

Eduardo Cardozo

Latente


La Biennale di Venezia

60. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali



Pabellón de Uruguay

60.ª Exposición
Internacional de Arte
La Biennale di Venezia
Pabellón de Uruguay

60th International
Art Exhibition
La Biennale di Venezia
Uruguay Pavilion

60. Esposizione
Internazionale d'Arte
La Biennale di Venezia
Padiglione Uruguay

Eduardo Cardozo

Latente



PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA
ORIENTAL DEL URUGUAY

Luis Lacalle Pou
Presidente

Beatriz Argimón
Vicepresidenta

Rodrigo Ferrés
Secretario

Mariana Cabrera
Prosecretaria

MINISTERIO DE RELACIONES
EXTERIORES

Omar Paganini
Ministro de Relaciones Exteriores

Nicolás Albertoni
Subsecretario de Relaciones Exteriores

Diego Escuder
Director General de Secretaría

Álvaro Malmierca
Director General para Asuntos Culturales

Ricardo Varela
Embajador de la República Oriental
del Uruguay ante la República Italiana

Mariella Crosta
Ministra Consejera de la Embajada
de la República Oriental del Uruguay
ante la República Italiana

Claudio Scarpa
Cónsul honorario de Uruguay en Venecia

MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

Pablo da Silveira
Ministro de Educación y Cultura

Ana Ribeiro
Subsecretaria de Educación y Cultura

Gastón Gianero
Director General de Secretaría

Mariana Wainstein
Directora Nacional de Cultura

INSTITUTO NACIONAL
DE ARTES VISUALES

María Frick
Coordinadora

Equipo de gestión

Mercedes Bustelo

Eduardo Mateo

Nadia Cheirasco

Esteban Arboleda

Maximiliano Sánchez Kaplan

Rosanna Lavarello

DEPARTAMENTO DE
INTERNACIONALIZACIÓN
DE LA CULTURA URUGUAYA

Facundo de Almeida
Coordinador

Equipo de gestión

Victoria Contartese

María Méndez

COMISIÓN NACIONAL
DE ARTES VISUALES

Ángel Kalenberg

Emma Sanguinetti

Ignacio Iturria

Leonardo Noguez

Luisa Pedrouzo

Ricardo Pascale †

Organizan
Organizers



Patrocinan

Sponsors



Colaboran

Collaborators



Apoyan

Supporters





LATENTE

60.ª Exposición Internacional de Arte
La Biennale di Venezia

Pabellón de Uruguay

2024

ARTISTA

Eduardo Cardozo

CURADORA

Elisa Valerio

COLABORADOR

Álvaro Zinno

COMISARIO

Facundo de Almeida

ASESORAS EN RESTAURACIÓN

Mechtild Endhardt

Claudia Frigerio

ARQUITECTO

Gustavo Vilariño

MONTAJE

Álvaro Zinno

Eduardo Cardozo

ASISTENTES

Agustina Villar

Florencia Sequeira

Santiago Abuchalja

Soledad García

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Elisa Valerio

DISEÑO EDITORIAL

Andrea Améndola

CORRECCIÓN DE ESTILO

Magdalena Sagarra

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

José Pedro Favaro

TRADUCCIÓN AL ITALIANO

Riccardo Boglione

FOTOGRAFÍA

Álvaro Zinno

ad hoc para la DNC

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

COMUNICACIÓN | DNC

Ana Melián

IMPRESO EN

Gráfica Mosca

ISBN: 978-9915-9685-0-6

Latente

ARTISTA

Eduardo Cardozo

CURADORA

Elisa Valerio

COLABORADOR

Álvaro Zinno

COMISARIO (MEC-DNC)

Facundo de Almeida

Uruguay e Italia: el arte como diplomacia cultural

OMAR PAGANINI | Ministro de Relaciones Exteriores

La cultura, en su diversidad de expresiones, constituye una poderosa herramienta para posicionar internacionalmente a los países y construir puentes entre naciones. A través de ella, somos capaces de transmitir una imagen auténtica de nuestros valores, capacidades y talentos. Por ello, el Ministerio de Relaciones Exteriores da una gran importancia a la promoción cultural de Uruguay en el exterior.

En tal sentido, es un honor destacar una nueva participación de nuestro país en La Biennale di Venezia, uno de los eventos internacionales de arte contemporáneo más trascendentes y prestigiosos del mundo, que celebra su 60.^a edición. Esta presencia es un nuevo logro que demuestra la capacidad de proyección de nuestro país en ámbitos destacados, y fue posible gracias a la acción conjunta de la Dirección General para Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Embajada de Uruguay en Italia, el Consulado de Uruguay en Venecia, el Ministerio de Educación y Cultura, la Dirección Nacional de Cultura y el Instituto Nacional de Artes Visuales.

