

TEORÍA PARA ACTUAR ANTES DE TIEMPO

Ana Rosa Valdez

En septiembre de 2012, Pablo Cardoso (Cuenca, 1965) obtuvo el Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística entregado por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Esta fue la primera edición del Premio una vez que el certamen modificó radicalmente su formato y mecanismos de convocatoria. La galería Proceso / Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay postuló a Cardoso para esta convocatoria pública, y un jurado nacional e internacional lo designó ganador.¹ Uno de los objetivos principales de este Premio es resaltar los procesos creativos que ha desarrollado el artista durante su carrera profesional. Esto permite ampliar el concepto de galardón promovido por los salones de arte locales, donde se premiaba a una obra, hacia otras formas de reconocimiento y valoración del arte contemporáneo que implican destacar una trayectoria para posteriormente investigarla y difundirla.

Esta exposición antológica tiene como propósito analizar los diferentes momentos en la carrera de Pablo Cardoso, con obras que datan de 1987 hasta la actualidad, haciendo énfasis en las reflexiones estéticas que están presentes de manera más o menos constante en sus creaciones. Estas inquietudes gravitan principalmente en torno a la representación del tiempo y la experiencia subjetiva de acontecimientos cotidianos, al proceso de la mirada y de la percepción sensible de la realidad. Se busca indagar sobre los gestos del artista en el acto de hacer pintura. Examinar su postura escéptica frente al mundo inestable que habitamos, analizar su interés por las cosas inciertas, los estados transitorios, los lugares imprecisos y la ironía sobre los conceptos establecidos como verdad. Resulta asimismo importante evidenciar que muchas de sus propuestas artísticas provienen de procesos de autorreflexión y búsquedas de lo trascendental, que encuentran un lugar idóneo en los acontecimientos cotidianos y en las cavilaciones de corte ontológico que éstos pueden generar. El potente valor instrumental de la pintura le posibilita a Cardoso sugerir de manera discreta asuntos personales e íntimos, y preocupaciones actuales sobre el discurrir de la vida diaria, siempre en un ejercicio filosófico de pensarse a sí mismo en tiempo presente.

La curaduría se ha tejido en un diálogo permanente con el artista, quien ha participado intensamente en la coproducción de contenidos y en la selección de las obras. Esto ha permitido realizar un abordaje respetuoso y coherente con la intencionalidad artística que sustenta su trabajo. La exposición ha sido estructurada a partir de cortes temporales que tienen como finalidad presentar al público distintas maneras de “encontrar” los contenidos curatoriales. Posteriormente se han trazado dos cortes históricos que dan cuenta de procesos de búsquedas y experimentaciones que durante una década le abrieron posibilidades estéticas para consolidar una obra madura.

El primer corte permite conocer y analizar la obra de Cardoso producida entre 2001 y 2013, desde las siguientes líneas temáticas:

¹ El Premio contó con un Comité Técnico que realizó la preselección, integrado por Miguel Alvear, Trinidad Pérez, Edgar Vega, Melina Wazhima y Romina Muñoz, y un Comité de Jurados que determinó los premios, conformado por Manuela Moscoso (Ecuador), Nekane Aramburu y Javier Duero (España).

La (re)invención de trayectos sobre territorios difusos, lugares de tránsito y espacios de la cotidianidad, los cuales se conceptualizan desde reflexiones sobre la percepción sensible del entorno. Estos recorridos, así como las interpretaciones de rutas y paisajes ambiguos, posibilitan al artista encuentros consigo mismo en situaciones propicias a la autorreflexión: caminatas en la ciudad, viajes por carreteras, traslados al exterior, etc. A diferencia de las derivas *psicogeográficas* situacionistas², los trayectos de Cardoso no pretenden constituirse en herramientas políticas de cambio social. Su aparición en la obra del artista se sitúa más bien en un proceso de búsqueda interior que es posible a través de experiencias específicas, las cuales se conceptualizan desde la activación de unas potencias narrativas ficcionales; la reinención de actos cotidianos (*en 29.IV.02 y 18.VI.02*); mediante gestos reflexivos sobre la experiencia que acontece en los lugares de tránsito (*Lejos cerca lejos*) o desde la invención de rutas que permiten cartografiar geografías locales, lo cual resulta evidente en la serie *Nowhere*, de la que presentamos dos obras. Inclusive el concepto de deriva se desliza hacia unos gestos pictóricos que abordan críticamente la noción de ruta o camino, desde sus formas representacionales, como en la serie *Art Autre*, o en la serie *Sábanas*, donde reinterpreta poéticamente el género del paisaje.

La representación estética del tiempo presente, que se manifiesta de manera azarosa en la experiencia sensible de la vida cotidiana. Esta inquietud se visibiliza en pinturas como *Allende*, con la que Cardoso participó en la Bienal de Arte de Venecia en 2007. Para la realización de este proyecto, el artista solicitó a un habitante de esa ciudad fotografiar un punto cualquiera del horizonte veneciano que fuera parte de su iconósfera cotidiana, durante un período de tiempo determinado y que le remitiera esas fotos a través del correo electrónico. Estas imágenes dieron lugar a una obra en pintura compuesta por setenta cuadros que corresponden a cada una de las fotografías obtenidas. La propuesta logra convertirse en una metáfora del territorio intangible que constituye el Internet, como un espacio de comunicaciones entre personas que habitan en distantes latitudes. De esta situación se desprende el título, un arcaísmo que significa “del lado de allá”. De igual manera reflexiona sobre el transcurso del tiempo y el carácter inestable del paisaje como representación de un territorio. Cardoso lo logra desde una reinterpretación de este género que permite pensar el paisaje como un acontecimiento. Esta imagen tiene como antecedente *6:00 AM*, serie compuesta por treinta cuadros realizados a partir de fotografías que muestran una vista desde su propia residencia, en Cuenca.

