



UN HUIR
SIN TÉRMINO

natalia cardoso

UN HUIR SIN TÉRMINO

natalia cardoso

EXPOSICIÓN

UN HUIR SIN TÉRMINO
Natalia Cardoso
Del 13/01/22 al 10/02/22

Comisariado
Jesús Palomino

Sala de Exposiciones
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Málaga

Organización
Carlos Miranda

CATÁLOGO

Textos
Jesús Palomino
Irene Campos

Diseño y maquetación
Natalia Cardoso

Diseño tipográfico
Anabel Perujo

Imágenes
Natalia Cardoso
María Fernández (p. 36)

ISBN: 978-84-1335-354-8

AGRADECIMIENTOS

Alberto Cajigal
Patricia Collado
María Fernández
Juan del Junco
Margarita López
Nuria Luque
Pedro Mourao
Carmen Osuna
Enrique 'Res' Peña
Eugenio Rivas

© **UMA Editorial. Universidad de Málaga**

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071 Málaga www.umaeditorial.uma.es

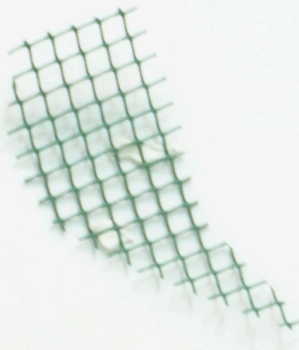
© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons: Reconocimiento - No comercial - (cc-by-nc):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Esta licencia permite a los reutilizadores distribuir, remezclar, adaptar y desarrollar el material en cualquier medio o formato únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador.





UN HUIR SIN TÉRMINO

natalia cardoso

11 **MATERIA VIBRANTE / LECCIÓN DE ESPERA**
JESÚS PALOMINO

16 **UN TROZO DE HORIZONTE**
IRENE CAMPOS

24 **DIÁLOGO**
NATALIA CARDOSO Y JESÚS PALOMINO

36 **UN HUIR SIN TÉRMINO**

37 **BIO**







La Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga presenta “Un huir sin término”, la primera exposición individual de Natalia Cardoso, que ha sido comisariada por el también artista y profesor Jesús Palomino. Este proyecto parte de la noción de traperero que Walter Benjamin examinara en sus Iluminaciones: aquella persona que se hace con los jirones despreciados en la sociedad. Desde tal premisa, Cardoso realiza una investigación *site-specific* en la que ha recopilado restos -huellas- tanto ajenos como propios durante todo el proceso plástico, tanto en el estudio como en su entorno: la propia Facultad y el barrio de El Ejido. Su trabajo se fundamenta en aprovechar la cotidiana devaluación de objetos y materiales durante los transcurros de trabajo plástico, los excedentes artísticos: lo que no debería servir ya para hacer una obra. Para ello produce una suerte de eclecticismo metódico en el que concede un lugar propio a los momentos de hallazgo, reconocimiento, recolección, reordenación, construcción y resignificación, articulando así su muy particular lenguaje y fundamentando una estética del detrito del arte tan sorprendente como reveladora. Mediante una paradójica y muy sofisticada concepción del collage y del ensamblaje, nos viene a plantear, pues, un fuerte cuestionamiento del propio sistema de producción artístico en relación a sus cánones de valoración habituales, asumiendo un indudable nivel de riesgo al conjugar elementos tan ajenos a la “obra acabada” –sus sobras, sus rudimentos- para dotarlas de sentido en un nuevo ámbito transdisciplinar y muy permeable a los tiempos del montaje, pues los entiende como un fin en sí mismo. Y ello da lugar a unos sutilmente radicales modos instalativos, muy móviles en su naturaleza efímera, que nos remiten a un espacio-cuerpo autoconsciente, a un monstruo de Frankenstein en el proceso de hacer-se a partir de una colección de órganos descartados.



MATERIA VIBRANTE / LECCIÓN DE ESPERA (1er. intento)

Un texto de Jesús Palomino

Es difícil comprender de dónde procede el orgullo de los poetas si a veces sienten vergüenza por ser visible su debilidad (...) Czeslaw Milosz¹

Es cierto que la propuesta estética de Natalia Cardoso tiene mucho que ver con *el poder de la materia* y *el carácter objetual del mundo*. Es cierto también que desde una voluntad de objetividad, selección, recuperación y resignificación nos presenta una versión altamente personal de la vida social de los objetos. Aceptando con escepticismo la suspensión del descreimiento,² impulsada por la estética del *debris*,³ y cercana intuitivamente a las ideas críticas del *materialismo vital*⁴ los trabajos instalados en la Sala de la Facultad de Bellas Artes de Málaga representan *más que su mera objetualidad*. Permitidme aclarar lo anteriormente expuesto ya que sería poco eficaz como idea si no explicase cómo opera en su día a día Natalia, al rodearse en su estudio de materiales modestos atentamente seleccionados para componer sus configuraciones, experimentando con la materialidad y su vibración. Me atrevo a decir que en este ejercicio de atención la espera juega un papel de gran importancia. Un somero *listado de acciones, gestos, inclinaciones, detenciones, registros o esperas* llevados a cabo por la artista en su taller podría ser el presentado a continuación. Toda esta actividad la deduzco a partir de la apariencia final de las obras y los diálogos mantenidos con Natalia cuya ocupación habitual en el estudio está dedicada a:

- *Transferir* manchas de color a piezas planas de silicona o plástico que por su propia naturaleza material son incapaces de disimular su blandura. (Recuerdan a los relojes blandos de Dalí);
- *Recortar* lienzos usados preséntadolos superpuestos para crear un pieza tridimensional a partir de recortes bidimensionales. (De inmediato las vinculo con algunas piezas minimal de Robert Morris o Richard Serra);
- *Engazar* fragmentos planos y blandos —cuyo color, consistencia y textura recuerdan la piel humana —con ganchos de metal adquiriendo la construcción un dramático aire de prótesis. (Aparecen en mi memoria imágenes de la instalación *Untitled (Meat Cables)*, 1969 de Paul Thek);
- *Recuperar* la envoltura de papel de un sobre de levadura Royal —

encontrado al azar, imagino— para conformar una muy sintética pieza mural que sugiere un paisaje;

- *Construir* una estructura de madera sencilla utilizándola a modo de display-exhibidor-perchero sobre la que colgar cuerdas, fragmentos de lienzo, tiras de silicona o plástico, diversas cerámicas, o un mosquetón que sujeta un leve recorte de papel o tela;

- *Documentar fotográficamente* la acumulación de huellas de pintura, barro, silicona, polvo, etc. caídas al suelo del estudio fruto de la práctica artística;

- *Suspender* de cables de acero un fragmento de moqueta enrollada, manchada azarosamente con restos de pintura. Este cilindro de múltiples capas al ser suspendido en el aire recuerda inevitablemente un balancín, un columpio, un péndulo, móvil y lúdico;

- *Instalar* ese conjunto de objetos a modo de paisaje, objetivamente dispuesto para afectar, no dejar indiferente, y *abrir un nuevo tipo de diálogo con la materialidad del presente*.

De manera que las acciones citadas — transferir, recortar, engarzar, recuperar, construir, documentar, suspender, instalar, etc — implican la participación en una *performatividad inclinada, agazapada y susurrante* a partir de la cual sugerir todo una *crítica de la rectitud, lo evidente o lo triunfante*. Algo profundamente elusivo opera en la obra quizás fruto de la multifacética naturaleza de su producción y la interminable lista de gestos que requiere construirla. Todo ese trascurso está obviamente fundado en una *espera tremendamente dialéctica*; ya que mientras Natalia aguarda, no deja incesantemente de actuar, a veces a muy baja frecuencia y sin la menor expectativa de éxito o beneficio. Efectivamente, toda una *crítica de la rectitud*; todo un valiente y retador *ejercicio de inclinación ante la materialidad del mundo*.