Es un privilegio para nuestro país el estar representado por *Latente*, del artista Eduardo Cardozo. El proyecto se conecta con Tintoretto, un gigante del arte veneciano, entre los más destacados de la historia de su país, lo que expresa el vínculo atemporal entre Uruguay e Italia, uno de los países más importantes para nuestra formación como nación. No solo nos abre la puerta a la experiencia artística en todas sus dimensiones, sino que incorpora, por medio de esta conexión, el ánimo de la diplomacia cultural.

Uruguay ha tenido una posición relevante a lo largo de la historia de La Biennale di Venezia, al ser uno de los pocos países que cuenta con un pabellón propio. Este valioso patrimonio dará mayor destaque a un proyecto que nos enorgullece como país, muestra lo mejor de nuestra cultura y reafirma los lazos de hermandad más allá de nuestras fronteras.

El Ministerio de Relaciones Exteriores tiene el agrado de colaborar con la propuesta que nos representará en esta edición de tan significativo evento, con la certeza de que, a través de la calidad, profundidad y significación de *Latente*, el Uruguay internacional muestra nuevamente lo mejor de sí.

Madurez y sutileza

PABLO DA SILVEIRA | Ministro de Educación y Cultura

Uruguay es un país de referencia en las artes visuales latinoamericanas. Desde el siglo XIX hasta hoy (un lapso corto para Europa, pero largo para América), su tradición pictórica se ha mantenido vigorosa y ha conseguido construir sobre sí misma, en un juego fascinante de continuidades y rupturas.

A este resultado contribuyeron un clima de amplia libertad intelectual y artística, el aporte cultural de poderosas corrientes migratorias y una exitosa transmisión intergeneracional de estándares de calidad y habilidades técnicas.

Juan Manuel Blanes y Carlos Federico Sáez son dos grandes referentes del siglo XIX. Pedro Figari, José Cuneo, Rafael Barradas, Joaquín Torres García, José Gurvich, Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca son algunos de los muchos nombres que jalaron el siglo XX. Ignacio Iturría y Eduardo Cardozo son dos ejemplos del siglo XXI.

En el momento en que escribo estas líneas, una muestra de la importante pintora uruguaya Petrona Viera (1895-1960) se expone en el Museo Nacional de Arte de Ciudad de México. Artista mujer en una época de amplísimo dominio masculino, y afectada desde niña por una sordera profunda, Petrona se abrió paso con una obra de gran fuerza expresiva que hoy tiene reconocimiento internacional.

Eduardo Cardozo es heredero y representante de esta larga tradición. En su trabajo hay calidad, sutileza, dominio técnico, multiculturalidad, conciencia del espesor histórico. Sus piezas no se imponen por su contundencia ni recurren a golpes de efecto. Es una obra suave, que se nos va metiendo en el cuerpo de una manera lenta y serena. En ella hay delicadeza, fragilidad, referencias cruzadas, diálogos más o menos interrumpidos y una seductora navegación en el tiempo.

Una obra como la de Cardozo solo puede nacer en un entorno sofisticado. En ese sentido es muy típica de la cultura uruguaya, que es intransferible. Es su creación personal, pero es también un fruto maduro de nuestra cultura. Por eso nos representa.

Es un orgullo tener la responsabilidad desde el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) de cuidar el Pabellón de Uruguay, uno de los tres pabellones permanentes de países latinoamericanos en *I Giardini* de Venecia.

Durante la actual administración hemos prestado especial atención al mantenimiento y a las mejoras de este espacio privilegiado con el que Uruguay cuenta hace casi setenta años. En este período incorporamos equipos de acondicionamiento térmico para una mejor conservación de las obras de arte que se exponen y para ofrecerles confort a los visitantes; adquirimos un nuevo equipamiento de iluminación; y sumamos dispositivos de proyección de video y reproducción sonora que amplían las capacidades expositivas.

A su vez, triplicamos el presupuesto destinado a la producción de los proyectos seleccionados; mejoramos las condiciones de atención al público durante los siete meses que dura la Biennale, contratando como monitores de sala a estudiantes de arte de la Universidad Ca’Foscari de Venecia; contratamos una agencia de prensa para potenciar la presencia del artista y del país; y profesionalizamos los aspectos logísticos y de gestión, transformando la presencia en la Biennale en un ámbito para generar oportunidades.