Ambas series permiten repensar el concepto de paisaje, género que en el siglo XIX se consolidó como una construcción política discursiva ligada al imaginario de la nación, que permitió consagrar como hitos históricos a determinados lugares geográficos que contribuyeron a consolidar una noción de identidad nacional. En las obras de Cardoso, el paisaje, lejos de tener funciones meramente representacionales, propicia una concepción ética de la imagen sustentada en una relación más personal con el territorio y con su condición climática y atmosférica, que evidencia los signos visibles del paso del tiempo.

El proceso de la mirada, constituido desde el lugar que ocupa el cuerpo en un territorio, y que construye el paisaje de manera significativa. Las piezas de la serie *Geodesia* y tres cuadros de la serie *Coordenadas* permiten reconocer este interés conceptual. Para su elaboración, el artista realiza capturas fotográficas que

² Término tomado del texto “Teoría de la Deriva” de Guy Debord (1958), aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción tomada de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

posteriormente dan lugar a obras en pintura. En este trasvase se desenvuelven distintas temporalidades: las imágenes fotográficas implican una duración de tiempo basada en la fugacidad y la inmediatez; en su tránsito hacia la pintura establecen una duración otra, acorde con el ejercicio de la pincelada; la relación corporal con el material y con el espacio íntimo del taller. En ambas, el recurso del desenfoque de la imagen resulta fundamental por cuanto pone en relieve la mirada subjetiva del artista.

La reflexión ética y estética sobre las construcciones discursivas que sustentaron políticamente el concepto de Estado-nación desde el siglo XIX. En dos propuestas pictóricas que parten de referentes históricos específicos, Cardoso reinterpreta críticamente ciertos síntomas de una modernidad en ciernes: los ideales libertarios que fomentaron las gestas emancipatorias en el continente, las cuales finalmente permanecieron como aspiraciones utópicas de una realidad social más justa (punto de partida para *El Gorro del Obispo*), y los procesos de identificación del territorio nacional que tuvieron como sustento estético la concepción romántica de la naturaleza, cuyas imágenes idílicas favorecieron las prácticas extractivistas en la región (preocupación que el artista manifiesta críticamente en las pinturas de la serie *Lebensraum*).

La reflexión ética y estética sobre las prácticas extractivistas que afectan violentamente espacios naturales y comunidades a nivel local y global, interés que aparece con fuerza en *Lebensraum*, *Suite del Coan Coan*, *Lago Agrio-Sour Lake* y *Golem*, su serie más reciente. En esta última, Cardoso presenta desde la ambigüedad de la imagen una visión sobre la relación naturaleza-civilización, apropiándose discursiva y críticamente de la estética del paisaje romántico del siglo XIX. Cabe señalar que estas propuestas revelan un posicionamiento crítico del artista que en ocasiones trasciende el espacio del arte para ampliar su función social: la obra *Lago Agrio-Sour Lake*, por ejemplo, ha generado relaciones interesantes entre el arte y el activismo ecológico, por cuanto éstos comparten en la propuesta una perspectiva crítica y compleja.

Como puntos de inflexión de este itinerario se presentan dos cortes temporales que dan cuenta de procesos menos recientes, pero claves, para comprender la trayectoria del artista:

El primer punto de inflexión presenta un período específico situado entre 1998 y 2001. Las obras expuestas revelan cierto interés en las imágenes “encontradas” en la cotidianidad: recortes de revistas, fotogramas de películas o programas televisivos, y fotografías personales; la estrategia consiste en descontextualizar su función representacional y posteriormente insertarlas en otros ámbitos narrativos. Un recurso estético importante es la utilización de materiales no convencionales en la pintura, por ejemplo: carbón, cera de abeja, sogas, gasa o pelo, elementos que posibilitan sensaciones no sólo visuales, sino también táctiles y olfativas. El artista incorpora también estructuras en hierro, las cuales auguran el uso de soportes metálicos que serán relevantes en las obras de la serie *Geodesia*.

El segundo punto de inflexión constituye un recorrido de diez años por la producción de Cardoso, desde 1987 hasta 1997. Se podrán conocer los momentos iniciales de su exploración técnica con el aerógrafo (*Ciudad e Historia de Yo*), así como las apropiaciones citacionistas que abordan con ironía reflexiones sobre los discursos oficiales de la historia del arte, la religión y la cultura en general (*La oscura lengua del sediento y Verdad a dos tiempos*), y el valor de la relación imagen-palabra en el desarrollo de procesos de autoconocimiento como en *Réquiem para Mrs. Hartley*, *La vara* y *Olvido*. Se abordan también las representaciones simbólicas de inquietudes personales que posteriormente se centrarán en los sentidos y la percepción. Son significativas en esta dirección: *Los cinco sentidos*, *Dame nalgadas*, *Cuatro emanaciones*

(*todas involuntarias*) o *Mi filósofo*. Y, finalmente, el recorrido culmina con las indagaciones sobre su propia subjetividad desplegadas en autorrepresentaciones que ensayan preguntas sobre sí mismo: *Yo clueco*, *Yo legión*, *Yo voyeur*. Los diez años de trabajo que se reflejan en este corte temporal fueron el resultado de intereses estéticos diversos.