Sin método prefijado ni fórmula cerrada, en ocasiones el auténtico disfrute de Natalia en el estudio consistiría en dejar de actuar, dejar de imponer, permitiendo que los propios materiales se ordenen y muestren libremente su propia naturaleza. Lo paradójico de su proceso es que para acceder a esta experiencia de *atención y escucha profunda*, para entrar en el auténtico diálogo pretendido con la materia inerte, Natalia ha debido llevar previamente a sus materiales hasta el agotamiento a partir de un intenso juego de transferencia, recorte, engarce, recuperación, construcción, documentación, suspensión e instalación. El don es alcanzar el instante de la decisión ante algún tipo de configuración valiosa que merezca la pena ser atendida: *pedra que cede sobre gomaespuma desgastada*. Me interesa. Natalia hace referencia a este premio cotidiano del día feliz en el estudio de manera poco romántica —así lo expresa en el diálogo *online* mantenido entre ambos con motivo de esta exposición— ya que efectivamente sólo consigue esos *momentos de brillo* a partir de un

descomunal esfuerzo de acumulación simbólica, exigente producción física de sus objetos, ardua reflexión, y sobre todo, atenta espera. Me consta que esto es así. Visité con frecuencia el estudio de espacio reducido en el que fueron concebidas y producidas algunas de las obras expuestas, y pude comprobar un *totum revolutum* de lo más generativo. El aspecto del estudio me recordó *un paisaje después del paso de un tornado*; un escenario que sólo se consigue a partir de una extrema centrifugación de las ideas y un proceso plástico de alta exigencia.

MATERIA Y NARRATIVIDAD EN EL VIEJO CORAZÓN DEL MUNDO (2º intento)

En su ensayo *Inclinaciones: Una crítica de la rectitud* la filósofa feminista Andrea Cavarero plantea una sorprendente lectura cultural de la *historia de la verticalidad*. A partir de un preciso y riguroso análisis de textos filosóficos canónicos, piezas de arte y obras literarias, la autora italiana llevará a cabo una reveladora refutación de *la postura vertical con la idea de repensar la subjetividad en términos de inclinación*. Para Cavarero es evidente el rechazo y la desconfianza expresados a lo largo de *nuestra larga historia de rectitud patriarcal* con respecto a la *experiencia del amor*, la vulnerabilidad, o la pérdida del dominio y el control. Con estas reveladoras palabras ajustará cuentas al reconocer que:

[...] *Incluso las personas más sencillas que carezcan de familiaridad con la filosofía saben que la más frecuente y temida inclinación, el amor, es un ataque contra el equilibrio de la persona. Caer enamorado, salir de uno mismo, entregarse a la atracción por otra persona y deslizarse por*





una pendiente que te arrastre irresistiblemente, supone un embrollo para cualquiera. Inclinarsse o depender del otro, descansar en el otro en lugar de preservar la autonomía propia, supone desde luego un gran problema (...) ⁵

El esfuerzo de análisis del ensayo estará orientado a exponer un proyecto político-moral alternativo por medio del cual *asumir la vulnerabilidad como paradigma de lo humano*. Esta aceptación de nuestra condición de *criaturas materialmente vulnerables*, en ocasiones sometidas a tremendas circunstancias de desequilibrio, y por ello, abocadas a una inevitable dependencia positiva con respecto a los otros y el medioambiente, servirá a Cavarero para proponer un modelo - que dejando atrás la agotada *recta masculinidad* - dé paso a una *subjetividad altruista inclinada hacia el mundo*.

No es pues casual que Cavarero aparezca en este texto vinculada a la sentencia de Rosi Braidotti: *el objeto de estudio de las humanidades ha dejado de ser el "hombre" (The Proper Study of the Humanities is No Longer Man)*.⁶ En su ensayo del año 2018 *Un marco teórico para las posthumanidades críticas*, Braidotti abordará la responsabilidad de la *materialidad posthumanista* en la creación de las nuevas subjetividades colectivas argumentando que:

*"Esta alianza transversal hoy en día incluye agentes no humanos, elementos tecnológicos- mente mediados, otras realidades terrestres (la tierra, el agua, las plantas, los animales) y agentes inorgánicos no humanos (plásticos, cables, autopistas de la información, algoritmos, etc.). La praxis de la ética posthumanista conlleva la formación de una nueva alianza, un nuevo pueblo. Si el presente es el registro de lo que estamos dejando de ser (entiéndase este presente como el ocaso del Hombre/Anthropos), y es también la clave del proceso del llegar-a-ser en el que nos encontramos inmersos, entonces el pueblo que falta es una categoría emergente, de la misma manera que lo es el posthumanismo."*⁷

El nuevo pueblo como categoría emergente al que Braidotti adjudicaría la capacidad de articular el futuro necesario a partir de la ética posthumanista hace referencia a la famosa proclama deleuziana: *"Sepa Usted, que el pueblo falta."*⁸ Si es cierto que en el presente, en este momento de búsqueda de alternativas, el nuevo *materialismo* y el *posthumanismo* se dan la mano como categorías críticas para la articulación de los discursos de la esperanza. Y no

es menos cierto que ha sido en tiempos recientes que el materialismo vital ha tematizado de manera renovada la viveza de la *materia* y la *ética posthumanista* ha propuesto la superación crítica de cierta idea del “hombre-mujer”, vinculando esa superación a un *entendimiento amplio de la materialidad y sus agentes*. Es ahora, en la actualidad y de manera abiertamente esclarecedora que estamos llegando a intuir la potencialidad *de la materia historizada del mundo*⁹ y su aún por descubrir capacidad para narrar y representar las necesarias configuraciones del futuro en su amplio espectro.

Todas estas ideas las expreso con la intención de dejar claros los márgenes en los que se sitúa la práctica de Natalia Cardoso como ejercicio valioso de atención a *la materia a través de un entendimiento visual actualizado*. Posiblemente hace tan sólo diez años no hubiese sido posible informar su obra a partir de estos reveladores discursos. Me arriesgo a decir que tampoco hubiese tenido el espacio de recepción adecuado, la actualización de la *estética del debrís* como signo de potencial resonancia, ni la espera como gesto de configuración del tiempo futuro que ella pretende poner en marcha. Esta atención de los discursos en torno al poder que *la materialidad posee para afectarnos y hacernos entender el diálogo contemporáneo por una vida mejor, por una vida buena*, acaba de comenzar. Quizás sean los modestos intentos de la artista con su *extenuante esfuerzo silencioso del querer decir* los que estén anunciando ese diálogo poético.¹⁰ Carlo Levi nos recordó que: *El futuro tiene un corazón antiguo*. Y la poesía, antigua como el mundo, actualiza su voz con cada gesto de los poetas (hombres y mujeres) tal y como las nuevas narratividades de la *materialidad* presente anuncian. Posiblemente, esta *nueva mirada* pase por el mismo *corazón antiguo*, condicionado ahora por otro tipo de escucha, por otro tipo de inclinación futura. Caeré en la tentación de sugerir a los espectadores que agucen sus sentidos y su percepción ante las configuraciones presentadas por Natalia ya que *esos objetos representan más que su mera objetualidad siendo la forma material de la atención misma*. Sencillamente disfruten del encuentro. Posiblemente de él saquen una buena lección.

JESÚS PALOMINO

Sevilla, 27 de diciembre de 2021



NOTAS

1. **CZESLAW**, Milosz. 1984. *¿Ars poetica?*. Poemas de Czeslaw Milosz. Tusquets Editores. Barcelona. Traducción de Barbara Stawicka. (Pág. 55)

2. La suspensión del descreimiento (*Suspension of Disbelief*, en su etiqueta original inglesa) se define como la disposición a suspender las facultades críticas de la razón con la idea de acceder a la experiencia de la imaginación. La suspensión del descreimiento supone un sacrificio del realismo impulsado por la lógica del placer imaginativo. El término acuñado por el poeta y filósofo estético Samuel Taylor Coleridge en 1817, sugería que si un escritor pudiera infundir un interés humano y una apariencia de verdad en una historia fantástica, el lector suspendería el juicio sobre la inverosimilitud de la narración.

3. El nuevo materialismo (*New Materialism*) o materialismo vital pretende seriamente considerar el mundo de la materia como activo, contundente y capaz de producir efectos en otros cuerpos, incluidos los cuerpos humanos. En el ensayo *Materia vibrante: Una política ecológica de los objetos* la filósofa norteamericana Jane Bennett critica nuestra simplificada división del mundo objetual en materia inerte (cosas) y materia vibrante (nosotros y el resto de seres vivos). Según Bennett esta jerarquía se quedaría corta a la hora de dar ecológicamente cuenta de la complejidad presente. En contra de esta suposición, la filósofa articula un riguroso análisis para repensar la vitalidad de la materia desde un entendimiento novedoso que sobrepase el agotado esquema (sujeto/objeto) por medio del cual la materia inerte se considera pasiva, instrumentalizable, subordinada a la actividad humana, y por tanto dominable y explotable en ocasiones hasta extremos altamente depredatorios. En principio este sorprendente giro epistemológico según Bennett apunta en la dirección de una sensibilidad ecológica por medio de la cual articular culturalmente una nueva relación horizontal con otras materialidades. Esta temática podría abordarse de manera sencilla a partir de los títulos:

ALAIMO, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*. Indiana University Press.

BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

_____, Jane. 2015. *Systems and Things: On Vital Materialism and Object-*

oriented ontology. Ver en: R. Grusin (Ed.) *The nonhuman turn*. University of Minnesota Press.

BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria. 2018. *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Publishing Pic. London & New York.

CRUTZEN, Paul. 2002. *Geology of Mankind*. *Nature*, 415, 23. Ver en: <https://doi.org/10.1038/415023a>

HARAWAY, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women*. London, England: Routledge.

_____, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press. Chicago, IL.

_____, Donna. 2008. *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

LATOUR, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Harlow, England: Pearson.

4 Para saber más en torno a la estética del debris desde una perspectiva crítica de valor, ver el catálogo de la exposición *Between Debris and Things* comisariada por Antonio R. Montesinos en el Centre del Carme de Cultura Contemporània, CCCC, Valencia. Presentada entre el 14 de febrero y el 30 de agosto de 2020. Ver: **R. MONTESINOS**, Antonio. 2020. *Between Debris and Things*. (Pág. 6-11); **MATELLI**, Federica. 2020. *De rerum (post-natura)* (Pág. 23-30). Ambos textos presentados en el catálogo: *Between Debris and Things*. 2020. Edita: Consorci de Museus de Comunitat Valenciana.

5 CAVARERO, Adriana. 2016. *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Stanford University Press. En la introducción del ensayo Cavarero continuará exponiendo que: “*En vez de continuar fragmentando al sujeto, deberíamos - apoyándonos en el pensamiento de Hannah Arendt - inclinarlo. En lugar de quebrar su eje vertical en múltiples fragmentos, uno podría intentar plegarlo, otorgándole una postura diferente. Esto podría quizás ocurrir inclinando el sujeto hacia el otro, tal y como el modelo relacional permite, y desde una perspectiva geométrica, incluso alienta (...)*”

6 BRAIDOTTI, Rosi. 2018. *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*. Special Issue: Transversal Posthumanities. *Theory, Culture and Society*, 0 (0) 1-31. (Pág. 23) Posthumanismo es una categoría amplia que engloba un conjunto de novedades ontológicas, epistemológicas y metodológicas vinculadas a las ciencias sociales, las artes y las humanidades. El posthumanismo plantea la problematización crítica, la deconstrucción, la refutación y la superación del discurso humanista de la Ilustración y su concepción del ser humano como autónomo y único agente racional organizador del mundo. Las varias corrientes posthumanistas plantean una lectura no exclusivamente antropocéntrica en la que los humanos (hombres y mujeres) representan un agente más entre muchos otros agentes presentes en un mundo materialmente heterogéneo. Desde esta visión, los humanos no viven en un ámbito separado de las entidades no humanas (los animales, las plantas,

la tierra, el agua, las energías, los alimentos, los metales, los plásticos, etc.) sino que estarían -- desde dentro y desde fuera -- constituidos por relaciones en constante diálogo con múltiples agentes y fuerzas que sobrepasan los límites conocidos del individuo, el ser humano o el dominio social. Braidotti expondrá sin ambages su concepción del posthumanismo como la disciplina urgente y necesaria para articular colectivamente un devenir cultural, político y ecológico que incluya las voces no escuchadas, ausentes, o las materialidades todavía en proceso de ser representadas. La pensadora lo expresa con estas palabras: “Esta disciplina no está buscando un conceso en torno a una nueva ‘humanidad’, sino que nos ofrece un marco para la actualización de las muchas personas aún ausentes, cuyos saberes ‘menores’ o nómadas son el terreno de cultivo para posibles futuros.”

7 Ibid. (Pág. 21)

8 **DELEUZE**, Gilles. 1987. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des “Mardis de la Fondation Femis”. Le mars de 1987. En la parte final de la conferencia Deleuze se referirá a la metáfora del pueblo que falta, un pueblo aún no existente todavía por crear situado en un tiempo futuro: “La relación más estrecha y para mí más misteriosa. Es exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando comentaba: ‘Sepa Usted, que el pueblo falta.’ El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. Que el pueblo falte, quiere decir -- aunque esto no parece muy claro ni estará claro jamás -- que existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía ni está claro que vaya existir. No hay obra de arte que no se enfrente a esa llamada del pueblo que no existe aún.” Enlace al texto original en francés: <https://www.lepeuplequimanque.org/en/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>. Enlace al video de la conferencia: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=1s>.

9 **IOVINO**, Serenella; **OPPERMANN**, Serpil. 2014. *Stories Come to Matter*. Indiana University Press. Bloomington. Introduction. (Pág. 1-2). “El argumento conceptual del ecocriticismo materialista es sencillo en sus premisas: los fenómenos del mundo material son nudos de una vasta red de agencias que pueden ser ‘leídas’ e interpretadas al formar narraciones e historias. Desarrolladas en formas corporales y en formulaciones discursivas, surgiendo en paisajes evolutivos de diversas naturalezas y signos, las historias de la materia están en todas partes: en el aire que respiramos, los alimentos que comemos, en los objetos y los seres vivos de este mundo, dentro del ámbito humano y más allá de él. Toda la materia, en otras palabras, es ‘materia historizada’, es una malla material de significados, propiedades y procesos, en la que actores humanos y no humanos se interconectan en redes que producen innegables fuerzas significantes.”

10 “(...) La utilidad de la poesía está en recordarnos / que es difícil seguir siendo la misma persona, / porque nuestra casa está abierta, su puerta, sin llave, / y los huéspedes invisibles salen y entran (...)” En **CZESLAW**, Milosz. 1984. *¿Ars poetica?*. Poemas de Czeslaw Milosz. Tusquets Editores. Barcelona. Traducción de Barbara Stawicka. (Pág. 56)





UN TROZO DE HORIZONTE

Irene Campos

Construir es habitar: así lo asevera Heidegger. Habitar, o construir, consiste en proteger, liberar, sanar. A medida que construye, Cardoso habita un espacio polivalente: lugar de trabajo y sala de exposiciones, institución consagrada a la enseñanza y espacio colectivo en el que se generan vínculos emocionales. Las raíces de la artista crecen en un lugar que habita de forma transitoria. Su acción espigadora se expande por la facultad de Bellas Artes de Málaga, interfiriendo sutilmente en la rutina universitaria, para entrelazarse con el pasado alfarero y trashumante del barrio de El Ejido. Su obra es la creación de un refugio, un lugar donde sentirse guarecida y a salvo, pero también donde padecer y recuperarse. Bajo una atmósfera íntima y etérea despliega cuidadosamente una serie de objetos de origen impreciso, dotados de una cualidad lúdica y háptica, que invitan al espectador a deambular entre ellos, a interrogarse sobre su naturaleza. Esta vaporosidad se ve sin embargo sacudida por la abrupta irrupción de una cuerda enroscada o de un eslabón, que desencadenan una súbita inquietud.

Un huir sin término está construido a partir de materiales de desecho cosechados por la artista en su errancia por las aulas y los estudios de la facultad. Cardoso se identifica con el trapero, figura sublimada por Baudelaire como metáfora del poeta moderno. Ambos, trapero y poeta, deambulan por la ciudad en busca de algo en apariencia mísero, que resignifican a través de su acción recolectora. Los descartes que emplea la artista son recogidos de las clases al final de la jornada, cedidos por vecinos de estudio o regalados por amigos con los que trabaja estrechamente. La fragilidad de los materiales

La fragilidad de los materiales refleja la precariedad de quienes los producen. Walter Benjamin escribía, a propósito del trapero y del poeta, que todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. Lo sobrante es político y los que sobran se ayudan entre ellos, porque no se habita en solitario. El refugio que construye Cardoso está recorrido por tránsitos entrecruzados, retazos de conversaciones y pequeños obsequios entre amigos: es un proceso de recolección de gestos, de entretejimiento de comunidad, donde la autoría, en última instancia, queda diluida.

