



EL
GORRO
DEL
OBISPO

PABLO CARDOSO





Panorámica de *El Gorro del Obispo* en UDA Café







EL GORRO DEL OBISPO

© De la obra: Pablo Cardoso

© Del texto: Cristóbal Zapata

© De esta edición: Universidad del Azuay - Casa Editora, 2025

ISBN: 978-9942-670-83-0

e-ISBN: 978-9942-670-82-3

Edición: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Juan Pablo Ortega

Fotografía entrevista, taller del artista: Andersson Sanmartín

Fotografía museografía, UDA Café: María Fernanda García

Portada: Montaje de El Gorro del Obispo en UDA Café.

El Gorro del Obispo, acrílico sobre madera y piedra andesita, 86 x 339 cm, 2009

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay

Cuenca, Ecuador

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga

Rector

Genoveva Malo Toral

Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni

Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi Proaño

Directora de la Casa Editora

Universidad del Azuay

Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo

www.uazuay.edu.ec

(+593 7) 409 1000

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

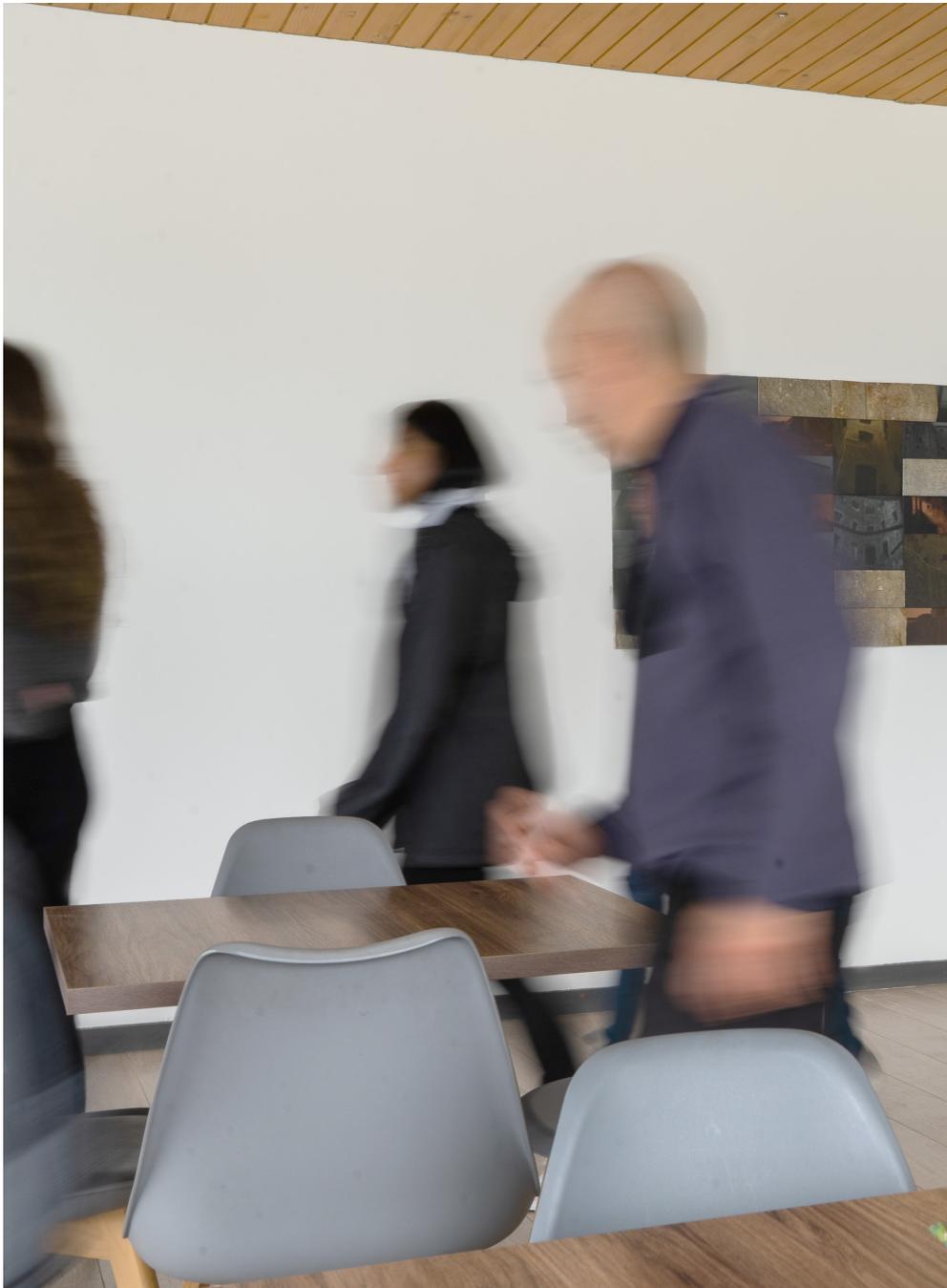
E L
G O R R O
D E L
O B I S P O

P A B L O C A R D O S O

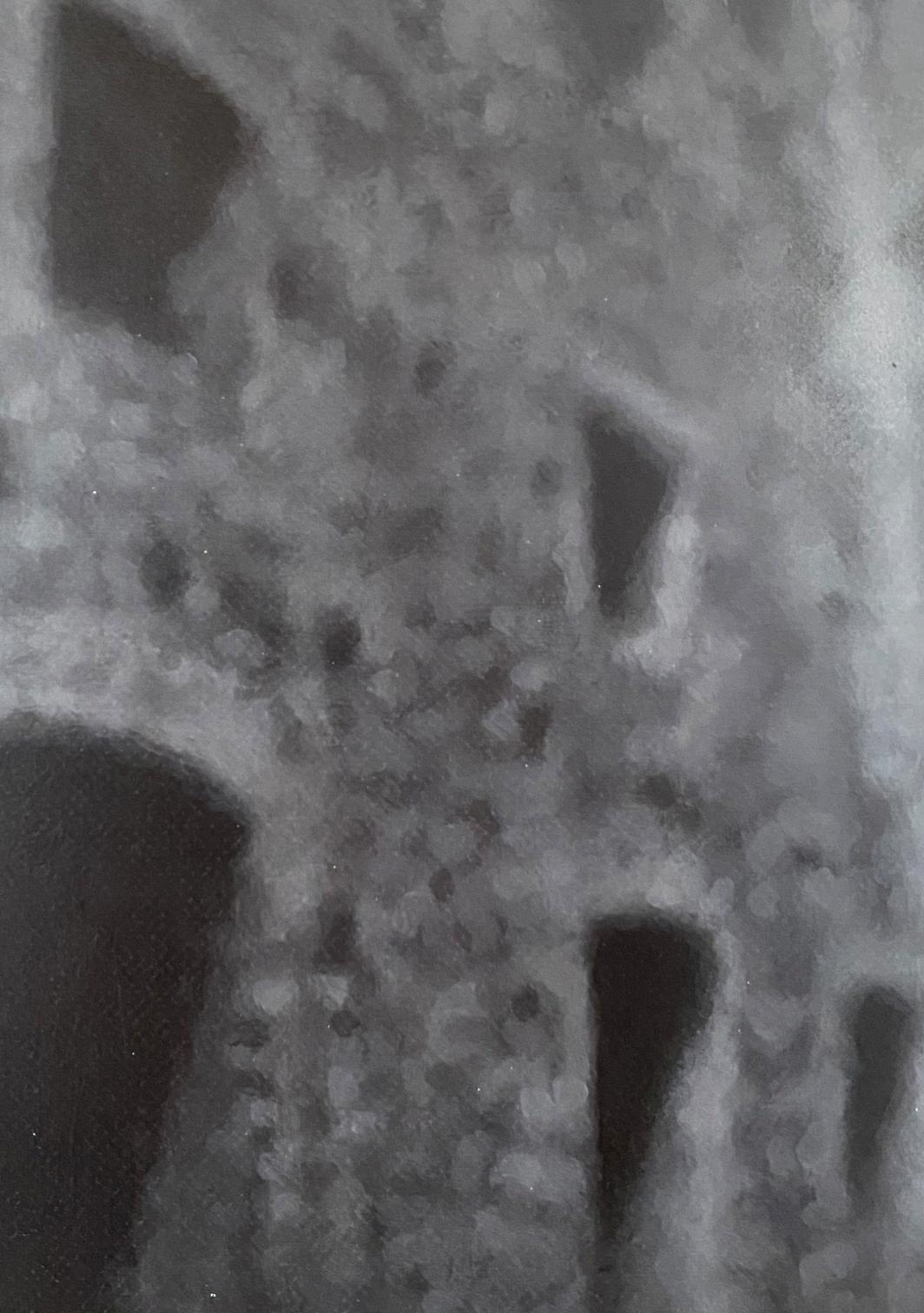


UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora







PÓRTICO

En la cima del Gorro del Obispo, hincada de andamios, se alzaba aquella segunda montaña —montaña sobre montaña— que era la Ciudadela La Ferrière. Una prodigiosa generación de hongos encarnados (...) trepaba ya a los flancos de la torre mayor, ensanchando perfiles de pólipos sobre las murallas de color de almagre. En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes (...) centenares de hombres trabajaban (...) siempre espiados por el látigo y el fusil, rematando obras que sólo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias del Piranese.

ALEJO CARPENTIER, *El reino de este mundo*

El *Gorro del Obispo* de Pablo Cardoso se conecta ahora con el cielo de la ciudad y se integra a su paisaje verde y terracota a través del colgante muelle invertido del UDA Café. Luego de un largo viaje, desde su concepción en la literatura y su expansión en la mente del artista, hasta su paso por múltiples caminos y salas de exhibición en varios países, encuentra su sitio definitivo en esta atalaya universitaria concebida para la contemplación del paisaje, la conversación entre amigos y la celebración del arte y de la vida.

Esta magnífica instalación mural volverá a viajar por el mundo, ahora en las imágenes y fotografías de jóvenes y familias retratados delante de ella, para recordar momentos felices como graduaciones e investiduras, coloquios y lanzamientos, o interpretaciones y conciertos en el escenario contiguo de los Beatles. Es un honor tener en la Universidad del Azuay esta obra cumbre.