En cuanto a la investigación que sustenta estos recorridos, cabe señalar que Cardoso ha mantenido un organizado archivo de fotografías y textos de prensa, ensayos sobre su trabajo y correspondencia institucional –entre otros insumos documentales– que han facilitado el acceso a la información relativa a su obra. La recopilación y conservación de este material demuestra una preocupación por el registro del tiempo y la experiencia del trabajo día a día durante casi tres décadas. Es importante hacer visible esta preocupación por el registro y la memoria, por lo cual se ha creado dentro de la exposición un espacio de investigación artística documental donde se podrá tener acceso a dicha información.

Finalmente, amerita reconocer el trabajo del artista, su dedicación y paciencia en diálogos interminables que contribuyeron activamente con la curaduría. Sin este aporte invaluable la presente exposición no habría sido posible.

Recorremos a continuación los apartados que conforman esta muestra.

Indagaciones sobre el tiempo

La frase que da nombre a la Exposición antológica de Pablo Cardoso “Teoría para actuar antes de tiempo” es una variación de los títulos de un conjunto de obras realizadas por el artista en diciembre de 1999. Desde las primeras conversaciones en torno a la curaduría hubo interés en que el nombre hiciera mención a su preocupación constante por el transcurso del tiempo, la influencia del azar en la experiencia cotidiana, y el gesto detrás de la obra pictórica. La frase tiene que ver con una serie de piezas en cuyos títulos se ensayan formas lúdicas de teorizar sobre asuntos intrascendentes: *Teoría para devolver un pez al agua*, *Teoría para que me guste la berenjena* y *Teoría para desprenderme de toda pretensión*. En éstas se observa un interés por representar espacios atemporales, donde el paso del tiempo parece haber sido suspendido. Parte del contenido narrativo se ha desplazado ligeramente de la superficie del cuadro a unas placas de metal que materializan los enunciados en tipos de imprenta. Las imágenes visuales, en cambio, se deslizan hacia lo indefinible, están abiertas a la especulación y a la interpretación libre; representan un lugar difuso.

Teoría para ocupar una vacante, de junio de 2000, indaga, al contrario, en las posibilidades de una imagen narrativa ambigua: una escena que muestra un automóvil en una playa solitaria. Esta imagen en realidad proviene de un fotograma que Cardoso utilizó en un ejercicio de apropiación de imágenes cotidianas, proceso que desarrolló en un conjunto de obras realizadas durante ese año. En éstas se observan fragmentos de una cotidianidad sugerida desde imágenes televisivas, cinematográficas, didácticas e informativas, procedentes de distintos contextos de circulación audiovisual. En *Peruvian Souvenir*, de agosto de 1999, el artista hace dialogar referentes visuales muy distintos; la fragmentación de la superficie de representación y, por ende, de

³ Esta pieza fue incluida en la sección “Relatos híbridos” de la exposición, y funcionó como referente para titular la muestra.

la narración, alude a un tiempo múltiple, esquizoide, en el cual habita la obra. La relación temporal está basada en una concepción del espacio que no sólo comprende el lugar de los cuadros, sino también el espacio en negativo que se desprende de su disposición en la pared. Las imágenes (fotogramas) se muestran en un tiempo congelado. Esta noción de momento suspendido, que en *Teoría para ocupar una vacante* genera una sensación de sospecha –por el misterio que encierra la escena presentada–, así como la idea de narración que se construye desde tiempos fragmentados, permiten que en la obra de Cardoso se inicie un importante proceso de exploración conceptual que se puede advertir en dos obras de febrero de 2001, *Blind I y II*.

Si con las “teorías” Cardoso indagó en la posibilidad de escenificar visual (y textualmente) un tiempo suspendido y, a la vez, un espacio atemporal, *Blind I y II*, en cambio, inauguraron el empleo de la secuencia como reflejo del registro de una acción realizada; recurso que posteriormente sería determinante para su producción artística. Paradójicamente, estas piezas no fueron concebidas como un díptico sino como dos pinturas que partían de la misma intuición. La acción representada corresponde al tránsito de una mujer en un pasaje público, “alguien que pasaba por ahí” –en palabras del artista–; un acontecimiento cotidiano e intrascendente, pero lo suficientemente ambiguo como para suscitar preguntas sobre el porqué del recorrido, la identidad del personaje, el lugar de la acción. Estas obras marcan un antecedente ineludible para comprender los procesos que Cardoso emprendió ulteriormente y que le permitieron consolidar una obra madura. En *Blind I y II* se descubre el inicio de ciertas reflexiones conceptuales, preocupaciones estéticas y estrategias discursivas que encontrarán en obras como *Allende, Lejos cerca lejos*, y la serie *Nowhere*, por citar algunas, un poderoso despliegue en cuanto a la experiencia sensible que provoca el paso del tiempo. A diferencia de la estrategia de apropiación de referentes visuales cotidianos que había desarrollado en obras previas, *Blind* tiene como fuente los registros fotográficos tomados por el artista. En este gesto que se encuentra detrás de las pinturas se advierten al menos tres inquietudes que continuarán en otras pesquisas: el empleo del recurso del desenfoque –que enfatiza la ambigüedad narrativa de la imagen y que conjuntamente con el encuadre subjetivo relievra la mirada del artista–; la noción de trayecto que en estos cuadros aparece levemente insinuada; y la ya referida idea de imagen-secuencia que detona en tan sólo dos cuadros un potencial narrativo que establece una relación dialéctica entre ambas escenas.

