

Los paisajes de la incertidumbre

Amalina Bomnin

(Cuba, 1971, Docente, curadora y crítica de arte. Vive actualmente en Ecuador)

Siempre que vuelvo a la obra de Pablo Cardoso (Cuenca, Ecuador, 1965) recuerdo *El Extranjero* (1962) de Albert Camus, texto premonitorio, en su momento, sobre lo que más tarde sería el comportamiento del individuo occidental autoflagelado por las consecuencias de la guerra, marcado por un sentimiento de desestimación ante sí y el entorno social. El influjo del progreso tecnológico le priva del sentido de pertenencia en la toma de decisiones colectivas y lo convierte en “extranjero” dentro de su propio medio. De manera general, los “paisajes” elípticos del artista producen una sensación de extrañamiento. Él toma partido a favor de un ser más comprometido, pero se posiciona simuladamente. Su aparente frialdad denuncia la concomitancia de esos estados latentes de enajenación en nuestras sociedades: desidia, falta de iniciativa, escepticismo que, maniobrados plásticamente hasta un estadio de condensación, provocan al espectador conduciéndolo al cuestionamiento de talante minimalista de *no es sólo lo que ves*.

Un primer acercamiento puede dar lugar a quedar atrapado en un ángulo reduccionista respecto a su discurso. Después de ver el grueso de su producción y conversar con el artista (cuasi autodidacta) cae el telón de su aparente frialdad. Y es que desde esa flemática postura esgrime pronunciamientos viscerales de manera velada que se contraponen a la visión americana impuesta por la teleología occidental. Varias series en los últimos seis años han venido a corroborar su proverbial oficio y el ánimo enfático de atender a cuestiones que redundan en el cuestionamiento antropológico de nuestras sociedades. Disímiles puntos de referencia que a fuerza del extrañamiento añadido por el autor no son reconocibles, pero, sin embargo, pertenecen a la geografía del oriente del Ecuador, Islas Galápagos, entre otros sitios, son usados bajo su habitual realismo fotográfico para aludir a nociones de tiempo que cristalizan su intención de relativizar la mirada, dependiente aquí del espacio de donde se mire. Nociones antagónicas como el sosiego, la fugacidad, lo inmanente, lo ajeno, instalan la trama en la serie *Coordenadas* para condicionar la lectura hacia nuestra relación con el entorno. Vale subrayar, en su caso, como confiere a la metáfora una facultad potenciadora de comentar desde una apariencia identificable con “el paisaje” y que ello aplique también para instancias mucho menos visibles o verificables.

La operatoria de Cardoso consiste en un proceso de “retoque” de sus registros fotográficos, a través de lo que él mismo denomina “pincel literal”, en un acto de restitución del aura y misterio primigenios a la vida contemporánea. La vertiginosidad, el

deambular nómada producto de las constantes migraciones, las desvirtuadas ideas de progreso, desarrollan una identificación superficial y falaz con la naturaleza, el entorno, los semejantes, que los *mass media* contribuyen a modular con procacidad. La “caja boba”, el internet, las redes sociales, la publicidad, alejan a la media de la población de temas álgidos como la perniciosa explotación de las minas en nuestros países, o cualquier otro daño al medio ambiente. Esta operatoria la resuelve gracias a sus viajes, que en su caso constituyen medio y fin para manejar sus ideas sobre la imagen y el paisaje en una construcción recíproca. Otro tema que subyace en esta poética rememora conceptos lúcidos planteados por Lezama Lima en su ensayo *La expresión americana*. Me refiero a la configuración de una imagen que se corresponda no con el relato identificatorio impuesto por Europa a nuestras sociedades desde la razón, sino con el trazado de un territorio que incluye un espacio-tiempo mágico, movable, permeable. Decía el cubano: “Hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias”. Estas metáforas visuales, de manera similar a como lo hiciera el escritor a través de la literatura, resultan estrategias para conceder otra historicidad al mundo americano.