Francisco Salgado
Rector de la Universidad del Azuay



EL GORRO DEL OBISPO

E*l Gorro del Obispo* de Pablo Cardoso es una obra originalmente concebida para la exposición *Menos tiempo que lugar*, organizada por el Goethe Institut y curada por Alfons Hug en 2009, que reunió a importantes artistas del continente con el propósito de repensar críticamente el devenir de la independencia americana. El título de la obra procede del nombre del sitio donde Henri Christophe (autoproclamado rey de Haití entre 1881 y 1820) erigió la Citadelle de Laferrière, una colosal fortaleza ubicada en la costa norte de ese país. Para su realización, el artista se inspiró en la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* —texto fundacional del “realismo maravilloso” que ficcionaliza algunos hechos históricos de la revolución haitiana—, particularmente en el episodio donde el protagonista, Ti Noel, se despierta a un costado del camino y ve unas largas colas de esclavos acarreado piedras para la construcción del fortín.

Con su característico *modus operandi* de traducir registros fotográficos a pintura, Cardoso visitó el sitio y lo documentó para construir una visión calidoscópica de este complejo arquitectónico —a través de pequeños fragmentos-detalles de su fachada e interior—, configurando un espléndido mosaico cuya figuración y diseño cromático (marrones, naranjas y grises) remiten al escenario de los acontecimientos, a esa conflictiva geografía de tierra y fuego, ceniza y humo. La multiplicidad de perspectivas, alternada

12

13



con fragmentos de piedra andesita —que evocan tanto el silencio como la idea de un muro cerrado, de un cerco monolítico propio de las arquitecturas autoritarias—, crea una estructura sinestésica, una superficie irregular, llena de relieves, que involucra la mirada y el tacto del espectador, poniendo en tensión el peso y la materialidad de lo pétreo con la levedad y volatilidad de las imágenes que parecen a punto de disolverse ante nuestra mirada, de modo que el paisaje físico adquiere una dimensión emotiva y moral. Pues, *El Gorro del Obispo* constituye una sutil alegoría sobre los regímenes autoritarios y totalitarios, tema que hoy compromete a los Estados más poderosos del planeta. A partir de esta obra, Cardoso desarrollará una sostenida exploración sobre las implicaciones económicas, políticas y culturales del paisaje, la naturaleza y el territorio.

El recorrido internacional que ha tenido *El Gorro del Obispo*, su cuidadosa factura y su complejo entramado poético y conceptual, convierten a esta pieza no solo en un hito dentro de la propia trayectoria de Pablo Cardoso, sino en una de las piezas claves del arte ecuatoriano y latinoamericano. Razones de sobra para acogerla con alegría en la colección de la Universidad del Azuay.