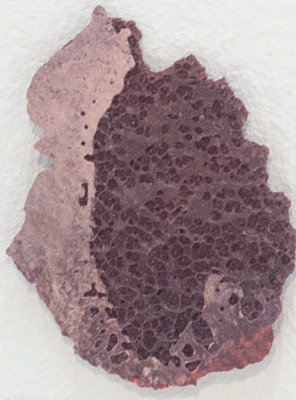
La errancia se sitúa, por tanto, en la génesis del proceso creativo de Cardoso. Nicolas Bourriaud sugiere el desplazamiento como la forma propia de vivir en un mundo que nos aboca al desarraigo y reivindica un arte que, en lugar de acomodarse al flujo de mercancías del capitalismo globalizado, priorice el intercambio y la hibridación que brinda un tránsito imaginado como sondeo de formas alternativas de habitar. La exploración de la autora desvela modos simultáneos de ocupar un mismo espacio: como alumna en una facultad, como artista en su lugar de trabajo, como vecina en un barrio cuya historia, como la suya propia, está marcada por la trashumancia y la cosecha. Su actividad revela concomitancias entre la facultad de Bellas Artes y el pasado de El Ejido; entre la existencia nómada de quienes lo habitaron hace un siglo y su ejercicio de flânerie. Un huir sin término impone su propio ritmo. Se asienta en el hallazgo inesperado, el intervalo, la casualidad reveladora. Para el público puede resultar indescifrable, si no le concede tiempo suficiente. Una obra fraguada desde la espera, que requiere ante todo de paciencia por parte del espectador, supone un cortocircuito dentro de la temporalidad frenética y fragmentaria del orden actual.

Cardoso se siente cómoda habitando y cuestionando las fronteras. Su instalación es un refugio íntimo expuesto en un espacio público. En ese ambiente cálido y liviano encontramos sin embargo piezas que desprenden angustia, desasosiego, ansiedad: sentimientos que asaltan a la artista durante la creación de la obra, que sólo nos atrevemos a explorar en la intimidad de nuestros refugios. De nuevo, la fragilidad de los materiales remite a la vulnerabilidad del



sujeto contemporáneo, al reverso de un mundo vertiginoso en el que el lustre de las mercancías apenas alcanza a opacar la fulgurante obsolescencia de productos y cuerpos. La exposición pública del sufrimiento señala sus causas estructurales y permite denunciar la privatización de un malestar que tiene su origen en una precariedad endémica. El refugio público de Cardoso instituye una espacialidad y una temporalidad alternativas a nuestra concepción convencional de las mismas. Esta reconfiguración conforma un espacio político en el que artista, colaboradores y espectadores trascienden la posición marginal impuesta a quienes se resisten a adaptarse a este mundo difícilmente habitable para traer, como escribiera Paul B. Preciado, un trozo de horizonte.

Una cuerda como la que encontramos en *Un huir sin término* puede sugerir tormento. Transmite la urgencia por huir, pero también la fortaleza necesaria para ascender. Los eslabones evocan cautiverio; pero, al entrechocar, la cerámica de la que están hechos emite un tintineo reconfortante. Es, ante todo, un material frágil, pero la fragilidad es una cualidad ambigua: se necesita una enorme resiliencia para atreverse a exponer la propia vulnerabilidad. Progresar, resistir, sanar es como habitar: no se puede hacer más que en colectividad. Esta obra está compuesta de encuentros, tránsitos, traducciones e intercambios. Testimonia que se ha habitado un lugar y que se ha habitado con otras personas. Se trata de un proyecto en desarrollo, no finito, puesto que se nutre de una continua transformación. Evoluciona a medida que la autora se desplaza, germina cuando se asienta, es sensible al contacto con los demás y está siempre dispuesto a reanudar la marcha. Esta experiencia poliédrica deja entrever formas de vida alternativas; una existencia nómada en la que nuestras raíces no nos abandonan, pero tampoco nos limitan. Avanzan con nosotros, permitiéndonos habitar el lugar en el que nos encontramos, posibilitando nuevas hibridaciones. En definitiva, *Un huir sin término* nos exhorta a construir mundos que superen unos ritmos incompatibles con el habitar.





DIÁLOGO

Jesús Palomino y Natalia Cardoso
15 de noviembre - 15 de diciembre de 2021

Es un signo de **Fortuna** haber tenido ocasión de compartir con Natalia Cardoso algunas conversaciones en torno a su trabajo, en su estudio, antes y durante estos meses de **Covid**. La Fortuna nos llevó a colaborar y también a conversar calmadamente sobre la práctica, la tensión en la investigación, o el esfuerzo lógico que conlleva realizar cualquier gesto significativo y sustancial en el ámbito del arte. Las palabras que el lector encontrará a continuación son fruto de ese diálogo cuya única pretensión es transmitir ideas sencillas dichas en nombre propio en torno a las propuestas de Natalia. Aunque obviamente, su voz resuena con claridad a través de sus obras, yo insistí en llevar a cabo este ejercicio de reflexión en el que la voz discursiva de la artista se escucha doblemente clara y de manera explícita.

JESÚS PALOMINO: Hola, Natalia. ¿Cómo va todo? Espero que muy bien y contenta con el resultado final de tu exhibición. He de darte, antes de nada, la enhorabuena porque el proyecto presentado en la sala es realmente satisfactorio. Estuve pensando en torno a algunas cuestiones que me resultaban intrigantes. Teniendo en cuenta que esta es en realidad tu primera exposición individual: ¿qué tal ha ido la experiencia? ¿Te has sentido cómoda teniendo que articular un corpus de obra bajo condiciones más exigentes? Cuando digo más exigentes me refiero a la **amplitud del espacio de la galería**, o a la tensión propia que acompaña a una propuesta expositiva ambiciosa. ¿Quizás estas circunstancias te hayan llevado a seguir **pautas de producción** que hasta ahora no habías empleado?

NATALIA CARDOSO: Hola, Jesús. Muy bien, gracias. No me había imaginado hasta hace poco *cómo* sería realmente mi primera exposición individual. Realizar una propuesta individual era algo que he ido posponiendo por varias razones, de entre ellas, la más importante sea **respetar mis tiempos**. Habitualmente, a lo largo del desarrollo de un proyecto, tengo la necesidad de expandirme y abarcar más espacio del que puedo o debo disponer, literal o figuradamente. Al principio, me sentía abrumada por separar el “**espacio de producción**” del “**espacio de exhibición**”. Probablemente el punto más importante fue comprender ésto como una prolongación procesual y asimilarlo para enfocar las estrategias del proyecto a otra escala. No se trataba de pensar en un producto, sino pensar en un proceso. Respecto a las pautas de producción, ha sido importante delegar. He entendido que en una exposición, como un fenómeno **complejo**, como una coreografía o una orquesta, existen partes donde intervienen y otras en las que no, al menos



directamente. Esa complejidad abarca desde la producción material hasta la edición editorial, por ejemplo; pasando por la colaboración con personas externas o de otros ámbitos, atender a los tiempos de cada proceso, etc.. En mi caso, he debido atender a la coordinación y la comunicación, aspectos muy importantes para el éxito del proyecto. Ha sido un aprendizaje múltiple.

JP: Me alegra saber que la experiencia de comunicación pública de tus trabajos te está resultando positiva y has conseguido que se lleve a cabo alejada de ansiedades innecesarias. Ahora que estás liberada del proceso más absorbente de “crear” las piezas para la exposición, y estás inmersa en la instalación... ¿Podrías contar cómo enfrentas el trabajo? **¿Cómo es tu día a día en el estudio como artista interesada en la producción visual y tridimensional contemporánea?** Dicho de manera sencilla: ¿podrías explicar tus métodos si es que hay alguno - a la hora de articular una obra como la que muestras en la Sala de la Facultad?