Este énfasis lo hemos puesto por tratarse La Biennale di Venezia de un lugar altamente emblemático para un país como Uruguay, que se destaca en el mundo por la altísima calidad de sus artistas visuales, muchos de los que —nombres del pasado y del presente en plena actividad creativa— figuran en los más importantes museos y catálogos internacionales. En este sentido, es digno de destacar que el prestigioso Adriano Pedrosa, curador de la Biennale de 2024, ha decidido incluir en la muestra central, ante todo, una celebración y homenaje al maestro Joaquín Torres García, dignificándolo como una de las figuras emblemáticas del arte moderno, inspirador de una de las escuelas más influyentes del siglo xx. También seleccionó obra de Horacio Torres y de la artista Linda Kohen, Premio Figari 2022. Esta presencia uruguaya en la muestra central de La Biennale di Venezia viene a confirmar lo antes dicho en cuanto al destacado papel que posee el arte uruguayo en el ámbito internacional.

En ese contexto, en noviembre de 2023, la Comisión Nacional de Artes Visuales recomendó, por unanimidad, el proyecto *Latente*, del artista Eduardo Cardozo, la curadora Elisa Valerio y el colaborador Álvaro Zinno, para representar a Uruguay en esta exposición. Entre las razones que tan distinguida comisión, integrada por artistas, académicos y gestores del más alto nivel de nuestro país, esgrime para sugerir al MEC este proyecto me permito destacar:

En su tránsito y a través de distintas y acertadas facetas que comprenden diferentes técnicas, explora un lenguaje de ocupación del espacio que conforma una propuesta compositiva que desborda creatividad tanto conceptualmente como formalmente. Entre ellos cabe destacar los dúctiles e imaginativos mecanismos con los que construye los vínculos temáticos con lo «extranjero»; cruces de múltiples significados y de intensas resonancias sensoriales, espaciales y conceptuales. De esta manera, los lugares —su taller, sus paredes y su acción— enlazan con la pintura manierista veneciana, hilvanando memorias fragmentadas y conexiones de miradas, las que, impulsadas con gran imaginación, le otorgan al conjunto una dimensión personal, actual e histórica a un mismo tiempo. El resultado es un sistema visual que estimula y activa al espectador a compenetrarse y comprometerse con un universo de contrapuntos de gran atractivo y fértil creatividad.¹

Resulta gratificante saber que el proyecto uruguayo parte de años de estudio de un artista muy destacado, tanto a nivel nacional como internacional, que celebra el vínculo entre Italia y Uruguay, y que se realiza en este año tan especial, pues se cumplen los 150 años del nacimiento del maestro Joaquín Torres García.

Pero también, porque en este año estamos dando un paso más en la estrategia de internacionalización de la cultura uruguaya que llevamos adelante desde el MEC, con la creación de la Fundación Uruguay Cultura, aprobada recientemente por el Parlamento de Uruguay.

La Biennale di Venezia será el primer proyecto que llevará adelante la fundación, que comienza a dar sus primeros pasos, y, de ese modo, se seguirán profundizando las oportunidades para que nuestros creadores puedan mostrar su arte en el mundo.

En este año torresgarciano, en el que el talento de Eduardo Cardozo nos representará en la cumbre del arte universal, una vez más proclamamos que nuestro norte es el sur. Como homenaje personal me permito dedicarle el esfuerzo de este año a la memoria de nuestro querido Ricardo Pascale, que representó a Uruguay en Venecia en 1999, fue miembro de la Comisión Nacional de Artes Visuales y acaba de dejarnos físicamente, pero legando al país y al mundo una obra de destacadísimo nivel.

¹ Tomado del acta del jurado que seleccionó el proyecto. El jurado estuvo integrado por los seis miembros de la Comisión Nacional de Artes Visuales: Ángel Kalenberg, Emma Sanguinetti, Ignacio Iturria, Leonardo Noguez, Luisa Pedrouzo y Ricardo Pascale.

Fragmentos de un pasado común

FACUNDO DE ALMEIDA | Comisario del Pabellón de Uruguay

La 60.^a Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia congrega a los artistas y curadores más destacados del mundo, a un público especializado en las artes visuales contemporáneas y a cientos de miles de turistas que llegan a la ciudad de los canales.

Durante siete meses se dan cita personas de los cinco continentes, que en esta edición tendrán la oportunidad de experimentar en el Pabellón de Uruguay la instalación de la obra *Latente*, del artista Eduardo Cardozo, con la curaduría de Elisa Valerio y la colaboración de Álvaro Zinno.

Uruguay, fiel a su estilo, una vez más dice *presente*, con calidad y calidez, sin estridencias, con la seguridad de que siempre estará allí para mostrar alguna de sus mejores expresiones —elegidas por medio de un concurso público y abierto—, que sintetizan pasado, presente y futuro; con una lectura singular en continuidad con el cambio.