Cristóbal Zapata
Cuenca marzo de 2025

14
/
15



«MI OBRA ESTÁ HABLANDO SIEMPRE DE LA PINTURA»

[Entrevista con Pablo Cardoso]*

*Viernes 6 de septiembre, 15:00,
taller del artista, Héroes de Verdeloma 9-15*

Junto a Andrea Vega y Andersson Sanmartín, hemos subido a las alturas de la ciudad, donde vive y trabaja hace algunos años Pablo Cardoso, uno de los nombres más importantes del arte cuencano y ecuatoriano. Para aliviarnos del calor, Pablo nos acoge con una cerveza fría y una mesa rebosante de *snacks*. Ingresar en el estudio del artista es entrar a un abanico de formas y colores: la pared saturada de cuadros y fotografías, los estantes llenos de lápices y tubos de acrílico ordenados en hilera, botes desbordantes de pinceles y tarros de pintura sobre la mesa donde su paleta empastada ya parece una escultura aparte. Sobre el caballete, un diminuto cuadro en proceso, parte de la obra que se encuentra trabajando. Una biblioteca muy bien surtida completa este interior. Al fondo se observa también martillos, reglas, cintas y rollos de nylon. De un recipiente cerámico, como una lanza, se erige un tiento, esa varita mágica de los pintores. Bajo su batuta empieza el diálogo.

CZ: Pablo, tu debut artístico está vinculado a la técnica del aerógrafo que subrayaba el efecto realista de tu figuración ese momento, en especial, el efecto tridimensional propio del trampantojo. En esta primera etapa, el cuerpo, particularmente el femenino, tenía un papel protagónico como emisor de signos eróticos, y por si hiciera falta, las representaciones hiperrealistas de las manzanas dispersas sobre la tela cumplían simbólica-

* Esta entrevista fue realizada en septiembre de 2024 y apareció originalmente en el número 73 de la revista *Coloquio* de la Universidad del Azuay

mente ese papel. Con una obra de estas características ganas el Premio Coloma Silva en la II Bienal de Cuenca. Han pasado casi cuarenta años desde entonces, ¿cómo miras retrospectivamente ese momento inaugural?

PC: Es todo un ejercicio porque la obra no ha cambiado, pero uno cambia, y esa obra no necesariamente obedece a las intenciones que tendría o tengo hoy para crear. Sin embargo, lo que veo que en cierto modo se ha mantenido hasta el día de hoy es una intención de cuestionamiento ante la realidad inmediata.

En esas obras yo acudo a cierta estética del arte pop, utilizo la técnica del aerógrafo para realizar estos trampantojos, en donde de vez en cuando asoman, por ejemplo, retazos de revistas, de periódicos rasgados. En una etapa un poco posterior a esta de la Bienal de Cuenca también empiezo a utilizar el trazo directo del pincel, conjugando con la técnica del aerógrafo y simulando en cada cuadro, según la composición, lenguajes artísticos diferentes que estaban más o menos en mi visualidad entonces: a ratos imágenes expresionistas, en otros momentos un expresionismo abstracto, algunas alusiones eróticas, en fin.

Luego también acudo al arte clásico, pero todo es una especie de apunte sobre el universo estético y visual que me atraía y me envolvía en el momento.

CZ: Luego, durante algunos años, la presencia del cuerpo alterna con algunas citas a la pintura renacentista y barroca (Mantegna, Van Eyck, Caravaggio, Velázquez, etcétera), donde los títulos de los cuadros parecían un poco disparatados, como una broma de linaje surrealista. ¿Te proponías desconcertar un poco al espectador?



Pablo Cardoso y Cristóbal Zapata en UDA Café. Foto: María Fernanda García



PC: Sí, muchos de los títulos son a veces como provocaciones, bromas y, en otros casos, son frases que en la cotidianidad asomaban por ahí. Recuerdo una obra a la que titulé *Demócrito en salsa verde*, donde aparece el retrato de Demócrito realizado por Velázquez y cosas así.

CZ: Gradualmente, las telas van insertando más elementos: textos y paisajes, por ejemplo. Estamos a mediados de los noventa, una etapa donde la pintura tiene varios planos o varias capas, una especie de yuxtaposición iconográfica que, en ocasiones, recordaba a David Salle; en todo caso, la estética apropiacionista, muy de época, sigue presente. ¿Eras consciente de esa filiación, de ese modelo artístico tan en boga ese momento?

PC: Sí, tenía muy clara la influencia de Salle y Arturo Duclos, que serían los más notables. Bueno, a partir de aquí voy descubriendo otro tipo de sensualidad en la pintura. Cuando empiezo a sentirme incómodo con el aerógrafo y lo abandono, poco a poco le dedico más atención al pincel, al contacto directo con el soporte, y la obra es cada vez más orgánica. Además, dejo los soportes duros y empiezo a trabajar sobre lienzo.

CZ: Hay un paréntesis en tu pintura, entre el 97 y el 98, donde aparece un repertorio de objetos inquietantes, de reminiscencias orgánicas, incluso genitales, pero que evocan también instrumentos quirúrgicos o accesorios de martirio, una suerte de cilicios, debajo de los cuales, a veces, aparece tu autorretrato. Hay, además, costuras que parecen evocar heridas y suturas. Veo allí un artista autocastigado, profundamente atormentado







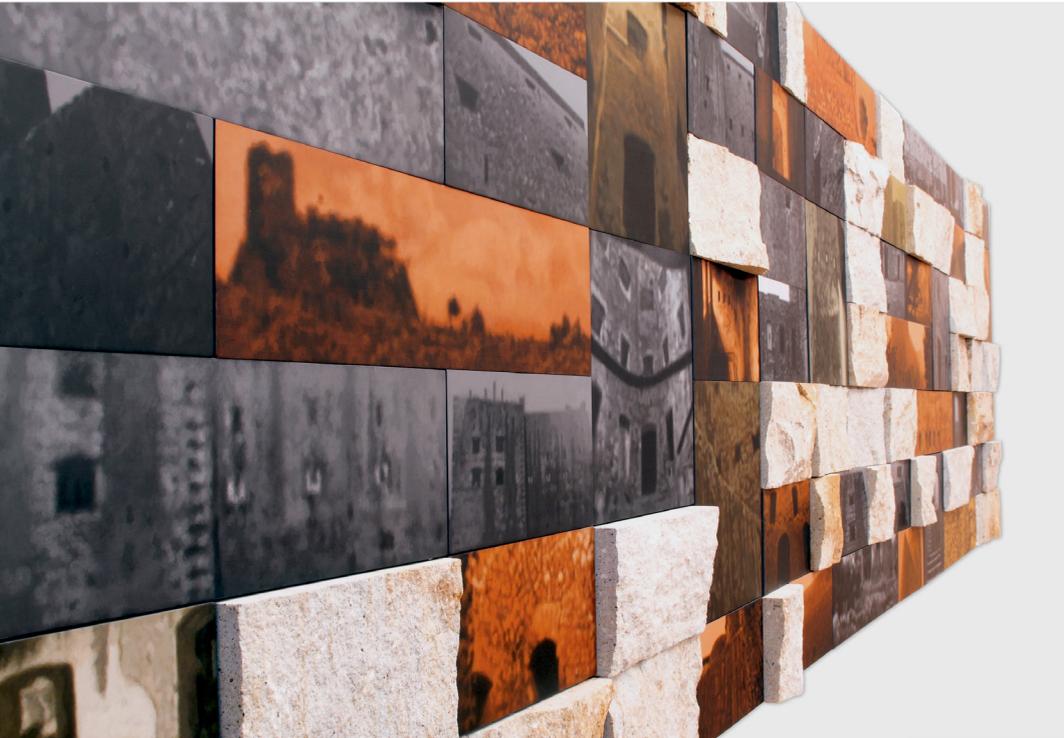
El Gorro del Obispo, acrílico sobre madera y piedra andesita, 86 x 339 cm, 2009
UDA Café, Universidad del Azuay