NC: El proceso tiene unas pautas que en cada uno de ellos se configura según la propia necesidad del mismo. *Un huir sin término* ha constado de tres fases de investigación: Una de **pre-producción**, otra de **producción** y otra de **instalación**. En la primera, como es habitualmente en el inicio de mis proyectos, suele partir de las conclusiones e intereses de un proyecto anterior que acompaño de lecturas y otros materiales que puedan permitir un desarrollo amplio del proyecto. En este caso, la idea de recoger el sobrante sin valor de *otros*, se vio acentuada por la potente imagen de que el lugar de donde recogía esos **desechos**, como es la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, se encontraba emplazada en el monte de **El Ejido**, un lugar que antes de ser urbanizado y construir el primer Campus universitario de la ciudad había sido convertido por los ciudadanos que vivían cerca en un **vertedero** donde, además, vivían apartadas una serie de comunidades **gitanas** en casas-cuevas. Me interesaba esa **analogía** establecida entre las lógicas de la producción económicas, urbanísticas, académicas y artísticas. Era un lugar para depositar el desecho, donde vivían personas de modos ajenos, donde ahora se encuentra la facultad de Económicas junto a la de Bellas Artes y otros centros académicos, lo cual resulta un ecosistema donde la figura del **trapero** continúa mutando.

En la siguiente fase de **producción** me encargaba de recuperar desechos ajenos. Dichos elementos los consideraba como **rastros, huellas** ajenas. Una parte de este proceso se trataba de recorrer la facultad de Bellas Artes o el propio campus de El Ejido y seleccionar algunos materiales de la basura, de las aulas, del parque... con los que trabajar como un archivo **doméstico** (doméstico en cuanto a establecer una interacción familiar con ellos). Estos restos los intervengo y apropio de forma que se integran en mi proceso plástico. También aprovecho **mis propias sobras** como huellas de pintura fuera de los márgenes establecidos en la superficie. Con todos esos elementos específicos me relaciono con el espacio, me ocupa el habitar, en cuya experiencia se impregna una huella tanto el espacio y en el habitante de manera recíproca. Puedo decir que fotografió casi todo como boceto o testimonio, y hasta hace no mucho no me había parado a pensar en lo inicial del proyecto.

Por último, en la fase de **instalación**, es cuando he podido trabajar con el espacio durante catorce días consecutivos en los que he arrastrado todos mis restos y piezas desde el estudio, que han activado y desactivado el espacio en proceso. Dicho proceso se podría resumir en ordenar y desordenar o viceversa. Generar reglas, saltármelas...

JP: Por lo general en tus obras utilizas **materiales** de origen diverso (lienzo, plástico, gomaespuma, cuerdas, bastidores de madera, papel, pintura, barro, etc.) en ocasiones intervenidos o no, aunque siempre ordenados de manera precisa con la idea de conformar unos singulares **encuentros** objetuales. A primera vista, la economía de medios povera, no figurativa, y ciertamente vinculada a una **estética del debris** interesada en la segunda vida de los objetos (encontrados, reutilizados, desechados, sin dueño, sin hogar, etc.) consigue proyectar la imaginación del espectador hacia un espacio situado más allá de lo puramente material. A esta dieta visual-tridimensional habría que añadir la ordenada tensión de las configuraciones resultantes de apariencia desajustada, aire leve y dialéctico diálogo entre diversas materialidades. He observado la tremenda **atención** que prestas a la disposición de los objetos en el espacio; y me hace pensar en Donald Judd, en su concepción del espacio galerístico como experiencia unitaria (Whole Room). Mi curiosidad tiene que ver con esto último: ¿cómo concibes el diseño final de la instalación teniendo en cuenta la sensación obvia de conjunto, de unidad, que transmite la obra que ahora presentas?

NC: Los materiales pueden ser *povera* de muchas formas. Recuerdo que cuando estudiaba el grado de Fotografía en San Telmo uno de los proyectos detonantes fue precisamente el de “arte pobre”, en el que teníamos que realizar una serie fotográfica con restricciones técnicas que no atendiese a estándares de “calidad” fotográfica. Ya había estado haciendo bodegones con escombros pero en un viaje a Lisboa compré unas 10 películas caducadas de 35 mm.. Con esos carretes, realicé una serie analógica bastante sencilla sobre el viaje. Lo maravilloso fue observar que al revelar y positivar ninguna de esas imágenes salió “bien” gracias a que la emulsión, con veinte años caducada, había hecho reacción al exponerse a la luz y, cómo resultado surgieron una serie de imágenes de gradientes de color de una pregnancia asombrosa. Me recordó en cierto modo a la obra de Walead Beshty, que entiende que la fotografía opera como una ruina, lo cual es una herencia romántica. Beshty pasó por rayos X unos carretes y esos rayos interfirieron en las imágenes. Entonces convertí ese proyecto sobre el viaje en un proyecto sobre el **error** y la capacidad de encontrar algo **valioso** donde no parece haber nada. Aunque he mencionado a Beshty, para este proyecto he tenido como referentes a artistas como André Cadere, Support-Surfaces, Nacho Criado, Jessica Stockholder, Isa Genzken, Rosemarie Trockel, Katharina Grosse, Irene Grau, Robert Filliou y, cómo no, Marcel Duchamp.

Respecto al diseño final es una cuestión condicionada. En esta ocasión el proyecto se visualizaba como espacio liminal entre lo privado y lo público, entre lo manufacturado y lo industrial, entre la presencia y la ausencia, entre lo lúdico y lo productivo, entre un refugio y una amenaza, entre el propio estudio y el espacio expositivo. Aunque sí realicé una obra titulada Vigilia en la que utilicé elementos referentes al espacio de descanso que era el dormitorio, *Vigilia*, en esta ocasión necesitaba elaborar un espacio más ambiguo. Realmente no programo o diseño la exposición de una forma exclusivamente mental. Algunos gestos sí que lo son, y sí que existen ciertas estrategias previamente establecidas que ayudan a generar ese orden y desorden. Pero al margen de los aspectos visibles de composición, como el peso visual o el recorrido por ejemplo, existe un margen para revelar aquello que no se puede controlar. En ese momento, objeto y espacio **no son lenguajes diferentes ni separados**, los interpreto como si fueran lo mismo y esto requiere toda mi atención.



Trato de mantener el equilibrio entre una parte muy **intelectual** y otra muy **intuitiva**, que pienso que ya es algo que tiene la propia pintura. Como me interesa especialmente el caracter trans-fronterizo entre disciplinas artísticas me permito ciertas licencias entre códigos y cuestiones de los medios. Leí una vez que Richard Serra dijo que *escultora era aquella persona capaz de crear un anti-entorno* y eso me dió que pensar. Bastante.

Después de empezar a interesarme por pintar, que fue algo tarde ya que inicié mi formación en fotografía, notaba que estaba intentando salirme del soporte pictórico porque me sentía atrapada. Los cuadros que comencé a pintar hace unos años eran un lugar **sensible** pero, también, completamente controlados, más mentales y rígidos. Aunque no llegué a quemar esos cuadros del principio como Baldessari, decidí destruir varias de las tablas que había pintado para realizar con sus fragmentos otra obra: una instalación. Así que físicamente y conceptualmente, necesitaba salir y crear un espacio propio. Supongo que ya estaba ahí usando mi propio desecho. Ahora me interesan más los materiales **frágiles**, **maleables** e **insoportables** porque me permiten un alto grado de pérdida de control. Como mencionaba antes, me proponía transicionar materiales propios de un medio y desplazarlos hacia otro: uso la pintura y el lienzo con su cualidad más tridimensional y espacial, la cerámica la trabajo con esmaltes donde el color toma el protagonismo, o utilizo la fotografía usándola como huella pictórica del proceso. Por lo que el proyecto acentúa su caracter transdisciplinar, donde siento que puedo utilizar varios lenguajes para su desarticulación.

JP: Es curioso que un ejercicio de autolimitación voluntariamente aceptado (haces referencia a una tarea realizada hace algunos años en la Escuela de San Telmo) adquiriera una resonancia tan fértil para tu proceso que parece en el presente sentirse cómodo en márgenes que tienen que ver con la precariedad, la materialidad no pretenciosa, la aceptación del encuentro fortuito, etc. Podría pensar que gran parte de tus trabajos suponen un gran **elogio de la lentitud**, y que ese interés por los ritmos pausados, no sólo está presente en tu proceso sino que también impregna tu día a día... ¿Has pensado alguna vez la diferencia de velocidad entre tus obras y nuestra vida cotidiana actual? ¿Cómo valoras, que de manera consciente o inconsciente, tus trabajos fuercen e inviten al espectador a entrar en una velocidad de percepción más lenta? ¿Qué deseas que ocurra (si es que deseas que ocurra algo) al articular estéticamente esa **l-e-n-t-i-t-u-d**...?

