la genealogía de ese pliegue, según lo ha visto Deleuze, está en el barroco, cuyo rasgo característico “es el pliegue hasta el infinito”, actuando “según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma”⁴. Recordemos, para no fatigar ejemplos, el cuidadoso trabajo sobre los hábitos de los monjes en Zurbarán o la exacerbación de curvas y retorcimientos en la túnica de la *Santa Teresa* de Bernini. Las sábanas de Cardoso –sudarios seculares, lienzos profanos– pliegan a esta sensualidad morbosa y suntuosa, son herederas de esas torsiones y tensiones que atraviesan el espíritu del barroco, como de ese programado efecto escénico y lumínico que orienta la pintura, la escultura y la arquitectura de la época. Es precisamente para acentuar ese efecto dramático que estas mantas han sido fotografiadas a contraluz –equivalente del claroscuro y las penumbras barrocas– confiriendo a las pinturas por un lado esa atmósfera vespertina, y por otro, perfilando la resolución de los contornos, su volumen escultórico. Y es también en el contexto del imaginario, o del *pathos* barroco, donde los invertebrados que las recorren adquieren un primer significado, como alegoría moral o *vanitas*, como metáforas de la caducidad y la muerte; el tema del *memento mori* que Cardoso frecuentará una y otra vez. Las sábanas, cómo no, también pueden convertirse en mortajas.

³ Eugenio D'Ors, *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 29.

⁴ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 11.

3. *Road-pictures*

El penúltimo trabajo de Cardoso, realizado durante este año, es la trilogía *Abismo-Desierto-Mar*, viajes que parten desde su casa hacia tres puntos cercanos en cuyo trayecto el paisaje cambia poco a poco hasta transformarse drásticamente. Curiosamente, ciertos cuadros recuerden los paisajes abisales y melancólicos de la pintura romántica, particularmente algunos acantilados y vistas marinas de Caspar David Friedrich. No es casual: el artista romántico es el primero en experimentar la profunda escisión entre el hombre y la naturaleza, brecha que tras la modernidad se ampliará hasta expulsar a la naturaleza de su imaginario. Ahora bien, mientras el pintor romántico proyecta en la pintura de una montaña o un atardecer estados de su subjetividad, en Cardoso, al contrario, es la infinitud de estos espacios lo que despierta el sentimiento de la finitud, de nuestro vacío y precariedad esenciales. Estos lugares donde nada ocurre o nada parece ocurrir, devienen sitios propicios para que sucedan las revelaciones metafísicas. En estos paisajes de la otredad dialogamos con lo otro: el vacío, la muerte.

Es posible establecer una analogía entre esta trilogía y el género cinematográfico del *road-movie*, películas plagadas de acontecimientos narrativos, donde los personajes viven una serie de aventuras. A diferencia de estas, en las *road-pictures* de Cardoso —para arriesgar un neologismo— todas las aventuras son interiores, son los avatares de la mirada fascinada con las mutaciones del paisaje, con las mudas de atmósferas y climas, pero también las tribulaciones de la conciencia que reflexiona sobre el flujo ininterrumpido de la vida.

Por ahora el itinerario artístico de Cardoso termina en la serie *FF* (nomenclatura de *Fast Forward*, la opción del control remoto en los equipos de video para adelantar las secuencias). La obra está conformada por cuatro secuencias de ocho “cuadros” cada una (uso el término “cuadros” en sentido pictórico y cinematográfico) correspondientes a cuatro personajes. Lo que vemos siempre son figuras corriendo, desenfocadas, y como tales irreconocibles, anónimas. No sólo que cada cuadro está tratado como un fotograma, sino que la disposición perpendicular de la secuencia recuerda las cámaras de cine donde la película pasa verticalmente. Diríamos que estas obras tienen que ver con las travesías en la medida en que se derivan de ellas, pero a diferencia de aquellas, no suponen la idea de traslado de un punto a otro, pues sus actores van de cualquier lado a cualquier parte, o a ninguna.

Cada corredor importa una historia y pareciera hallarse en una situación límite. De allí el uso deliberado de los contrapicados, planos recurrentes en el cine expresionista para acentuar el drama y tensión del *actante*, el suspenso de la escena. Al retratar a sus personajes en el acto de correr, además de la pregunta por su identidad, el artista activa en el espectador múltiples interrogaciones: por qué, para qué, hacia dónde, subrayando el misterio y la dimensión narrativa de su propuesta. Más allá de lo que puedan metaforizar los corredores (la fugacidad del tiempo, la velocidad de la vida contemporánea), aquí el artista tensa nuevamente los lindes entre documento y ficción.

Con este último ciclo, Cardoso cierra un círculo de extraordinaria coherencia: del *still-life* al *film-still*, del bodegón al fotograma. Pensando el tiempo, su obra ha ido del tiempo inmobilizado en el instante —que fundamenta la naturaleza muerta—, al tiempo en movimiento del cine. Dos maneras radicalmente opuestas de visualizar y experimentar el tiempo, de entenderlo y comprenderlo; pero también de asirlo y capturarlo: los grandes móviles de su infatigable viaje.

Cristóbal Zapata
Cuenca, agosto 18, 2006.