PC: Bueno sí, hay por supuesto razones personales que no son ningún secreto, en esos tiempos estaba viviendo la ruptura de mi primer matrimonio, el alejamiento de mis hijos que estaban pequeñitos. Pero al mismo tiempo, desde antes, desde los inicios mismos de mi pintura, tenía mis búsquedas espirituales, primero con el yoga, luego con las enseñanzas de Yogananda y después con la escuela de Gurdjieff. Estas obras tienen mucho que ver con el trabajo que estaba realizando en mí. Al contrario del yogui o del que está en su espacio de meditación, en un ejercicio introspectivo, en su trabajo interior aislado del mundo, en la escuela de Gurdjieff se trabaja mucho mientras estás en el mundo y manteniendo al mismo tiempo, a través de una serie de ejercicios, de prácticas, una atención constante hacia ti mismo.

Por ejemplo, mantener tu atención táctil, es decir, mientras converso contigo, estoy sintiendo mi mano, mi mano derecha. Entonces estas obras a las que te refieres son la expresión del constante intento y fracaso de mantener una atención en el presente, de no deambular por el mundo como una carcasa vacía sin mente, sino de estar continuamente encontrando un sentido, alguna sustancia que llene este cuerpo que habito.

CZ: Dicho entre paréntesis, hay un momento —recuerdo haberte oído decir hace mucho tiempo— en que sientes que lo de Gurdjieff y toda la vía mística tuvo un límite; es decir, sentiste que necesitabas otra cosa

PC: Sí, hay un momento en que me vuelvo más mundano, en que me doy cuenta de que después de varias experiencias personales había pasado una etapa de aislamiento y, por esas mismas leyes



Fragmento de *El Gorro del Obispo*

con las que funciona el mundo del arte y de la bohemia, me voy encontrando, me voy identificando mucho y fluyendo mucho más con los artistas, con la vida social y cultural de la ciudad y del país.

CZ: Luego viene el momento de los múltiples o polípticos; estas constelaciones concebidas para desplegarse en el muro, que dan a tu pintura una dimensión instalativa. Me parece que esta obra marcó una inflexión en tu trabajo, porque empiezas a incorporar el espacio, el vacío, el silencio, a explorar distintos formatos más allá del cuadrado o el rectángulo convencionales. También introduces el registro fotográfico como recurso, e incluso materiales, por principio, ajenos a la pintura (hierro, metal). Háblame un poco de este periodo, ¿consideras que marca el inicio de algunas cosas que vienen después?

PC: Sí. Haciendo una panorámica muy vasta de mi trabajo, diría que se ha ido construyendo a través de momentos, de series, algunas muy distanciadas estéticamente de las anteriores, pero, al mismo tiempo, con una cierta línea interna de continuidad que le debe mucho a la inmediata anterior y que, a su vez, anticipan la posterior.

Entonces, aquí fragmento el espacio pictórico y empiezo a introducir el muro como un elemento compositivo más. Entre tantas cosas tiene que ver con un continuo escepticismo que se manifestaba desde mucho antes. Es un escepticismo existencial; la idea de romper el espacio pictórico es, digamos, como una respuesta básica, elemental: poner en cuestión la pintura misma, el ejercicio de la pintura, la tradición de la pintura y del arte.

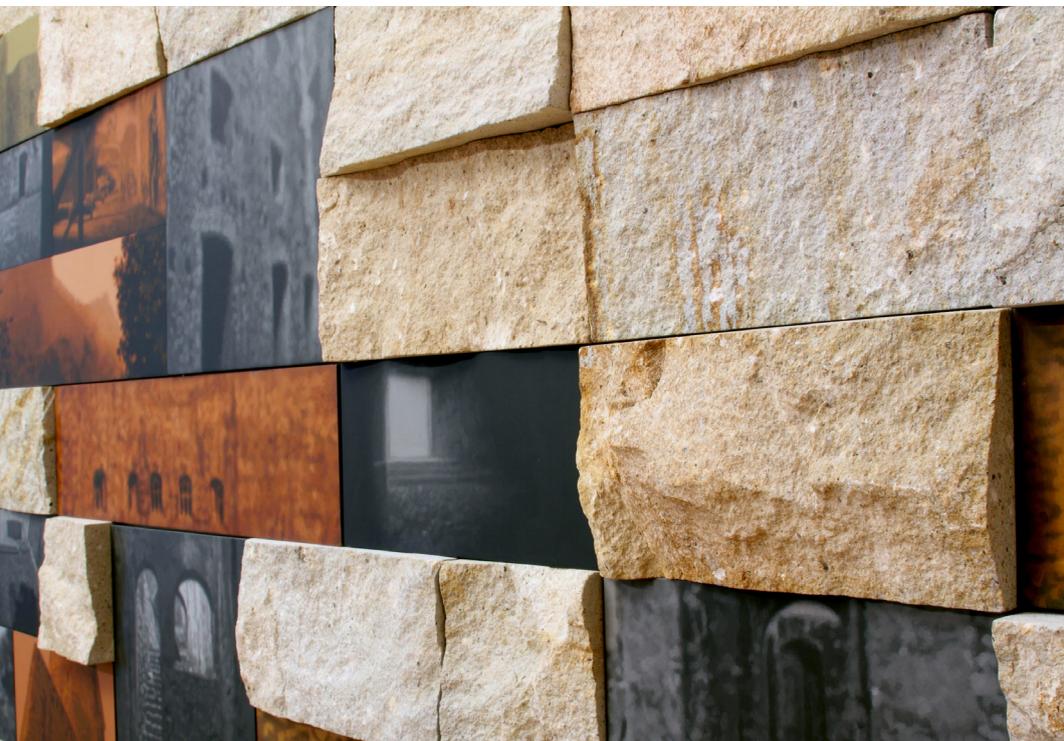
Se podría entender, quizás, que estos vacíos que se hacen presentes en las composiciones son como tachones, como páginas en blanco que permiten ser llenadas; son una especie de elementos desequilibrantes que me interesan mucho y me parece que siguen presentes en la obra actual, porque es en donde se muestra la parte más vital de la creación artística, donde no hay esa certeza en lo que estás creando, cuando hay una inseguridad sana.