NC: La autolimitación es importante para mí, ya que me ha permitido darle una vuelta a ciertas ideas en mi trabajo. La lentitud esencial en mi obra contrasta, paradójicamente, con esa sensación de gesto fugaz, impulsivo, rápido y aleatorio. En parte podría ser una especie de resistencia a la aceleración o, a la ilusión de permanencia. Aunque a la vez pueden encontrarse contradicciones en apariencia, pues esas formas pueden configurarse con aspecto de levedad. A veces **me toma mucho tiempo dar respuesta con un gesto mínimo**. Puede que sea por eso que mi trabajo también necesite atención por parte del otro. Lo cual es algo no exigible y hace pasar la obra desapercibida. Por otra parte, que no exista esa lentitud en la mirada o en el pensamiento del espectador, no es más que otro síntoma que refuerza mi posición ante la desincronización. A mí, ese trabajo me permite estar y pensar en el mundo y, quizás, ésto pueda ocurrirle a alguien más. Desearía provocar en el público lo que me sucede a mí cuando soy apelada por la realidad a través del arte... o de la vida.

JP: El poeta ruso de origen judío Joseph Brodsky consideraba que una de las cualidades de la poesía era la **aceleración del sentido**. Un par de versos en mitad de un poema no muy largo, según él, podrían potencialmente lanzar al lector atento, sensible y activo a cotas de comprensión insospechadas, y esto, en reacción al poema podría ocurrir a gran velocidad. He experimentado el conjunto de tus trabajos recientes como *un resonante acelerador silencioso*. En cualquier caso, es de la espera a la que sometes a tu proceso en el estudio de lo que me gustaría saber algo más. La espera que implica una especial atención a la vivencia del tiempo ya que el acontecimiento, el evento que se espera parece retrasarse, parece no llegar, y/o cuando hace su aparición, quizás no es como esperábamos, y/o quizás nos coja desprevenidos. La espera —que sin duda es una tortura para los impacientes— parece estar en el centro de tu relación con el hacer. **¿Cuándo sabes si tu decisión estética es la correcta?** Quiero decir: ¿cómo sabes si tu gesto ha seleccionado exitosamente el evento (o debería mejor llamarlo: el microevento) esperado? ¿Qué ha tenido que ocurrir para que la espera se acelere y finalmente tome una forma visual, una disposición objetual precisa que será la que el espectador experimente?

NC: Normalmente busco el error: lo provocho. O busque el límite y lo provocho. En cualquier caso, cuanto antes inicie el proceso de viraje, más margen de sucesiones sé que puedo manejar. Si la línea recta es el camino más corto, pues yo busco el camino más largo, como pueda suceder en la

poesía. Cada obra y elemento tiene unas características particulares y por eso también cada vez siento que tengo menos que hacer y más que observar, esperar. No se trata de epifanías sino de observación de los fenómenos. Mientras estoy haciendo partes matéricas presto atención al proceso, a su comportamiento, a qué me remite al margen de cuestiones semióticas. A veces sólo intuyo las conexiones mientras las provocho, y cuando suceden — ocurre que el 90% de las veces “sale mal” — aunque en realidad quisiera reconocer que me lleva a otro sitio no esperado, a otro gesto o a conectar cuestiones que ignoraba. Es como un balbuceo, como buscar algo que no conoces. La idea de lo inefable es también una búsqueda incesante. Es entonces cuando ese fenómeno, en forma de obra, me detiene y lo miro por primera vez como algo que me modifica. Eso me llevaba a pensar en la paradoja científica, donde se propone la idea de que el observador modifica lo observado, aunque siempre he pensado que omite la potencia de lo observado como sujeto motor, es decir: **puede que ambos se modifiquen mutuamente**. Es la detención absoluta la que me hace sentir que he encontrado algo de valor fruto del estar ahí. Al final es como si la obra me descubriese a mí y no al contrario, por eso me cuestiono el concepto de autoría. Sólo tengo que estar ahí, trabajando, y sucede. Esto es una práctica que podría experimentar cualquiera. Parar me exige ejercitar la confianza y la seguridad para agudizar la mirada.

He estado bastante obsesionada dando vueltas en torno a los desplazamientos, a la idea de desaparecer, de tránsito, y a través del desecho he podido sostener esa búsqueda. No ha sido hasta hace poco tiempo que me di cuenta del carácter etnoarqueológico de mi trabajo. Y bueno: ¿qué hace una etnoarqueóloga? Pues buscar registros de vida a través de la materialidad.

JP: Es revelador leer tu interés por los registros de vida, y descubrir cómo a partir de una observación atenta y distanciada (según tus propias palabras desde una mirada de inspiración científica, etnoarqueológica) acabas definiendo **un paisaje propio** a partir de una amplia y abierta selección de objetos, restos, despojos, huellas, piezas cerámicas, manchas, cuerdas, pequeñas estructuras de madera, amontonamientos o dispersiones. Curiosamente el corpus final, siendo resultado obvio de una innumerable sucesión de gestos, elecciones, rechazos, esperas y discontinuidades, presenta una fuerte unidad. Creo que esto juega a favor de la propuesta. Esta apariencia de consistente unidad y de conjunto que poseen tus instalaciones

suponen potencialmente un formato idóneo con el que poder introducirse en el ámbito galerístico o museístico. No sé si has tenido ofertas de trabajo en este sentido, o si aún es una posibilidad que encuentres lejana, o sencillamente no concebible en tu horizonte... ¿Cómo imaginas idealmente que tu propuesta plástica pudiera encontrar un encaje profesional? Contemplas, vislumbas, la posibilidad de que tu práctica estética pudiera en algún momento futuro convertirse también en tu profesión?

NC: Quiero convertir mi práctica en mi profesión. Esto es algo que parece *naif* hasta reconocer. Idealmente, me gustaría que mi trabajo pudiese vincularse a espacios éticos, y no sólo estéticos. Pienso que su condición podría encontrarse en espacios públicos y privados. Cuando pienso en ello, intento buscar ejemplos de artistas que hayan podido hibridar su práctica a nivel profesional y traigo a memoria artistas como Francys Alys o como tú, Jesús.

Por mis inquietudes, probablemente me gustaría relacionar mi práctica con otras miradas reflexivas. Tanto siendo artista cómo público, me interesan las estructuras culturales. Me gustaría comisariar alguna exposición, trabajar con otros profesionales del arte, escribir para/sobre otros artistas... Creo que puedo aprender mucho pensando y observando el trabajo de otras personas. Aunque cada vez entiendo más la mirada *beuysiana*, pues tanto la investigación artística como la educación tratan (o deberían tratar) de desafíos constantes para reelaborar o reevaluar parcelas de la sociedad. Recuerdo que María Ruido dijo en la conferencia del año pasado que *dar clase es un privilegio* y tiene razón. Ser artista también lo es, en ambas labores hay idealmente una generosidad implícita.

JP: La reflexión estética de **Beuys** mantiene aún su vigencia... Lo que me hace pensar que las **modas** o la **desmemoria** no lo barren todo. Hay propuestas que afortunadamente permanecen como referencias de valor para muchas personas por mucho tiempo. Beuys ha significado mucho para mí. Su espíritu *insobornable, retador y profundamente compasivo* me ayuda todavía a mantener mi fe en la práctica artística. Me siento muy cercano a su visión, y de manera secreta e íntima, mantengo un intenso diálogo con sus trabajos e ideas. Lo siento como una figura cercana aunque no lo conociera personalmente, claro. He tenido la fortuna de estar muy cerca de su obra expuesta en el Hamburger Bahnhof Museum de Berlín, e incluso he tenido



oportunidad de participar en el montaje de varias de sus **instalaciones** en el MACBA de Barcelona donde trabajé como montador algunos meses... Todas las reflexiones de Beuys en torno a la necesidad de orientar positivamente las energías sociales me hacen pensar en el valor primordial que él otorgaba a su papel como profesor en la escuela de arte de Düsseldorf. Hablando de escuelas de arte y teniendo en cuenta que has sido parte de la Facultad de Bellas Artes de Málaga: **¿qué papel crees que deberían jugar en una democracia las escuelas dedicadas al análisis, la reflexión y las prácticas artísticas contemporáneas?** ¿Cómo fue tu experiencia de participación en la facultad de Málaga?