En el mismo año de realización de *Blind*, Cardoso participó en la Bienal de Cuenca con su instalación *Geodesia*, una obra “bisagra” en su trayectoria artística que vino luego de sus piezas individuales presentadas bajo el mismo nombre. A estas obras siguieron dos propuestas tituladas *29.IV.02* y *18.VI.02*, las cuales fueron concebidas desde una relación temporal distinta, lograda en base a recorridos por espacios cotidianos en su ciudad de residencia.

Derivas desde el yo

Quizás el concepto situacionista de deriva⁴ –tal cual lo definió Guy Debord en 1958– no influyó de forma

⁴ “Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo”. En Guy Debord, “Teoría de la deriva”, texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción tomada de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

determinante en los recorridos de Cardoso por distintas geografías naturales y urbanas. Sin embargo, es posible encontrar afinidades que, salvando las distancias históricas e ideológicas con el movimiento situacionista, develan un cierto interés por encontrar maneras de reinventar la cotidianidad. Esas maneras se construyen desde gestos mínimos y acciones concebidas como formas de reflexión sobre el transcurso del tiempo y su naturaleza azarosa, sobre la fragilidad de la memoria como repositorio de impresiones y sobre la inestabilidad de la imagen como registro de lo real, es decir como imagen-documento. Estas similitudes entre el procedimiento situacionista y la forma de hacer trayecto en Cardoso mantienen una cierta conexión por cuanto ambas intentan crear una ruptura en la experiencia sensible que acontece al recorrer un territorio determinado, a través de rutas que abren discontinuidades y cortes simbólicos en la relación física y emocional con el entorno, y posibilitan una nueva comprensión de éste, más fresca e imaginativa.

Si para los situacionistas la deriva consistía en una herramienta creativa de observación y formación de experiencias en la ciudad, con el fin de generar propuestas de cambio social, en los trayectos de Cardoso hay una inclinación a pensar el espacio a través de su propia subjetividad, atendiendo a la función simbólica de la imagen. La propuesta de 29.IV.02, el primero de diversos recorridos en su obra, consiste básicamente en una acción que inicia en su casa, en Cuenca, desde la cual se dirige al centro de la ciudad para comprar pan y culmina con su retorno al punto de partida, su hogar. El registro fotográfico de este evento, cuyo encuadre es subjetivo, muestra fragmentos del camino andado como una suerte de recortes intuitivos y azarosos de la experiencia obtenida. Pero el gesto de Cardoso no concluye en la documentación, sino que da lugar a una obra en pintura conformada por setenta cuadros circulares –como la lente de una cámara– en la que revierte e interpela la naturaleza inmaterial de las imágenes fotográficas. En esta transición les confiere una densidad material lograda desde una duración distinta en la producción de la pieza, una corporeidad otra que proporciona una sensación óptica diferente a la de mirar fotos impresas. El desenfoque en las imágenes pictóricas sitúa la atención en el “tras cámara”, en la visión y percepción del artista, y relleva el sentido de diario o bitácora que atraviesa la obra.

Dos años después, Cardoso es invitado a participar en la Bienal de Sao Paulo, evento para el cual realiza la serie *Lejos cerca lejos*, propuesta en la que efectúa uno de sus trayectos más ambiciosos –al que Lupe Álvarez dedica un excelente ensayo recogido en la sección “Antología de textos críticos” del presente catálogo. En este mismo apartado, Rodolfo Kronfle y María del Carmen Carrión aportan significativas aproximaciones críticas en torno a esta pieza. Cristóbal Zapata, escritor y crítico de arte, ha abonado esta reflexión con un

⁵ En una entrevista realizada a Win Wenders, por Markus Weckesser y Oliver Sieber en *Foam Magazine* # 31, el director de cine refiere: “Una parte integral de lo que me guía es el sentido del lugar. Tenemos un montón de sentidos, y estamos familiarizados con muchos de ellos, como los sentidos de la vista, el oído o el olfato. Pero el sentido del lugar permanece sin desarrollar en mucha gente, porque ya no se necesita. No se utiliza hoy porque los dispositivos de navegación nos guían. En general, en la actualidad es bastante raro visitar lugares donde no conocemos nuestro camino, donde podemos perdernos. [...] A veces es como un sexto sentido que determina si tienes que girar a la izquierda o a la derecha. A veces es mi sentido del lugar el que me aconseja no visitar cosas que la gente recomienda, y tomar la dirección opuesta a ella. [...] No puedes confiar siempre en los demás, ni siquiera en la gente local. En lugar de ello, tienes que confiar en tu instinto. De muchas maneras, los humanos somos guiados hacia aquello que deseamos encontrar”.