Yo, en principio, soy bastante reacio a las doctrinas que plantean certezas porque son las incubadoras de las sectas, todo ese tipo de pensamiento sectario se me hace muy cuestionable y ajeno.

CZ: Es decir, construyes más puntos de fuga, más aberturas, ¿no? La obra es una estructura abierta, rizomática, no una estructura cerrada, incluso en obras muy compactas como *El gorro del obispo*, donde las rocas interrumpen la secuencia pictórica, como unos paréntesis de silencio, como signos de interrogación. De paso que las piedras, la materialidad de lo pétreo ya aparece allí, aunque con otros significados, quizá

PC: Exactamente.

CZ: Un verdadero parteaguas es tu políptico *Geodesia* de 2001, que obtuvo una mención de honor en la VII Bienal de Cuenca, porque supone el inicio no solo de las series grandes sino, ante todo, de las secuencias narrativas conformadas por la documentación de largos trayectos, paseos o viajes, sean dentro de la ciudad, como la caminata que realizas con motivo de tu cumplea-



Detalle de *El Gorro del Obispo*

ños en 29.IV.02, que incluye setenta piezas; o recorridos internacionales como tu travesía a la Bienal de Sao Paulo, integrada por 320 cuadros pequeños que registran tu viaje desde que sales de casa hasta que llegas a la sede de la bienal paulista en el Parque de Ibirapuera. Estas obras son fruto de registros fotográficos que luego traspasas a las tablillas con una aplicación muy realista. Digamos que a lo instalativo ahora sumas lo performático. ¿En qué momento, en qué circunstancias surgieron estas obras?, ¿de dónde surgió la inspiración para plantearte esos proyectos tan vastos, tan ambiciosos en su forma y escala?

PC: Bueno, *Geodesia* no es una caminata, el origen de las secuencias está en esas pequeñas caminatas del 29 de abril y 30 de junio, y luego en *Lejos cerca lejos*. Pero aquí empieza a existir la preocupación por los espacios de tránsito, los andenes, las carreteras, las calles, porque son los espacios, en cierto modo, menos personales, donde la huella de la persona queda apenas por un instante.

Pero ya antes hay piezas donde contrapongo el peso del hierro con la fuerza de la pintura, utilizando soportes pesados y usando imágenes que no tienen un significado o un peso simbólico por sí solas. Hay una especie de juego irónico y un contraste continuo entre el estar y no estar, la presencia física y la inexistencia. De ahí surge esto de los «no lugares» de los que hablaba Marc Augé.

Es un tema que cada vez me parece más importante, no es para nada una receta, ni una gramática inamovible, pero a mí, en lo personal, me parece que la obra de arte requiere pasar por ciertas condiciones estéticas para comunicar eficientemente.

CZ: Luego exploras otras geografías, a veces en formatos grandes como en la serie *Coordenadas*, donde te sumerges en las islas Galápagos, el desierto, el mar, y más tarde, en 2015, en algunos ríos de Cuenca y la región en tu serie *Caudal*. Construyes también paisajes a partir de tomas satelitales componiendo figuras en el diseño y ensamblaje de las piezas como en *Islas* (2007) o *Nowhere* (2008). Pienso que en ese afán por recrear el mundo tan meticulosamente terminarás por rediseñarlo. En todas estas obras está presente el preciosismo en la ejecución, y las fotografías —con frecuencia borrosas o desenfocadas— son la base o el origen de la pintura. Este recurso lo aprendes en las *blur paintings* del artista alemán Gerard Richter, ¿cierto?

PC: Eso quizás no es tan exacto, yo recuerdo que cuando hace años hablamos de esto, te puse a Richter como primera referencia y, por supuesto, está ahí, es innegable; pero también viene de ese cuestionamiento del que hablábamos hace unos minutos con respecto a la realidad inmediata; si tienes la imagen perfectamente definida y enfocada, es la representación de lo que estás viendo. El *blur*, el desenfoque, va empujando a la imagen al borde de la abstracción y es ahí, en ese punto, en ese umbral, en ese espacio liminal, como incluso titulé alguna vez una muestra mía, donde me parece que todo es más interesante, donde hay más vitalidad.

CZ: Así es; esa frontera siempre porosa entre abstracción y figuración también es algo permanente en tu trabajo. En tu obra *El gorro del obispo*, de 2009, que realizas a raíz de un viaje que haces a Haití, ya hay una dirección política más propositiva y explícita, se trata de «un primer ejercicio de reflexión en torno a la historia de un lugar», como dice Ana Rosa Valdez. Háblanos un

poco de esa experiencia haitiana que es como una experiencia extrema, una experiencia inesperada, porque Haití no está en el mapa de nadie que no sea en las estadísticas escalofriantes de la pobreza

PC: Esa obra surge a raíz de la invitación que me hizo Alfons Hug luego de la Bienal de Sao Paulo, donde él fue curador. Alfons Hug me invitó a participar en su exposición *Menos tiempo que lugar*, una curaduría que nos proponía a los artistas trabajar en torno a los tiempos libertarios del continente. Al investigar me encontré con la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, donde el escenario principal es la fortaleza de Laferrière, construida por el emperador Henri Christophe. Allí se da la paradoja de que él, habiendo sido esclavo, pasa a ser general de la revolución haitiana para liberar a los negros esclavos, pero, posteriormente, él mismo los vuelve a someter cuando se convierte en rey, un rey tirano, admirador de las monarquías francesas, que incluso contrata a dos arquitectos franceses para que construyan algunos de sus palacios y la fortaleza. Hay un momento en la novela, donde Ti Noël, el protagonista, se despierta a un lado del camino y ve estas grandes colas de esclavos cargando piedras para llevarlas hacia la montaña del «Gorro del Obispo». Esa fue la inspiración de la obra.