Existen dos nociones de tiempo mensurables en este discurso: el que ha construido forzosamente occidente para nosotros y el que aún podemos intervenir en dependencia de nuestras potencialidades. En la serie *Sábanas* (2005-2006) la visión de esas posibilidades dependientes del hombre se relativizan al establecer símiles que postulan su fragilidad. Varios invertebrados deambulan por simulados paisajes sugeridos a través de las ondulaciones de estos territorios, que pueden significar la cubierta, el exterior, el mundo material; en cambio, los diminutos animales podrían ser el inestable mundo interior, el alma. Aquí el autor juega a maniobrar con el concepto del barroco, identificable con la presencia alterna de luces y sombras, el claroscuro, lo intrincado, en su afán por internarse en los complejos procesos de constitución de nuestro ser latinoamericano. Fue este movimiento el primero donde América se asumió como el resultado de tensiones entre lo europeo y lo propiamente americano. Significó la continuidad de las culturas autóctonas bajo las elaboradas formas del barroco español. Dicha corriente permitió la flexibilización de las fuerzas en contraste, pues a diferencia del barroco europeo que tendía a acumular o a yuxtaponer, el barroco americano combinó las tensiones de lo autóctono con lo extranjero para acceder a la unidad. Hay también una alusión, según el artista, -y como también lo mencionara André Gide, lectura preferida de Lezama-, al hecho de que “toda travesía es un pregusto por la muerte, una anticipación del fin”.

En la serie *FF* (nomenclatura de *Fast Forward*, la opción del control remoto en los equipos de video para adelantar las secuencias) y su trilogía *Abismo-Desierto-Mar*, ambas

del 2006, continúa la indagación a través de los desplazamientos. En la primera acentúa dramáticamente situaciones logradas al refrendar pictóricamente secuencias fotográficas manejadas bajo el comando de video FF de cuatro personajes mostrados en una carrera indeterminada y anodina. La velocidad como síntoma de crisis desata sugestivas lecturas acerca de la ligereza y las vagas búsquedas humanas en torno a ideales que infringen el verdadero sentido de lo trascendente. La repetición ociosa se convierte en sinsentido. Para *Abismo-Desierto-Mar* realizó varios viajes personales desde su casa hasta puntos ubicables en los sitios mencionados, donde se disolviera el sentido real de cierta ubicación, identificándolos con el concepto de no-lugar, o vacío. Como él mismo refiere: “intenté llegar a la nada, dibujar un camino hacia ella”.

Y es que la fotografía atestigua el paso decapitado del tiempo, de ahí que se le asocie con la idea de la muerte. El obturador sólo consigue ralentizar nuestra espectralidad. Cardoso vuelve a ella en sus piezas *AM-PM*, *Allende* (con la que participa en el 2007 en la Bienal de Venecia), *Isla # 1*, y *Serie Nowhere*. En la primera recoge en una secuencia de veinticuatro cuadros (obsesiones numéricas que me recuerdan las pasiones de los pitagóricos) su versión en acrílico sobre madera de un horizonte montañoso registrado entre las 6 a.m hasta las 6 p.m; y en *Allende*, solicita a un voluntario italiano que le suministre vía Internet imágenes escogidas a su vera de un punto específico de Venecia. Con esta última participa en el consagratorio evento mediante la ayuda de este asistente, después de registrar durante setenta días seguidos percepciones del horizonte desde un punto de la ciudad. La idea de explorar en las nociones de globalización a partir de escudriñar un acto cotidiano casi convertido en ritual por su repetición, comporta mediaciones de todo tipo y convierte a estas piezas en ensayos que fluctúan entre la virtualidad y la hiperrealidad; además de arrastrar consigo apostillas al sentido de autoría, el simulacro, la comunicación, y el papel de las ciudades en la inversión de los patrones de centro y periferia.

La constante búsqueda en tópicos relacionados con el devenir humano en la conformación de un mapa cultural que hoy día necesita cada vez más la participación ciudadana ha conducido al artista a disímiles investigaciones. En los dos años siguientes da paso a la serie *Art Autre*, y sin apenas darnos cuenta nos introduce en una reflexión visceral. Toma como pretexto el término con que Michel Tapié clasificara al arte turbulento de la Francia de la posguerra hacia 1950, caracterizado por el automatismo, el desenfreno y el paroxismo. Esta corriente basaba su producción en la ausencia de voluntad formal al estructurar compositivamente la obra. A través de un retruécano visual el cuencano realiza una operación inversa: consigue imágenes de Afganistán mediante Google Earth que dan cuenta del rico trazado de caminos y rutas dibujados por la cruenta historia de un país marcado por el sino de la guerra, y las manipula simulando una obra informalista de las producidas en el pasado siglo. El cruce de importantes rutas comerciales, entre ellas la

ruta de la seda, pero por sobre todo, la árida y despoblada configuración que han dejado a su paso las guerras intestinas y foráneas queda versionado en piezas de un lirismo caústico con reminiscencias de Fontana. Esta querella por el poder con sus violentas consecuencias es usada por Cardoso para aludir a una irracionalidad que a casi nadie conmueve, reducida a costumbre. El éxtasis bélico travestido en gesto abstracto, la materia retorna a la memoria para desde la ironía diagramar la indolencia. ¿Acaso el autor pretende hacer guiños al desentendimiento que en muchas ocasiones opera en el arte?