NC: Las personas que se dedican a la investigación de cualquier ámbito realizan tareas de **observación, análisis y reflexión**. Con ello, idealmente, tensionan los límites del conocimiento, de lo conocido, o de la convención. Considero que lo más importante que puedes aprender es a alimentar el espíritu crítico, a través de comparaciones o de cuestionamientos de lo que nos viene dado. Pero esta herramienta sólo opera con una actitud activa. No sólo vienes a la facultad a recibir como estudiante sino también a aportar, poner en valor el individuo en la colectividad y viceversa. Creo que esto es lo que se espera de una ciudadana o ciudadano.

En mi caso los primeros años no podía implicarme lo suficiente porque estaba compaginándolo con un trabajo. Ya pasado el ecuador de la carrera pude dedicarme por completo. Fue entonces cuando las relaciones con muchas de mis compañeras pasaron a ser equidistantes y aprendí con ellas. Fue muy de agradecer que varios docentes tuviesen en cuenta la condición del aprendizaje por proyectos, que favorecía este clima de aprendizaje compartido y construido entre estudiantes y docentes.

JP: Me alegra saber que tu paso por la Facultad, una institución dedicada a expandir públicamente la realidad de conocimiento conocida como arte, sirviera de alguna manera para afianzar tus intereses y tus intuiciones. Eso está bien. Para mí personalmente, la oportunidad de participación que me brindaron las diferentes escuelas de arte en las que he estudiado o investigado fue esencial para **expandir los límites de mi lenguaje** y de camino para entender de manera directa la profesionalización de la práctica. Bueno, todos conocemos bien el paradigma expresado por Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logicus Philosophicus*: “**Los límites de mi**

mundo, son los límites de mi lenguaje.” Volviendo a la pregunta anterior: ¿cómo piensas que podría ampliarse el lenguaje-mundo de una/un estudiante que esté, por ejemplo, estudiando en el presente en la Facultad de Málaga? ¿Qué valor otorgas a los programas internacionales de movilidad que afortunadamente se pueden llevar a cabo hoy día siendo estudiante universitario? Bueno, no sé si en alguna ocasión has participado en algún tipo de residencia de investigación de carácter internacional...

NC: Realizar una estancia internacional permite, entre otras cosas, tener una *perspectiva* de tu origen, de la cultura e institución de la que vienes. Es posible lo más importante que puedes adquirir en una experiencia en el extranjero no sea de carácter artístico sino de cuestiones sociales, económicas y humanas, al fin y al cabo. En el caso de la enseñanza artística, se puede tener acceso a metodologías o formas menos familiares, además de conocer a otras personas que piensan en el arte al mismo tiempo que tú. En mi caso, tuve la oportunidad de estudiar un curso en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, lo que supuso una experiencia importante. A situarse en el papel de extranjero en algún lugar, aprendes que el centro de tu mundo no es el centro de todo, ni sus tradiciones culturales, ni las ideas heredadas...

JP: Por último, Natalia, tengo curiosidad por saber qué supone para ti exponer en la Sala de la Facultad de Bellas Artes de Málaga tus trabajos recientes realizados durante los meses de duro confinamiento Covid. ¿Cómo enfrentas este ejercicio público de presentación? ¿Estás satisfecha con las obras expuestas?

NC: Esta exposición significa mucho para mí. Quizás me haya sentido siempre tan cómoda en el estudio, o en la facultad, trabajando para mí y compartiéndola con pocas personas que esta exposición ha supuesto una salida de la zona de confort necesaria. Es como abrir la puerta de tu casa, hay algo de timidez y de exhibicionismo en ello simultáneamente. Se convierte ahora un ejercicio de **desprendimiento**, las obras dejan de ser tus obras y pasan a ser otra cosa en la que interviene el público. Me siento satisfecha y agradecida. Ha sido arduo, he disfrutado largo y tendido del proceso, he aprendido y me siento orgullosa por ello. Mis aciertos y errores me pertenecen.

JP: Gracias, Natalia, por haber aceptado la invitación a dialogar... Considero un gesto valioso tu deseo de generar discurso más allá de la propia

obra. Yo lo considero tan importante como realizar las piezas en sí mismas, instalarlas, y compartirlas públicamente por medio de la exposición. En nuestro caso, generar discurso en torno a tu práctica ha tomado la forma de un diálogo online mediado por la escritura que espero sirva para dar claves a los espectadores de tus trabajos. Muchas gracias de nuevo. Y enhorabuena por la exposición.

NC: Quería darte las gracias a tí por ofrecerme esta oportunidad y por compartir tu tiempo conmigo durante el proceso. Quería provechar para agradecer al resto de docentes por las aportaciones realizadas y el apoyo recibido. Gracias a todas las personas que se han implicado, en algún momento, conmigo y con el proyecto. Gracias a mi familia, a Pedro y a mis compañeras.

Gracias a todos los que me han acompañado en este huir sin término.

DIÁLOGO ONLINE

Natalia Cardoso y Jesús Palomino

15 de noviembre - 15 de diciembre de 2021



UN
HUIR
SIN
TERMINO































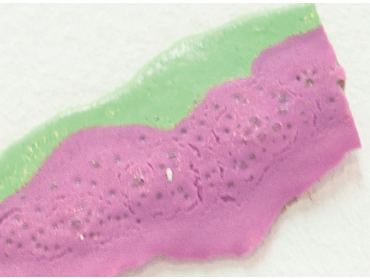
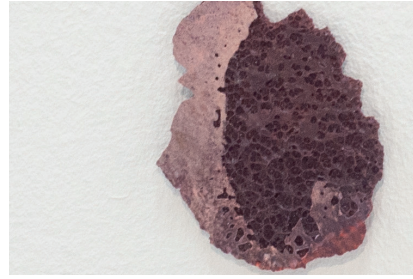


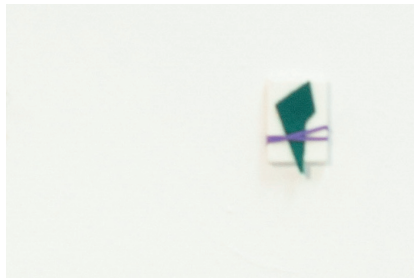
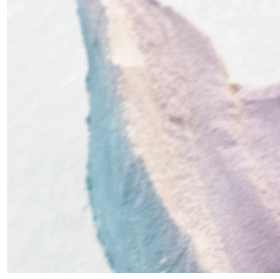
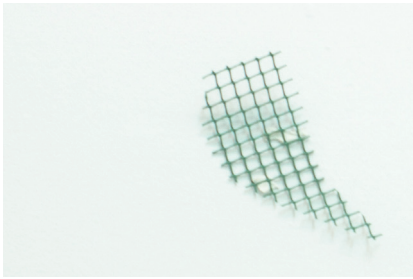
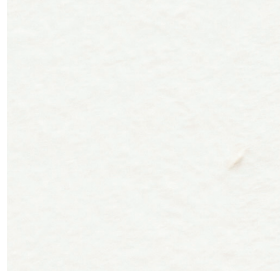