Es ahí donde encuentro una serie de conexiones con la idea del tránsito, de la caminata, del peso y la levedad, de las ironías con que está escrita esta historia, del rey-esclavo que, a su vez, resume eficazmente la historia de Haití: pasar de ser uno de los países más ricos del mundo a ser uno de los más pobres, y donde además hay una serie de historias mágicas, de leyendas muy interesantes sobre la construcción de la fortaleza, que de alguna

manera intenté traducirlas en la obra. Allí construyo este fragmento de muro donde combino la piedra y la pintura, piedra y pinturas que son retazos de la fortaleza Laferrière.

CZ: Es muy bella la obra, y fascinante su concepción. Brevemente, cómo fue esa experiencia haitiana, algo me contaste en su momento, pero ya me acuerdo poco

PC: Yo estuve dos veces en Haití, la primera vez invitado a un festival de arte organizado por una artista haitiana quiijotesca con artistas latinoamericanos en el Museo de Arte de Haití. Algo más de una década después, el Museo quedó en ruinas tras el terremoto.

Cuando llegas a Haití es un golpe en la cara inmediato, el caos, la sensación de inseguridad, la pobreza extrema, es muy fuerte el sentimiento de gente que está viviendo auténticamente al día. Una imagen que me impresionó mucho de Puerto Príncipe es la de la «calle del carbón», que es un mercado donde la gente comercia con carbón, la calle es negra, y al mismo tiempo, de lado y lado se ven esas construcciones de estilo inglés llamadas «pan de jengibre», unas construcciones de madera hermosísimas, todas ya semiderruidas.

En Haití podemos encontrar gran cantidad de imágenes dramáticas, de situaciones extremas. El haitiano, contrario a lo que podemos percibir en los dominicanos o en los cubanos, no tiene esa soltura, esa arrogancia del caribeño, sino una mirada humilde, una mirada de gente azotada por el tiempo.



Detalle de *El Gorro del Obispo*

Yo hice el trayecto desde el Palacio Sans-Souci, que era el palacio principal de Henri Christophe, que también está en estado ruinoso. Ascendí a caballo por el cerro y el camino que lleva hacia la fortaleza es un auténtico viaje en el tiempo; se ve una vida campesina de hace más de un siglo, así de sencilla, de extrema, de quieta.

CZ: Después viene *Lebensraum*, donde la cita al paisajismo romántico, particularmente a la obra de los pintores expedicionarios como Frederic Church, pone en cuestión temas vinculados con la explotación colonial de los territorios, mientras a ti te permite lucir tu virtuosismo. ¿Cuándo descubriste a Church?

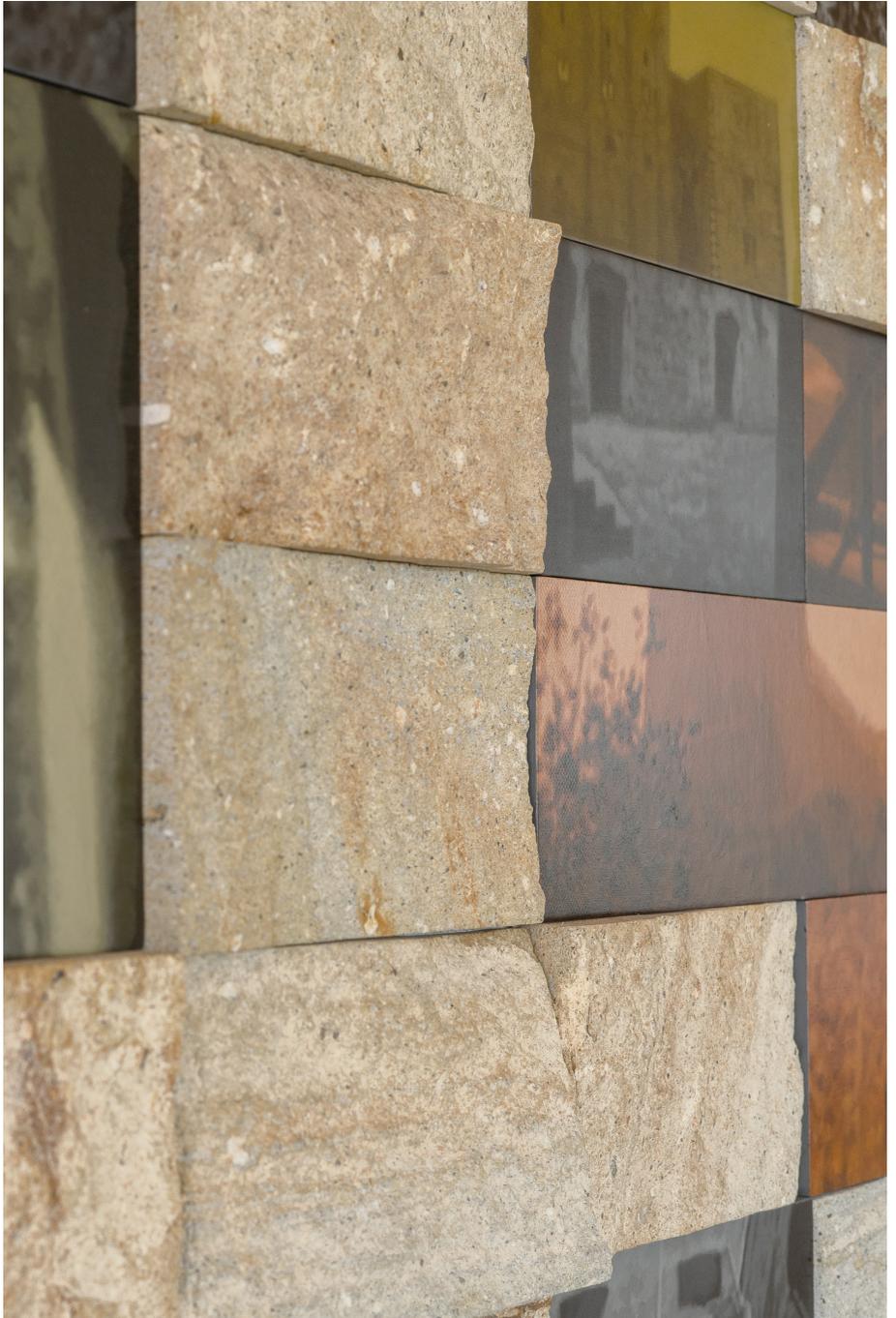
PC: Ya antes, en obras como *Nowhere*, voy descubriendo rincones olvidados del país, y poco a poco voy entendiendo cómo se fue construyendo la idea de la nación y del territorio, quién define, quién pone nombre a cada cosa. Desde el inicio, toda mi obra representa cosas y, al mismo tiempo, es una obra que siempre está hablando de la pintura. Esto puede resultar un poco obvio, pero no es tan obvio, uso el medio de la pintura porque es un canal que me conecta con mi historia y la historia del mundo; es un recurso al que le he dado distintas tonalidades, en ciertos momentos ha sido más eficiente que otros, pero siempre ha estado presente como parte del discurso.