⁶ Lupe Álvarez, “Impresiones sobre un trayecto”. Ensayo aparecido originalmente en el catálogo *Pablo Cardoso*, Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004.

comentario muy acertado en su ensayo “Relación de viaje”:

Tres recorridos o traslados anteceden el largo periplo que informa *Lejos cerca lejos: Geodesia* (2001), 29.IV.02 y 18.VI.02. Pero, ¿cuál es el sentido de estas detalladas ficciones, de estos obsesivos recuentos pictóricos? En los últimos años, Cardoso ha desarrollado 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, propicios a las revelaciones epifánicas, a los encuentros y reencuentros inesperados, como ilustran algunos memorables cuentos de Julio Cortázar, escritor fascinado por los pasadizos y las galerías. Cardoso exagera la melancolía y el sentimiento de *dejà-vu* que atraviesa 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. Ante la pérdida de sustancia de la vida contemporánea, se trata de devolver a los seres y a las cosas su densidad, su misterio, su silencio, su lentitud y opacidad esenciales; de restituirlos a su plenitud óptica.⁷

A estos comentarios me gustaría acotar que la obra presenta una estructura narrativa que apela a una forma casi cinematográfica de comprender el transcurso del tiempo, el movimiento y el espacio. El montaje de secuencias lo confirma de una manera más o menos convincente: se mantiene una linealidad aristotélica con un comienzo y final evidentes, y hay una cierta progresión dramática que marca el ritmo de una continuidad de sucesos y lugares, aparecen unas locaciones de tránsito permanente y hay un personaje que mira, cuya percepción de las cosas ha quedado plasmada en instantes fotográficos. Muy cercano a una estética documental de corte autobiográfico, esta suerte de guion improvisado que articula las escenas de *Lejos cerca lejos* contribuye a pensar los recorridos de Cardoso como derivas autorreferenciales, dirigidas a crear situaciones de autorreflexión profunda. Esta idea resulta tal vez más clara en la trilogía *Abismo-Desierto-Mar*, realizada en el año 2006, donde el recorrido se basa en la búsqueda simbólica de tales lugares, en un gesto de alejamiento del “mundanal ruido” ciudadano. Estos trayectos, más cercanos al “caminar” de Henry David Thoreau que a las *derivas* de Debord, reflejan el interés del artista por ir al encuentro de sí mismo.

Podría considerarse que la serie de los *Yoes*, realizada en 1997, anuncia de cierto modo estas preocupaciones. En el momento en que fue concebida, esta propuesta provocó un giro temático en la obra de Cardoso, precisamente por hacer visible su interés por los contenidos autorreferenciales. Conformada por un conjunto de autorretratos en los que reflexiona sobre las distintas capas de personalidad que cohabitan en un mismo individuo, tomándose a sí mismo como sujeto de ensayo, esta serie preconiza la propensión del artista a centrar en sí mismo el universo ideológico visible en su obra. Y, aunque en propuestas posteriores, se difumina la presencia visual de la autorreferencia, ésta se hallará subrepticamente en la mirada y el enfoque subjetivo en piezas donde el registro fotográfico es la clave para comprender la relación entre acción, gesto y pintura.

⁷ Cristóbal Zapata, “Relación de viaje”, en el catálogo *Pablo Cardoso*, Cristóbal Zapata ed., Cuenca, agosto, 2004, p. 25.

Paisajes difusos de la vida contemporánea

En las obras de Cardoso realizadas a partir del año 2001, la perspectiva subjetiva del encuadre fotográfico se convierte en un elemento fundamental en tanto actúa como evidencia del posicionamiento del artista en un espacio determinado, desde el cual se traza la proyección del lugar que se representa. En la relación que conforman las categorías de espacio, lugar y territorio, conjuntamente con el concepto de paisaje, se agencian las posibilidades estéticas y conceptuales que confieren a estas obras sus potencialidades discursivas, en un inicio aún ligadas a una *poética del espacio* –cotidiano, urbano, natural–, pero luego claramente insertas en lo que podría definirse como una *política de lugar* gestada desde un acercamiento entre arte y activismo ecológico. Aquí valdría plantearse algunas preguntas en torno a esta relación que podrían activar otras perspectivas sobre las obras producidas desde el 2001 hasta la actualidad: ¿Cómo se aborda y problematiza la categoría de *lugar* en las obras de Cardoso? ¿Qué espacios y qué trayectos constituyen objetos de análisis, de aproximación reflexiva? ¿De qué manera se construye estéticamente la referencialidad geográfica y cultural? ¿Existen connotaciones afectivas en la representación del espacio de lo cotidiano? ¿Cómo aparece la referencia del espacio en la morfología de las obras? ¿Qué diálogos son posibles entre geografía e historia, espacio y tiempo, distancia y duración? ¿Determina una intención autobiográfica, en la creación de bitácoras, a la documentación del paisaje? ¿Qué visión de naturaleza es construida e interpelada desde los gestos reflexivos y críticos que sustentan las obras? Y, finalmente, ¿qué significados le confiere Pablo Cardoso, como sujeto de experiencia, a los lugares transitados?