En esta oportunidad, Cardozo habla de sí mismo, de su país, de su ciudad, de su taller, de su obra, a través de un homenaje al anfitrión, Venecia, con la referencia a uno de sus mayores exponentes en el arte universal: Tintoretto. Tal como indica el texto curatorial:

Se presenta una propuesta inmersiva que genera un acto relacional entre dos pintores a la distancia: el uruguayo Eduardo Cardozo y el veneciano Tintoretto. Este diálogo consta de tres momentos: *el desnudo*, *las vestiduras* y *el velo*. Por un lado, *el desnudo* es la pared del taller de Cardozo trasladada a Venecia por medio de la técnica del *stacco*. Por otro lado, *las vestiduras* son una interpretación que hace el artista uruguayo de uno de los bocetos para *El Paraíso* de Tintoretto. Y por último, *el velo* es una tela cosida a partir de los retazos de la gasa utilizados para arrancar el muro del taller. Así, se genera un contrapunto entre Uruguay e Italia, sur y norte, entre la obra de Cardozo y su reinterpretación del cuadro de Tintoretto.¹

Desde el punto de vista técnico, resulta todo un desafío trasladar la pared del taller del artista, emplazado en una «casa-patio» —una adaptación de la casa romana a las dimensiones de los predios del Río de la Plata—, desde Montevideo hasta el pabellón en Venecia, pero, a la vez, es un gran gesto que explica ese vínculo indisoluble entre Uruguay e Italia, y nos permite «ingresar» al espacio más íntimo de un artista: su espacio de producción creativa.

Fragmentos de una casa de la capital uruguaya, construida por inmigrantes italianos de principios del siglo xx, vuelven ahora de la mano de un artista contemporáneo que ha desarrollado una intensa carrera como pintor entre sus paredes. Aquello que Italia ofreció con sus técnicas constructivas, esfuerzo y diseño hace un siglo, retorna transformado por la mano de Cardozo.

Esta pared atesora voces, risas, gritos y susurros, capas y capas de pintura que dan testimonio de los gustos y criterios estéticos de épocas diversas; en definitiva, los trazos de un siglo de vida de sus habitantes, a la vez que las marcas del tiempo y el trabajo del artista.

Uruguay, en este caso, en forma explícita y material, estará en Venecia y rendirá homenaje a una cultura, a una ciudad, a un país que ha nutrido gran parte de la creación de este lado del mundo.

¹ Fragmento extraído del texto curatorial «La insinuación de un encuentro», de Elisa Valerio, 2024.

Un esfuerzo mancomunado y sostenido

MARÍA FRICK | Coordinadora del Instituto Nacional de Artes Visuales

La participación de Uruguay en la 60.^a Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia representa un mojón más en nuestra larga trayectoria de participación en esta muestra de arte contemporáneo, considerada una de las más relevantes del mundo en su género.

La Biennale di Venezia es el único evento de este tipo que mantiene la estructura de representación mediante pabellones nacionales y nuestro país es uno de los tres países latinoamericanos, además de Brasil y Venezuela, que cuenta con un pabellón propio dentro de sus *Giardini*, el área de parque en la ciudad histórica que es reservada para su realización.

El Pabellón de Uruguay es propiedad del Estado. Cuenta con una planta rectangular de 12 × 8 metros y se ubica en un terreno que es usufructuado por concesiones de derecho de uso otorgadas regularmente por el Municipio de Venecia. Fue adquirido en 1960 y desde entonces —con excepción del período comprendido entre 1973 y 1985— el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) organiza un envío oficial que representa al país en cada edición.

Desde 2018, además, las obras que nos representan se eligen a partir de una convocatoria organizada actualmente por el Instituto Nacional de Artes Visuales (INAV) de la Dirección Nacional de Cultura. Este llamado es libre y abierto a distintos soportes, tipos y cruces de lenguajes y disciplinas en el campo de las artes visuales, siempre que se contemplen los temas expositivos planteados por los organizadores de la Biennale en cada edición.

La selección es realizada por la Comisión Nacional de Artes Visuales, designada por el ministro de Educación y Cultura y con carácter asesor del INAV en asuntos relacionados con actividades de su competencia. En términos prácticos, el envío se gestiona institucionalmente con el apoyo de la figura de un comisario, quien colabora con el INAV en aquellas instancias que requieren una presencia activa en el exterior.