Es ahí que me resulta importante indagar cuál fue el papel que cumplió la pintura en la construcción política de nuestras naciones, y me intereso por Church porque es muy claro su rol dentro de un sistema colonizador en términos propagandísticos.

Ahí está esa ambigüedad de la impresionante belleza de la obra de Church, pero es una belleza traicionera porque obedece —no sé con qué tanta intención o no de su parte— a un sistema en el que él actuaba como una pieza eficiente para ciertos intereses políticos y económicos.

CZ: En ese mismo filón desarrollas obras más procesuales que tratan temas vinculados con el extractivismo como *Suite del Coan Coan*, *Lago Agrio-Sour Lake* y *Gólem*, donde la belleza va pareja al voltaje crítico que corre por debajo de superficies de una factura exquisita. Cuando veo estas obras y su intencionalidad política me pregunto si no es una belleza demasiado acabada, demasiado perfecta para tratar contenidos tan complejos, tan turbios en última instancia. ¿Nunca te has planteado que estéticas todo lo que tocas, y que, a lo mejor, esa sobrecarga de belleza puede neutralizar los contenidos que tratas? Es decir, el *outfit* de tu pintura se puede prestar a engaño, porque todo luce demasiado perfecto, lo que podríamos llamar las fisuras significantes, esas grietas por las que inoculas el veneno de la crítica son muy recónditas, demandan un espectador muy entrenado y aplicado

PC: Es una muy buena pregunta, sí la tengo presente constantemente, quizás, por una parte, yo mismo he incorporado demasiado la técnica de la pintura y, por momentos, puedo caer en eso de excederme en su disfrute. Por otra parte, en mi defensa te diría que un elemento muy importante en mi trabajo —del que no hemos hablado mucho— es contar el tiempo, remitir a la dimensión del tiempo y que ese tiempo sea percibido en cómo está ejecutada la obra. Por ejemplo, en la obra que estoy haciendo ahora intento que los cuadros se queden en un punto de cierto pictorialismo, en



el que la mano esté presente, pero nuevamente como un tic tac continuo, constante, recordando esa necesidad de estar consciente del momento presente.

CZ: También hay de por medio un tema complejo y delicado que tiene que ver con las exigencias y expectativas del mercado. Pintar sin perder tu perspectiva, tu impronta, la vocación crítica y poética propia de tu trabajo, pero, al mismo tiempo, pensar que esa obra pueda insertarse y encontrar un comprador es otro desafío en una escena donde el trabajo artístico no cuenta con ningún financiamiento externo. Como casi todos los artistas de este país, has tenido que hacer un poco ese ejercicio de equilibrista que te permita sobrevivir y sostener tu proyecto artístico

PC: Por supuesto. No tengo otro medio de subsistencia que mi obra, no doy clases en ningún lado, ni tengo un negocio paralelo, y esa es una preocupación humana y constante. Pero, por otra parte, me encuentro con que es mi forma de trabajar y muchas veces tú podrías ver obras actuales o anteriores que son el resultado de procesos muy largos de ejecución y reflexión.

CZ: Hacia 2007, a partir de tu serie *Mandala*, a la que sigue la inmensa y maravillosa *Llueve afuera*, conformada por 365 cuadros, diría que tu obra experimenta un repliegue hacia el mundo interior, hacia tu subjetividad, hacia tu entorno afectivo. Incluso en los ciclos *Lapis* y *Un cervatillo va*, donde las piedras han sido las grandes protagonistas, hay un componente personal que se acentúa ahora en tu *work in progress*. ¿Sientes que en tu obra se ha operado ese movimiento del espacio exterior al espacio interior?

PC: Sí, definitivamente hay un repliegue hacia mí mismo que ha sido, y lo digo sin ninguna pretensión, un tiempo de encontrar en la pintura, como nunca, un refugio espiritual. Ahora la pintura empieza a convertirse en un espejo bastante despiadado, pero, por otra parte, es un espacio terapéutico desde el que estoy haciendo unas críticas a lo mejor no tan explícitas, no tan evidentes, pero muy fuertes hacia mí mismo, hacia mi entorno cercano y hacia la sociedad.

CZ: Cuéntanos un poco sobre tu obra reciente

PC: Posiblemente la obra se titule «Nimio». Aparte del significado de «mínimo» o «insignificante», me gusta la ambigüedad sobre el origen mismo de la palabra, porque la palabra «nimio» es un préstamo del latín que originalmente significaba todo lo contrario, es decir, excesivo, demasiado.

Esta obra parte de esos espacios mínimos, esos espacios insignificantes del lugar donde habito que, como ves, son espacios que tienen un aspecto de vacuidad, lucen deshabitados; y es que el sentido de vacío que manejo en esta obra es de un vacío necesario, un vacío que se crea para que pueda ser ocupado por otra cosa.

CZ: La casa de tu infancia, donde vives actualmente, es la gran protagonista de esta serie

PC: No es únicamente la casa, esta obra va a incluir dos partes, dos cuerpos distintos. El otro se refiere a la montaña, es la casa y la montaña. Lo que tú ves ahora es lo que corresponde a la casa,

que es una casa que adquiere montones de significados porque es el lugar de mi niñez, donde me formo como persona y como artista, y que a su vez, por situaciones familiares, se ha convertido también en un espacio de incertidumbre. Y está también presente el barrio, todo el entorno que envuelve a la casa.

CZ: Cuando hablas de la montaña, ¿en qué estás pensando?

PC: Donde empiezo a concebir esta idea es en la conquista del Everest, por un lado, y por otro, en los glaciares que, finalmente, son responsables de crear el lugar en donde estamos, estos glaciares que son como gigantes que tienen que desaparecer para dar lugar a lo que existe ahora.

Ese proceso de desplazamiento, de desaparición, de generar nuevos espacios a través del vacío, es lo que me interesa y está presente en la casa y en la montaña. En la montaña son imágenes de naturaleza en las que haré énfasis en esa sensación, en esa presencia del vacío, es difícil describir todavía hasta que no exista la imagen.