Ausencia / sentido de lugar

En la VII Bienal de Cuenca, Cardoso presentó una instalación conformada por setenta cuadros que, básicamente, muestran fragmentos de carreteras. La serie *Geodesia*, que incluye a la obra mencionada, constituye la primera propuesta donde el artista manifiesta su interés por reflexionar sobre la naturaleza incierta de los espacios de tránsito, espacios anónimos determinados por los flujos permanentes de individuos que se desplazan, carentes de cargas emocionales y afectivas que puedan conferirles una identidad. Marc Augé definió estos espacios como “no lugares”, es decir, espacios de lo transitorio. En las sociedades contemporáneas, los lugares de tránsito resultan parte fundamental de la experiencia urbana, pero precisamente su incapacidad para propiciar experiencias emotivas genera una sensación de ausencia que, en esta serie, resulta abrumadora. La presencia humana se encuentra claramente suspendida en la mirada del artista, la cual es percibida desde los encuadres fotográficos subjetivos. Pero si *Geodesia* revela el interés de Cardoso hacia el no lugar, o la ausencia de lugar, su siguiente propuesta, la serie *Mesas consumidas* (2002), se decanta más bien hacia un “sentido de lugar”. En estas obras, la situación que propician las sobremesas,

⁸ “El «sentido de lugar», que se convierte en un concepto analítico clave para la geografía humanística, considera el lugar como una construcción social o una subjetivización y permite analizar la forma en la que el espacio, entendido como algo abstracto y genérico, se convierte en lugar gracias a la experiencia y a la acción de los individuos que, viviéndolo cotidianamente, lo humanizan y lo llenan de contenidos y significados (Massey, 1995). El sentido de lugar, construido a partir de la experiencia cotidiana y de los sentimientos subjetivos de cada persona, puede llegar a concebirse con tanta intensidad que se convierte en un aspecto central en la construcción de la identidad individual (Rose, 1995)”. Cristóbal Mendoza y Diana Bartolo Ruiz, “Lugar, sentido de lugar y procesos migratorios. Migración internacional desde la periferia a la Ciudad de México”, en *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, Vol. 58, Núm. 1 (enero-abril 2012), pp. 51-77.

momentos que forman parte importante del ritual de las comidas y que están altamente condicionados por la familiaridad entre quienes participan, se vuelve intensa precisamente por hallarse “fuera de campo”; es posible intuir una relación afectiva con los eventos mostrados, pero lo único que se observa son los restos de alimentos dispuestos sobre las mesas. A diferencia de la primera propuesta, en ésta la comprensión de la categoría de lugar entra en diálogo con la noción de espacio cotidiano, apropiado y familiar, que le da sentido a las obras.

En los primeros recorridos efectuados por Cardoso, *29.IV.02* y *18.VI.02* (fechas en que ocurrieron las acciones que representan), se intensifica una referencia a la cotidianidad experimentada desde el movimiento en un espacio urbano conocido, mientras que en *Lejos cerca lejos* (2003) nuevamente aparece la noción de no lugar, espacio de tránsito y de lo transitorio.

¿Es azarosa la forma de abordar la categoría de lugar en la obra de Cardoso? ¿A qué responde su interés en unos y otros lugares, carentes o provistos de cargas afectivas, emocionales, vivenciales, simbólicas? Considero que las obras mencionadas expresan, desde inquietudes estéticas, la naturaleza híbrida del lugar de experiencia que acoge la vida en las sociedades del siglo XXI. Si se analizan las diferencias geográficas y socioculturales de los lugares representados en las obras de Cardoso, se podrá comprender una idea de sujeto contemporáneo basada en la movilidad (recorridos en la ciudad, trayectos hacia espacios naturales, viajes al exterior) y en la experiencia que ésta propicia. En este sentido, las nociones de “no lugar” y “sentido de lugar” no se oponen, sino que revelan la condición heterotópica de los lugares que vivimos hoy.

Referencias suspendidas

Sólo desde una lectura epidérmica de las obras de Pablo Cardoso, anclada y limitada por la factura y la estética de las imágenes, es posible conjeturar que su propuesta artística está alejada de los contextos sociales y culturales que les dan impulso. Desde los inicios de su carrera, en la década de los ochenta, su producción no ha tenido que ver con un abordaje anecdótico o mimético de la realidad social, sino que ha buscado trascender el relato más plano de las conflictividades que caracterizan las relaciones sociales, políticas y culturales, para centrarse en asuntos de carácter ontológico que atraviesan la condición humana, entendida desde una visión del mundo que se aleja de los grandes relatos que rigen a las sociedades occidentales: nación, identidad, historia. Así, la referencia geográfica de los lugares y de los contextos que aluden sus obras no se manifiesta en la intención de recrear el espacio en la pintura para hacer vibrar su identidad geográfica y cultural de forma evidente, incuestionable; la referencia más bien se construye estéticamente desde la propia experiencia de recorrido, en la cual el territorio transitado se reinventa en función de un “ir al encuentro de sí mismo”. Por esto, en propuestas como *Lejos cerca lejos* y *Nowhere*, el interés sobre el lugar se vuelve un

⁹ En esta serie, el artista recurre a la herramienta de rastreo cartográfico de *Google Earth* para seleccionar trayectos de carreteras que atraviesan la geografía del Ecuador, teniendo como criterio tan sólo el interés en sus formas. Posteriormente viaja a estos lugares para transitarlos y fotografiarlos, registros que luego copia a pincel en su taller. Cada obra de la serie presenta los territorios reconocidos desde una suerte de doble conciencia del espacio, que resulta evidente en el diálogo entre la imagen cartográfica y la imagen-documento de la experiencia sensible; ambas dialogan formalmente desde sus capacidades expresivas en dos conjuntos de cuadros que construyen rutas paralelas del mismo camino, convirtiéndose en una metáfora de la confrontación entre la percepción objetiva y subjetiva del entorno. Asimismo, se establece una relación ética entre la fotografía y la pintura, medios que han posibilitado el reconocimiento científico y político- económico de territorios naturales en diversas latitudes desde el siglo XIX.

interés por lo que significa “estar ahí”.