Latente propone un contrapunto artístico entre Uruguay e Italia, entre el sur y el norte, entre la obra de Cardozo y su reinterpretación del cuadro de Tintoretto. Este diálogo no hubiera sido posible sin el trabajo ininterrumpido del MEC que —en sus distintos períodos y con diferentes prioridades programáticas— pudo defender la importancia de conservar este espacio de participación en el circuito artístico internacional.

En esta edición, Uruguay alcanza los 26 envíos, con la participación de 47 artistas. Ese es el claro resultado de un esfuerzo mancomunado y sostenido en el tiempo.



A mi amigo Tato



21	Un fresco en Venecia Eduardo Cardozo
27	La insinuación de un encuentro Elisa Valerio
43	<i>Latente</i> Pabellón de Uruguay
65	Notas sobre la luz en <i>Latente</i> Álvaro Zinno
67	La piel del extranjero Laura Malosetti Costa
73	La pintura como problema: Una conversación con Eduardo Cardozo Pablo Thiago Rocca
83	Biografías
93	<i>Texts in English</i>



Un fresco en Venecia

EDUARDO CARDOZO

Ayer comencé a sellar las paredes del taller con cola de conejo diluida. Luego de hablar con Mechtild —una de las restauradoras que me está asesorando—, entendí por qué siempre me da libertad a la hora de elegir métodos y fórmulas para realizar este trabajo. Conozco muy bien estas paredes; las he pintado en la serie que hice durante la pandemia, cuando puse el caballete muy cerca de ellas y pinté un mismo rincón repetidas veces. Además, cada viernes que nos juntamos con amigos en el taller lo hacemos en esta habitación.

Mi taller es una casa de principios del siglo xx, de las que abundan en Cordón, que alguna vez pertenecieron a familias de clase media. Con claraboyas (una de ellas cerrada en una de las reformas que tuvo la casa) y una habitación tras otra, profunda y angosta, con pisos de pinotea. Se nota que ha tenido muchos dueños y algunas reformas. Las paredes fueron pintadas muchas veces sin quitar la pintura anterior, entonces cuando se rasqueta aparece el verde agua, los tostados claros, los celestes..., colores muy usados en las casas de Montevideo en los años 60 y 70, cuando se coloreaba el blanco con entonadores.

Admiro a los restauradores, admiro su paciencia, su meticuloso orden, su temple para ser sistemáticos a la hora de trabajar, virtudes de las que carezco...

Cuando despego estas paredes con la gasa engomada y les adhiero el liencillo, pienso en el verbo *desarraigar*. Una de sus acepciones es «arrancar de raíz una planta». Pienso en la imaginación de Tato, en las discusiones con Álvaro sobre las verdades escondidas en los mecanismos de las máquinas, me acuerdo de la risa de Germán, que todavía resuena en las reuniones de amigos cada viernes. No tengo idea de cómo será volver a pintar en ese espacio cuando quede despojado de esa piel. Puede que sea otra forma de migrar.

Mi amigo Tato vivía en Buenos Aires. Cada vez que lo iba a visitar, cruzaba el charco y allí estaba esperándome en la terminal de Buquebus. La bienvenida es un gesto amoroso. Siempre voy a recordar sus brazos en alto para que lo viera a lo lejos y el abrazo fuerte de bienvenida.

Ignacio Iturria —a quien considero uno de mis maestros— me enseñó que los pintores que te han marcado son como tus amigos. Siempre están ahí cuando los necesitas, aprendes de ellos y, cuanto más los conoces, más los quieres, ya son parte de ti.

Ahora me toca ir a Venecia... Imagino a un amigo dándome la bienvenida, un encuentro fuera del tiempo y el espacio.

Tintoretto ya no está, es solo un fantasma transfigurado por mi imaginación. Un amasijo hecho de telas flotando ingravidas, llenas de ausencias, pero pintadas con la alegría de haberlo conocido y entenderlo más cada vez que veo una de sus pinturas.

El boceto para *El Paraíso* que está en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y las paredes de mi taller —tan extranjeras en Venecia como un fresco— tienen algo en común, un secreto que no pueden revelar los rayos X usados en la restauración de la pintura o el acto de traer y exponer mi taller en Venecia. Es algo que late y nos hace sentir vivos.







La insinuación de un encuentro

ELISA VALERIO

Eduardo Cardozo es un artista silencioso. Su trabajo es cuidado y, a la vez, complejo. Su pensamiento es intrincado y su ritmo, ansioso. Se apelotonan las ideas para las que difícilmente encuentra palabras. Lo suyo no son las letras o los discursos, se siente más cómodo actuando y pensando con las manos y a través del cuerpo. A él le gusta ensuciarse, tocar la materia, sentirla y reflexionar a partir de ese encuentro.