CZ: Pablo, qué significa para ti que a partir de ahora *El Gorro del Obispo* sea parte de la colección de la Universidad del Azuay y vaya a estar de manera permanente en las paredes de UDA Café

PC: Después de recorrer el continente, esta obra parece haber estado en busca del lugar y el momento ideales para ser exhibida. Ahora es cuando debemos hablar sobre los muros, un tema imprescindible en tiempos de tiranías, especialmente en un espacio dedicado al conocimiento y al debate como esta universidad.



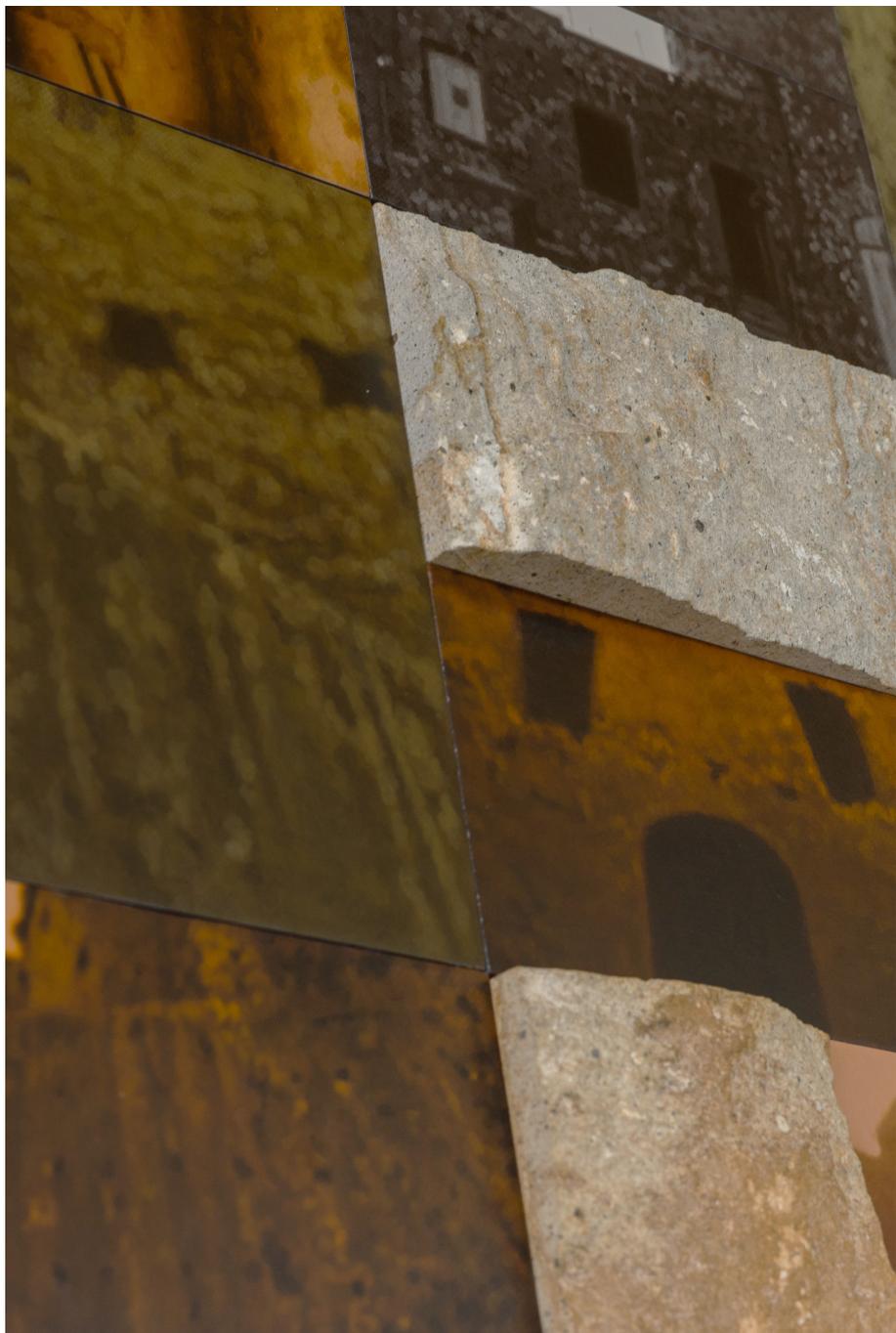


El artista junto a su obra. Foto: María Fernanda García

PABLO CARDOSO

(Cuenca, 1965)

Tras realizar su primera exposición individual, en 1984, asistió a la Escuela de Bellas Artes de Cuenca entre 1985 y 1989. Ha participado en las bienales de La Habana (1991), Cuenca (1989, 1996, 2001, 2016), Gwangju (Corea del Sur, 2004), Sao Paulo (2004), Venecia (2007) y en las exposiciones colectivas: *Entrelíneas* (La Casa Encendida, Madrid, 2002); *Contrabandistas de imágenes: Selección de la 26ª Bienal de Sao Paulo* (Museo de Arte Contemporáneo de Chile, 2005); *El Museo's Biennale: The (S) Files 007* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2007), *Interrogating Systems* (CIFO Grants and Commissions Exhibition, Miami, 2008); ARCO 2009, Solo Projects (Galería dpm, Madrid, 2009); *Playlist. Grandes éxitos del arte ecuatoriano contemporáneo* (Galería Proceso / Arte Contemporáneo, Cuenca, 2009); *Arte contemporáneo y patios de Quito* (Quito, 2010); *Menos tiempo que lugar. El arte de la Independencia: Ecos contemporáneos* (Quito, Lima, Santiago de Chile, Medellín, 2009-2010); *Evento Agua. Yoko Ono. Universo libre* (Centro Cultural Metropolitano, Quito, 2018), *Portadores de Sentido. Arte contemporáneo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Museo Amparo, Puebla, 2019). Ha realizado más de cuarenta exposiciones individuales en Ecuador, Perú, República Dominicana, EE. UU., Chile y España, y ha sido distinguido con una Mención de Honor en la VII Bienal de Cuenca en 2001, el Segundo Premio del Salón de Julio en 2003, la Pollock-Krasner Foundation Grant en 2005, el CIFO Comissions Program (*mid-career*) en 2008, la Bellagio Creative Arts Fellowship de la Fundación Rockefeller en 2011, el Premio Nacional Mariano Aguilera a la Trayectoria. Desde 1992 es representado por DPM Gallery.





Esta publicación se imprimió en marzo de 2025
en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
en Cuenca del Ecuador.
Para su diagramación se utilizaron tipografías
de la familia Public Sans.





UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa
Editora

D.P.M
GALLERY

ISBN: 978-9942-670-82-3



9 789942 670823