La serie más reciente *Lebensraum* (que significa “espacio vital”) dio lugar también a su última muestra personal en dpm Gallery, Guayaquil, donde inicia una exploración en el imaginario ecuatoriano a partir de las miradas de exploradores y artistas extranjeros que visitaron el territorio en siglos anteriores. La muestra de ahora estaba conformada por diez obras que reinterpretan algunos paisajes emblemáticos del pintor y explorador norteamericano de mediados del siglo XIX Frederic Edwin Church. El título en alemán responde a las ideas expansionistas y anexionistas manejadas por el nacionalsocialismo germano en el contexto nazi, el cual justificaba cualquier sometimiento e intervención so pretexto de que “la existencia de un Estado quedaba garantizada cuando dispusiera del suficiente espacio para atender a las necesidades de la misma”.

La aparente visión romántica del norteamericano sobre los Andes ecuatorianos, convertida ahora en intertexto, queda desmantelada por Cardoso para connotar las reales intenciones colonialistas de los viajeros y misioneros que se acercaban por ese entonces a estas geografías tropicales; a la vez que introduce un matiz político al emplazar nuestra demandante actitud hacia los recursos naturales.

Las piezas, a pesar de haber sustituido los majestuosos formatos originales del norteamericano, alterar la paleta e introducir algunas maniobras sutiles respecto a los textos originales, ora otorgándoles brillantez, ora agrisándolos o introduciendo calidez, resultan paisajes anodinos, ajenos, expoliados, mero recuerdo vaciado de sentido, cual epítomes de la obsesión emancipatoria, que no ha dejado espacio para pensar la naturaleza como nuestro reducto de salvación. Este ejercicio de apropiación e intervención no sólo reconoce el delirio colonialista de los que piensan en estas latitudes como el territorio propicio para sus fines lucrativos, sino que también nos involucra al enjuiciar nuestra mentalidad colonizada, que se traduce en una sobrevaloración de los valores foráneos, en detrimento de los nacionales.

Estas pinturas de ahora otorgan una sensación de extrañeza al estar manipuladas por el artista dentro de atmósferas que a ratos recuerdan el negativo fotográfico. A veces las subvierte al punto de presentarlas monocromas; pero además están desdibujadas respecto al “original”.

El ejercicio practicado aquí, reitero, puede resultar de una operatoria aséptica. Es su estrategia para solapar un enfoque irónico sobre el cinismo de Church (y vuelve la tautología) acerca de la urgencia de que estos parajes sean tomados más en cuenta por nosotros mismos, y no sean en primer lugar el producto exótico de exportación, manzana de la discordia, sino fuente de trabajo, emblema de pertenencia, oportunidad de crecimiento endógeno. Estas imágenes constituyen una imagen refractaria que nos invita a mirar hacia nuestro interior, despojándonos de estereotipos, complejos culturales, clichés, convencidos de que no necesitamos un “descubridor”.

El artista fue invitado a participar en el proyecto *Arte Contemporáneo y Patios de Quito*, donde continúa la exploración ya iniciada en *Lebensraum* respecto a aquellos viajeros que se acercaron a las geografías tropicales durante los siglos pasados. Textos extraídos de *Ecuador: Diario de viaje* (1929), del poeta y artista belga, nacionalizado francés Henri Michaux, sirven como documentos enlaces en la construcción de un hipertexto resuelto a través de un *site specific* en los tres patios del inmueble de la familia Carrasco Oña.

Michaux se alojó durante un tiempo en esta casa invitado por el escritor Alfredo Gangotena, quien pertenecía a la familia propietaria de la edificación en aquel entonces. *Mi habitación da a un volcán*, -título de la pieza de Cardoso consistente en la construcción de varias canaletas de agua con textos impresos-, constituye una metáfora de la avidez por lo desconocido, y un punto de inflexión en la carrera del artista.