Se define a sí mismo como un pintor que pinta en diferentes medios y materiales, ya sea con óleo como a través de sus trabajos en telas, zurciendo y cosiendo... para él, todas estas son distintas formas de pintar. Sucede lo mismo con las instalaciones e intervenciones en bronce, hierro, barro y demás. Ese es su lenguaje y su manera de relacionarse con el mundo exterior.

Desde el 2000, con la exposición individual «Equilibrio inestable», que realizó en el Centro de Exposiciones SUBTE de Montevideo, está presente en su obra la idea de traspasar el límite, el límite de los materiales y de las formas, así como el poner al descubierto y exponer lo más íntimo de una pintura: su tela, su entramado. Estas fueron, en parte, las búsquedas de otros de sus trabajos: *Tramas* (2019) y *El origen de la trama* (2019). Cardozo opera en la dicotomía entre lo público y lo privado, y el espacio liminal que se genera en medio. En sus obras explora una sensación de incongruencia o descolocación que nos obliga a detenernos y volver a mirar para comprender.

En este caso, el envío para el Pabellón de Uruguay de la 60.^a Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia es la instalación *Latente*. Se presenta una propuesta inmersiva que genera un acto relacional entre dos pintores a la distancia: el uruguayo Eduardo Cardozo y el veneciano Tintoretto.

Este diálogo consta de tres momentos: *el desnudo, las vestiduras y el velo*. Por un lado, *el desnudo* es la pared del taller de Cardozo trasladada a Venecia por medio de la técnica del *stacco*. Por otro lado, *las vestiduras* son una interpretación que hace el artista uruguayo de uno de los bocetos para *El Paraíso* de Tintoretto. Y por último, *el velo* es una tela cosida a partir de los retazos de la gasa utilizados para arrancar el muro del taller. Así, se genera un contrapunto entre Uruguay e Italia, sur y norte, entre la obra de Cardozo y su reinterpretación del cuadro de Tintoretto.

Esta relación se establece a la distancia, diluida en el tiempo, en un tiempo que claramente no es lineal ni universal (único, totalizante e inamovible) —una dimensión homocrónica—, sino un tiempo di-versal (de a dos, relacional, dialógico) —desde una perspectiva heterocrónica—, un tiempo-otro, un tiempo interior. A su vez, este es un encuentro imperfecto, pues está atravesado por una mirada singular y subjetiva, pero también afectiva.



EL DESNUDO

En primer lugar, Cardozo decide exponer la piel de su taller y traslada a través de la técnica del *stacco* las capas superficiales de las paredes de su atelier. De esta forma, deja al descubierto su porción más íntima como artista, *el desnudo*, el espacio en el cual concibe y produce sus obras. Estas paredes dejan entrever su uso y afectación en el transcurso del tiempo; son testimonio y dan cuenta física y estéticamente de su proceso de trabajo y el devenir de su pensamiento e investigación artística.

En la serie *Capas* (2018) ya había aparecido el concepto de la piel: la piel como una tela, la piel como el límite humano, el límite personal, que nos separa y protege del exterior, ese límite exacto e intransferible. Es a partir de este límite y de esta exterioridad que el otro se hace patente. En esta serie, tanto como en *Blancos* (2020), la pintura está por debajo de la tela y es la que la mantiene unida, es el pegamento, es el sostén. Aquí Cardozo invierte la estructura básica de la pintura, altera el orden de los factores y la tela pasa a estar en un primer plano, mientras que la pintura sobresale, se cuela o se escapa por los bordes del textil. En ellas, incluso, retoma pedazos de la pared de su taller que se van quedando pegados a las telas, son retazos que surgen de los remanentes de obras anteriores. Estas piezas tienen una vida interior, contienen muchos más elementos de los visibles: hay superposiciones, pintura, pegamentos, costuras, incrustaciones en metales u otros materiales...

El atelier y sus paredes se nos presentan como un contenedor envolvente que protege y resguarda lo más personal, singular e íntimo del artista. El taller como templo y refugio. Esta misma idea, justamente, había sido abordada por él en la serie *Memoria del espacio* (2020-2021). Esas pinturas surgieron durante la pandemia, cuando el repliegue y los interiores cobraron una nueva dimensión y protagonismo en nuestras vidas. En ese contexto, Cardozo agudiza la mirada para captar el mundo interior a través de la vivencia y la atmósfera que respira cada espacio. En esos lienzos, la pintura y la realidad se funden y se confunden mutuamente. Esta es una serie intimista, en la que decide hacer foco en los objetos que lo rodean, las paredes, el piso y las telas que lo envuelven en su cotidianeidad.