Pudiera parecer que en las obras mencionadas, la evidencia de una localización geográfica específica es desplazada por el gesto del artista en la invención de trayectos como maneras de crear experiencias autorreflexivas. Sin embargo, se puede constatar que en estas piezas la conceptualización de las rutas está fuertemente determinada por la referencia geográfica. En *Lejos cerca cejos*, la ruta Cuenca-Sao Paulo es crítica frente a los ejercicios de movilización que ocurren en el circuito internacional del arte. En *Nowhere*, el punto de partida es una inspección cartográfica de la geografía ecuatoriana. En la serie *Art Autre*¹⁰, realizada en 2006, hay una clara alusión a las confrontaciones bélicas ocurridas en Afganistán, las cuales están atravesadas por asuntos culturales, étnicos y raciales.

Por otra parte, en *Allende*, la propuesta con la que Cardoso participa en la Bienal de Venecia de 2007, la referencia geográfica puntual, si bien resulta imprescindible para comprender el gesto que sustenta la pintura, es rebasada por los conceptos de territorio liminar e inmaterial, y paisaje difuso. Esto genera la sospecha de que la línea establecida entre la ciudad de Cuenca, residencia del artista, y Venecia, sede del evento, es imprecisa, pudiendo situarse en otras latitudes sin que la obra pierda su fuerza conceptual. La obra *6:00 AM*, producida un año antes, constituye un ejercicio “preparatorio” que, al igual que *Allende*, reflexiona sobre el paisaje como acontecimiento. La información del punto de vista –situado en la residencia del artista– cumple una función similar al de la obra enviada a la bienal italiana: la explicación sobre la relación Cuenca-Venecia que el gesto pictórico la trasciende en cierta medida.

Aquí valdría mencionar que, aunque en las propuestas señaladas (*Lejos cerca lejos*, *Nowhere*, *Art Autre*, *Allende*, *6:00 AM*), las referencias geográficas, socioculturales y temporales se hallan en cierto modo suspendidas y no aparecen totalmente claras, son los procesos de creación que están detrás, que forman parte de estas obras, los que remiten a unos contextos específicos y potencian reflexiones estéticas en torno a las experiencias de tránsito por los territorios determinados. El énfasis en estas exploraciones previas forma parte más de un espacio de circulación que de las obras mismas como objetos estéticos; sin embargo, la atención a los procesos previos permite ir más allá de un análisis formal para poner en contexto las obras.

¹⁰ Las transformaciones que sufren las geografías políticas, sociales y económicas movilizan los sentidos que se desprenden de esta serie pictórica. El título se refiere a la exposición y al libro homónimo del crítico de arte francés Michel Tapié quien, en 1952, definió como “informalismo” el movimiento pictórico que tenía lugar en la Europa de la posguerra. El término aludía al carácter informal de los trazos, así como a la importancia del gesto, la actitud y la fuerza expresiva en el acto pictórico. El informalismo se desarrolló paralelamente al Expresionismo abstracto, corriente pictórica que emergió en los EEUU luego de la Segunda Guerra Mundial. En las obras de la serie *Art Autre*, Cardoso realiza, con algo de ironía, un paralelismo entre los trazos y gestos propios del informalismo y las imágenes de ciertas rutas de Afganistán, carreteras que fueron modificándose por los conflictos bélicos y otras circunstancias políticas. Esta propuesta artística puede comprenderse como un comentario sobre la inestabilidad de la configuración geográfica de los territorios y sobre los tiempos que se traslapan en el transcurso de la historia.

Antes de finalizar, es necesario mencionar brevemente entre estas ideas, la propuesta *Coordenadas*, realizada durante los años 2003 al 2009. Si bien las obras de la serie ofrecen pistas sobre las referencias geográficas de los paisajes representados, éstas son lo suficientemente crípticas como para que el espectador logre arribar a una idea de lugar específico. Son paisajes difusos de espacios naturales del Ecuador, donde únicamente en algunos casos la presencia de accidentes geográficos o la configuración topográfica del entorno posibilita su reconocimiento. A diferencia de lo que pudiera pensarse, el título de cada obra corresponde a la notación de las coordenadas del lugar desde donde Cardoso dispara el obturador de la cámara fotográfica, y no del lugar mostrado. Este gesto de nombrar las pinturas refuerza conceptualmente el uso del desenfoque en las imágenes que busca situar el centro de atención en la mirada del artista antes que en el paisaje. En estas obras, la técnica del artista persiste en un juego de doble temporalidad: la duración del instante fotográfico (en las islas Galápagos, en la Amazonía o en la Costa ecuatoriana) y la duración de las pinceladas (en su taller en Cuenca).

En *Coordenadas* y otras obras de Cardoso realizadas entre el 2001 y 2007 subyace un ejercicio de representación que le permite al artista superar una agenda enfocada en la construcción de paisajes como imágenes de una nación –muy propia de los siglos XIX y XX–, en tanto apuesta por crear “paisajes posnacionales” de lugares que, en su apariencia, resultan extraños y distantes.