Se hace hincapié en el viaje como tema recurrente en el discurso de Pablo, no es menos cierto; aunque hay otros como el tiempo, el sentido de pertenencia, la volatilidad de nuestro paso por el mundo, tan a la vista como el primero. Por eso lo más interesante en su pintura radica en aquellos intersticios que a veces se escapan al mirar con rapidez algo llamado comúnmente paisaje. Para su poética aplica lo que mencionaba el francés, quien entre los sentidos que decía conservar, estaba el (...) de lo que falta”. Lo visceral en la propuesta del creador radica precisamente en lo que no vemos.

Los tres patios donde el artista emplazó su instalación son dispares en cuanto a arquitectura, carácter y función. Para conocer a profundidad la historia de la casa, sus recuerdos, cada participante en el proyecto compartió en estos espacios, de manera que *Mi habitación da a un volcán*, préstamo de las memorias de Michaux, se remonta, entre otras connotaciones, a la experiencia de viaje del singular poeta acodado a la majestuosidad y extrañeza de una geografía exótica, puntualizada a través de un volcán andino; pero que, sin embargo en el caso del francés (ya consumado el hecho), no causaría la euforia habitual de los viajeros obnubilados, sino más bien lo contrario.

Retomadas las canaletas y en ellas impresos los textos, las ubicó en el piso, y dirigió el flujo de la lluvia reproducido por él con un artificial mecanismo de conexión de agua que garantiza el goteo. Las canaletas originales del techo quedan desbordadas con la intervención. Se rescata en el gesto la funcionalidad del agua lluvia en estos patios, su presencia central en la tradición árabe, y por ende, la herencia hispana. La fisicidad y sonoridad del agua alcanza a crear una atmósfera alienante, quizás una suerte de “apertura espiritual”, como la experimentada por el propio Henri cuando consumía mescalina, en sus intentos de psicoexploración, luego aplicados al arte.

Sin dudas, los textos del francés introducen un sinfín de lecturas aprovechadas por el artista para armar una instalación que resulta de lo más logrado, en términos creativos y tropológicos, dentro de su amplia producción. Y, ojo, los textos que elige de Michaux nos advierten sobre un viajero que reflexiona escéptico sobre esa hambre de infinito jamás colmada. Al punto de señalar: «Con este viaje la pifié. (...) Se encuentra igual la propia verdad mirando cuarenta y ocho horas cualquier tapiz de pared». Para más adelante plantear: «Ahora sé lo que me conviene. No lo diré, pero lo sé...». El caso de Michaux es ilustrativo de una relación exenta por completo de la acostumbrada efusión mundana por “lo exótico”. O sea, que el discurso de nuestro artista inicia un despliegue con Edwin Church, “aparentemente” atrapado en la otredad cuando en realidad escondía otras ambiciones, hasta Michaux, que sería el caso inverso. Un ser apasionado de conocimiento y experiencias sobre las civilizaciones, las religiones, el arte, la vida, que vivencia la decepción ante su sed por “lo desconocido”.

Pablo Cardoso ha sido galardonado por la Fundación Rockefeller para trabajar durante tres meses en Bellagio Creative Arts Fellowship (Comunidad de Arte Creativo Bellagio), ubicada en la región de Lombardía, Italia, en una nueva propuesta que resulta continuación de su más reciente serie *Lebensraum*. Lago Atrio Agrio, región del nordeste amazónico ecuatoriano, es una de las zonas que sufre la política expansionista de la Compañía Petrolera Texaco desde 1967 1964 hasta 1990, causando la destrucción y contaminación de enormes áreas del bosque tropical, con la consecuente exterminación de pueblos indígenas y el empobrecimiento de la región. En 1993 las comunidades indígenas afectadas demandaron a Texaco (llamada hoy día Chevron-Texaco). A partir de ese momento dicho proceso comenzó a ser llamado “el juicio medioambiental de la centuria”.

Para llevar a cabo el proyecto ha realizado varios viajes al sitio. La recopilación de fotos, documentos, y testimonios completará la visión sobre el enconado tema, que culminará en un *performance* de extenso desplazamiento. Todo esto quedará recogido en un catálogo en el Centro Bellagio. No cabe duda que Cardoso viene a engrosar la nómina de

artistas realmente comprometidos con el arte y su entorno, otro más en la lista de los políticamente incorrectos que ya recoge los beneficiosos frutos de una cosecha basada en una actitud coherente hacia la creación y hacia él mismo.