Además, en un plano más personal, las paredes del taller conservan el recuerdo de charlas, conversaciones filosóficas y risas compartidas con amigos, familiares y allegados. De alguna manera, estas superficies rígidas se vuelven porosas, absorben y reflejan, como un espejo, el entorno que vivencian. Así, le devuelven a Cardozo el recuerdo y la memoria de los amigos que ya no están, la mirada de su padre —dibujante, recientemente fallecido— y la de otros tantos pintores a través de la historia del arte.

Ahora, en esta pared reconstruida, imperfecta y arrancada se intuye y se manifiesta la producción pictórica de Cardozo. La pintura verde agua descascarada, que nos habla de una casa antigua de los años treinta del siglo pasado, debajo de la cual se asoma otra capa de pintura violáceo-rosada de algún habitante anterior... y así, capa tras capa hasta llegar al revoque y luego al ladrillo, que libera su polvo rojizo sin reservas. Por encima de todo esto, encontramos los remanentes, los resabios y el bagaje del óleo, la cola de conejo (pegamento que utiliza para preparar los lienzos) y las telas del artista. De alguna forma, tal vez curiosa o casual, todos estos elementos han adquirido una cierta similitud y cercanía cromática, los colores se asemejan y se pierden unos en otros, parecen diseminarse por el taller y sus distintos elementos, lo que nos permite trazar hilos invisibles con varios de sus trabajos anteriores.¹

El *stacco* —conocido en español como la técnica de arranque con enlucido— es una intervención utilizada ampliamente por restauradores y conservadores para trasladar los frescos. En ella se traspasa la capa pictórica conjuntamente con la capa de preparación o *intonaco*.² Esta estrategia le permite a Cardozo reconfigurar su trabajo manteniendo el uso de uno de sus materiales más familiares: la tela. Pero sobre todo lo habilita a poner al desnudo sus cavilaciones y su proceso creativo.

Es preciso recordar que este es un procedimiento dual, pues si bien nos permite trasladar un mural o, en este caso, ciertas capas de la pared de un lugar a otro, también reduce su significado, ya que aísla a la pieza original de su contexto. Se trata de una operación invasiva y peligrosa, que afecta la composición física, la estructura material y la estética de la obra original. El resultado, entonces, nunca será completo, siempre estará sujeto a cierto grado de pérdida, tanto material como de significado. A su vez, en esta propuesta es el propio traslado de la pared uno de los componentes y gestos más conceptuales y simbólicos de la instalación.



Esta pared descascarada pone de relieve la fragilidad del artista y su obra, lo expone en su desarraigo; no existe el artista sin su contexto, sin un marco que lo contenga. En esta sala prismática de líneas puras y frías, las paredes del taller de Cardozo dejan de ser envolventes y pasan a ser un injerto sobre una única pared en forma lineal. Así, resaltan en su otredad al cambiar de emplazamiento. Provocan un choque y una incongruencia entre la arquitectura austera e impersonal del pabellón nacional y la añoranza de una casa tradicional uruguaya de principios del siglo xx. De esta manera, la pared se vuelve un acto de extranjería en Venecia: una pared uruguaya habitando una pared veneciana.

Al muro del taller se suma una composición de lienzos expuestos al reverso. Estas son obras que Cardozo realizó a lo largo de toda su carrera; algunas de ellas nunca vieron la luz y otras decidió conservarlas más allá de pertenecer a alguna serie mostrada en público. Hay en esto otro gesto de exposición, de desnudo. Estas telas, liberadas de sus bastidores, nos muestran su interior, su anverso y su lado más privado. En simultáneo, ponen de manifiesto el paso del tiempo, ya que en ellas podemos observar la decoloración, así como el oscurecimiento en otros casos; la penetración y permeabilidad de la tela que es afectada por los aceites y los diferentes materiales utilizados en su preparación y la pintura. A través de este mecanismo, el artista subraya la materialidad de la pintura de una manera sutil, como es característico en su obra. Estos lienzos puestos al revés se presentan en una composición que dialoga formalmente con los paneles del muro del taller, pero, en este caso, la dureza de la pared se convierte en una materia blanda que se asemeja a la piel.

Esta es una obra densa, con múltiples capas, realizada en etapas. En ella convergen, y tal vez encuentran su cenit, las extensas investigaciones que viene desarrollando el artista desde hace años. Podríamos pensarla como una síntesis, en donde la pintura y la tela se han reducido al mínimo, dejando únicamente lugar para el gesto. Esta instalación se nos ofrece como una gran sinécdoque de su obra. Habita en ella también la idea de exprimir o llevar al límite los materiales hasta potenciar su sencillez al máximo.