Distancia-duración / geografía-historia

Entre el 2009 y 2010 ocurre un importante giro en la obra de Cardoso, que va desde la representación estética de los lugares –a través de un concepto contemporáneo del género del paisaje– hacia el análisis de los discursos ideológicos que determinan su construcción sociocultural y las condiciones históricas que explican los relatos que de ellos se generan colectivamente.

El Gorro del Obispo, obra realizada en el 2009, constituye un primer ejercicio de reflexión en torno a la historia de un lugar. El título hace referencia a una elevación que se encuentra en el norte de Haití, donde, en 1806, “montaña sobre montaña” fue edificada la Citadelle Laferrière por el primer presidente de ese país, Henri Christophe, autoproclamado Rey del Reino de Haití de 1811 a 1820. Habiendo sido esclavo, Christophe logró alcanzar el poder desde unos ideales libertarios de emancipación de la metrópolis y luego instauró una monarquía con aspiraciones occidentales que dio continuidad, paradójicamente, al régimen colonial impuesto desde Europa. La pieza de Cardoso otorga centralidad iconográfica a la Ciudadela Laferrière, una colosal fortaleza donde reposan los restos del monarca. La composición se estructura desde lo fragmentario. Concebidos como planos generales o detalles específicos de la gran arquitectura, los encuadres de las imágenes revelan perspectivas múltiples del recinto que se muestra, en su abandono casi ruinoso, como la metáfora de una desaparición histórica, no sólo de un soberano que imaginó un reino sobre las nubes, sino principalmente de unas aspiraciones libertarias que devinieron utopías, ideales imposibles cargados de contradicciones discursivas de orden político y social. La famosa *nouvelle El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier es un referente insoslayable. En su relato, el narrador describe la Ciudadela como una “mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada”, referencia visual que sirve a Cardoso para la inserción en la obra de fragmentos de piedra, de superficie rugosa, que dan el aspecto de muro al conjunto de cuadros. Cabe señalar que Christophe consolidó un régimen esclavista que sostuvo la transportación de ladrillos y su posterior uso en la construcción de la Citadelle, lo cual deja entrever una cierta ambigüedad en el discurso independentista que, no sin ironía, termina por reproducir las injusticias, conflictos sociales y políticos que inicialmente intentó

erradicar.

A diferencia de obras previas, en *El Gorro del Obispo* no se presenta una secuencia de momentos de una acción determinada. A pesar de que la producción de esta pieza es antecedida por un viaje de reconocimiento del lugar, en donde el registro fotográfico es importante, las nociones de trayecto imaginado, de distancia recorrida y duración posible (que anteriormente fueron fundamentales para la consecución de sus obras) ceden lugar a una referencia específica de sitio geográfico e histórico. La preocupación por la relación entre espacio, tiempo y experiencia se transforma en un interés más político por la relación entre geografía e historia. De hecho, con la propuesta que sigue a la obra *El Gorro del Obispo*, Cardoso se pronunciará a favor de un posicionamiento político frente a las prácticas extractivistas que históricamente han determinado la relación que la sociedad tiene con la naturaleza. La serie se titula *Lebensraum* (2010), palabra que significa “espacio vital”, concepto aplicado por la ideología nazi para justificar su política expansionista y bélica, de manera muy similar a la noción de “destino manifiesto” que en la historia de los EEUU promovió una política invasiva neoliberal, imperialista, hacia otras regiones del mundo y, en lo posible, más allá, hacia el espacio exterior.

A través de *Lebensraum*, Cardoso reflexiona sobre los discursos políticos que se aprovechan de las imágenes sobre el territorio por su capacidad para incidir en la consolidación de los imaginarios de nación que se construyen desde el siglo XIX con el establecimiento de una estructura política basada en una falsa superación libertaria del régimen colonial.

El viaje como procedimiento estético en esta obra ya no constituye sólo un recurso que sustenta sus ideas sobre la percepción del territorio transitado, observado y/o aprehendido, sino que resulta importante en cuanto concepto artístico. El interés histórico en este ejercicio de movilidad –particularmente en las prácticas de reconocimiento del territorio desarrolladas por los artistas viajeros del siglo XIX– le lleva a estudiar la obra del paisajista estadounidense Frederic Edwin Church, quien visitó el Ecuador en 1853 y 1857 y “retrató”, desde una perspectiva idealista y romántica, distintos lugares naturales que se fueron convirtiendo en emblemas de la nación. Cardoso se apropia de algunas de sus obras, desde un gesto crítico, manifiesto en el tratamiento del color y la luz, recursos plásticos fundamentales del paisajismo romántico, los cuales son alterados rigurosamente bajo filtros que parecen sumir en la penumbra los “originales”. Si en los paisajes de Church resulta evidente una ideología universalista –propia de la Ilustración–, en el tratamiento idealizado de la naturaleza, en los gestos artísticos de Cardoso subyace la intención de cuestionar las construcciones de verdad manifiestas en la estética del romanticismo decimonónico que, ligado a las prácticas expedicionarias científicas de la época, promovió una neocolonización extractivista en los siglos XIX y XX.

En este punto de inflexión en la trayectoria de Cardoso influyó mucho su interés por investigar personalmente los estragos que las prácticas de extracción de recursos naturales ocasionaron en la Amazonía ecuatoriana. Realizó viajes de inspección a las provincias orientales y tuvo acercamientos con organizaciones activistas que luchan por reivindicar, sin proselitismos, una forma distinta de comprender la relación con la naturaleza.