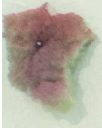












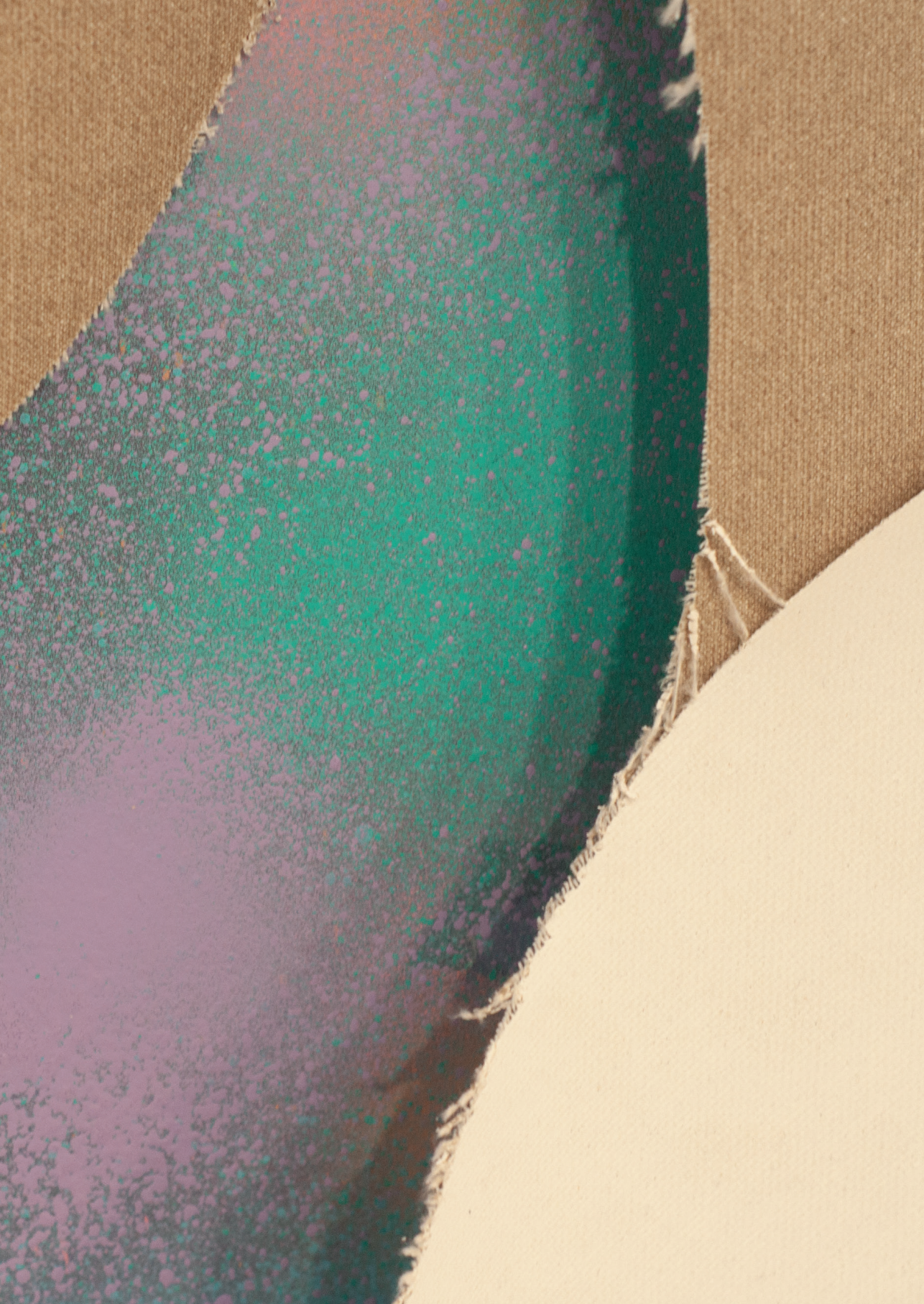




































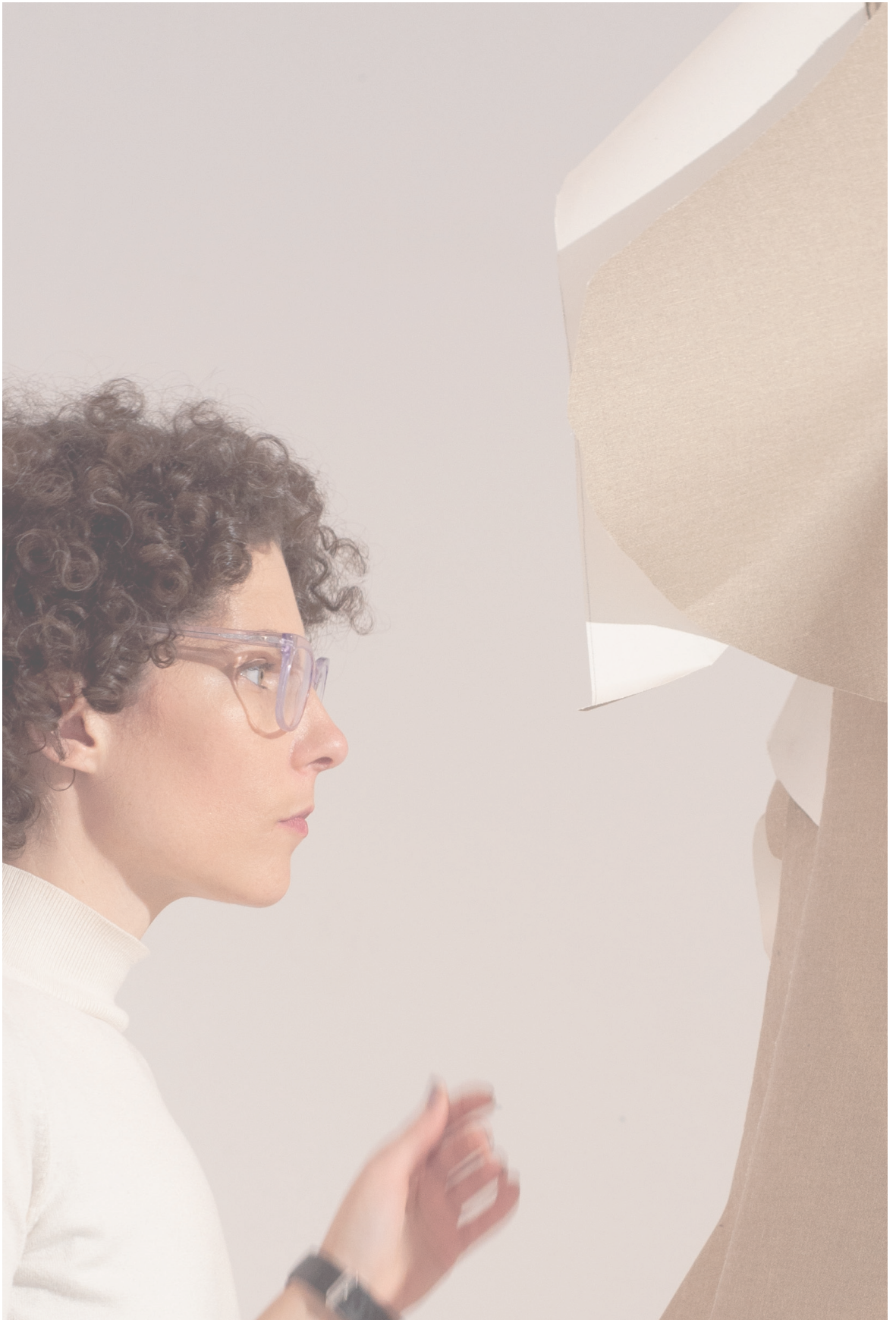












Natalia Cardoso

(Málaga, 1992)

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga (2020), donde también realizó el Máster de Producción Interdisciplinar (2021) y el Máster en Desarrollos de la Cultura Artística (2022). En la Escuela de Arte San Telmo cursó el Grado Superior de Fotografía Artística (2014). Le ha sido concedida la Beca de Artista Residente de Posgrado en la Facultad de Bellas Artes de Málaga (2022) cuya exposición del proyecto se llevó a cabo en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (2022). Ha recibido un Premio de Adquisición en los Premios Alonso Cano de Artes Visuales de la Universidad de Granada (2021) y el Primer Premio en el Málaga Crea de Artes Visuales (2020).

Ha realizado la exposición *Orden abierto* con el artista Antonio R. Montesinos en la Galería Isabel Hurley (Málaga, 2023). Así mismo, ha participado en exposiciones colectivas como *INT21* en el Centro Cultural María Victoria Atencia (Málaga, 2022), *BIUNIC21* Bial de Creación Universitaria en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla, 2021), *Premios Alonso Cano* de la Universidad de Granada (Granada, 2021), *Malagana*. Premio Moments Rogelio López Cuenca en el Ateneo de Málaga (Málaga, 2021), *Art for Change* en el Jardín Botánico Histórico Finca de la Concepción (Málaga, 2021), *Salón Brand New* Foro de Nuevos Artistas en el Centro Conde Duque (Madrid, 2021), *Present Absence* en la Universidad de Salisbury (Salisbury, Estados Unidos, 2021), *Over the Rainbow* en el Rectorado de la Universidad de Málaga (2021), o *Málaga Crea Artes Visuales*, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, La Coracha (Málaga, 2020), entre otras.

Ha publicado críticas de exposiciones para la revista *Apuntes de Arte y Rockdelux* (2022).



Este libro se terminó de imprimir
en Impresum en marzo de 2024.
Se utilizó fuente Helvética y papel reciclado.





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