Entonces, ante el encuentro con el otro, Cardozo se presenta humilde, desnudo y dispuesto a mudar la piel, pero esto no quita que su mirada sea subjetiva. Frente a la fascinación y admiración que le despiertan los pintores de la escuela veneciana, solo puede interpretarlos a partir de sus telas, sus gestos y su paleta cromática. Es así que se propone la tarea faraónica de traducir a su propio lenguaje las ropas y vestiduras de los personajes del cuadro de Tintoretto.

1

Con respecto a lo cromático, es ineludible el vínculo con su serie *Reflejos*, en la que los azules, el empastado y el óleo se vuelven materia, al mismo tiempo que bruma y ligereza, una aparente contradicción que encuentra una resolución potente y certera en lienzos de gran tamaño. Desde el punto de vista pictórico, esta pared tiene una gran sintonía con una serie de obras realizadas en 2015. En estas los remanentes y resabios de materiales sobre la pared son delicados, nos hablan desde la insinuación cual susurros, dicen tanto como callan. De igual manera se acercaba a aquellas obras, en las que —a partir del óleo o el acrílico, el grafito y las tintas, el pincel o la espátula, las transparencias, las veladuras y la mancha lábil y difusa— esbozaba en lugar de aseverar, en un tono suave, pastoso y calmó.

2

Esta intervención se utilizó sobre todo en los siglos xviii y xix. En la actualidad es un tratamiento que se realiza de forma excepcional para conservar pinturas murales en el caso de derrumbamiento de edificios o de espacios con problemas de conservación. Este proceso consta de varias fases:

i) la limpieza de la superficie a trasladar, a la que se le aplica un fijador sintético que altere lo menos posible los colores originales de la pintura; ii) la preparación de las telas de algodón y la cola orgánica con las que se cubre cuidadosamente toda la superficie de la pintura; se pueden realizar dos o tres capas de tela y cola para generar la adherencia necesaria para el desprendimiento; iii) una vez que el pegamento está bien seco, se arranca con cuidado la tela desde uno de sus extremos con la ayuda de una espátula u otras herramientas; iv) una vez extraída la pintura, se cubre la parte posterior con otra capa de gasa o lino con una cola insoluble en agua; v) por último, cuando la pintura se encuentra sobre el nuevo soporte, con la ayuda de agua caliente se retiran las telas de algodón utilizadas para su extracción inicial.



PÁGINA SIGUIENTE

La pared del taller se extrajo a partir de la técnica del *stacco* en paneles de 70 x 100 cm (aprox.) con gasa y liencillo untados en cola de conejo, luego se realizó una fina capa de mortero y esta se pegó a otra placa para conseguir la resistencia y el peso adecuados para trasladar la obra. Por último, con agua caliente se retiraron las capas de tela iniciales y se obtuvieron los paneles de muro finales.

LAS VESTIDURAS

En segundo lugar, como un viajero, Cardozo se traslada en el espacio y en el tiempo para indagar sobre el lugar al que se dirige: Venecia. En su faceta de gran lector e historiador de la pintura, curiosear en la obra de Tiziano, Veronese y Tintoretto, los artistas del *cinquecento* veneciano. Es en esta elucubración que halla uno de los dos bocetos de la obra *El Paraíso* de Tintoretto (Jacopo Comin, 1518-1594).³ Este gigantesco lienzo (174.5 × 494 cm), ubicado en el hall del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, fue reenmarcado, limpiado y restaurado en un extenso proceso entre 2012 y 2013. Es justamente este proceso uno de los aspectos que cautivó a Cardozo.

El público tuvo el privilegio de poder observar desde un ventanal, por primera vez en ese museo, cómo avanzaba el tratamiento de la obra. Un proceso que suele realizarse en las áreas privadas y restringidas de un museo —tras bambalinas— se puso al descubierto para que las personas pudieran comprenderlo. Toda la restauración estuvo acompañada de una exposición que guiaba y explicaba las distintas etapas del estudio, las herramientas y tecnologías utilizadas, y sus aportes, para acceder a una mayor comprensión sobre la producción del cuadro.

Como parte de esta restauración se realizaron macrofotografías, radiografías y reflectografías infrarrojas, que permitieron entender cómo Tintoretto elaboró la obra, su metodología de trabajo, correcciones y dudas... En los estudios radiográficos se descubrió que el veneciano pintó la mayoría de sus personajes desnudos y luego los vistió. Esto da cuenta de la preocupación que tenía por las formas, los volúmenes y cómo estos se reflejaban en las telas y el dibujo. Este hallazgo caló profundo en Cardozo y su reflexión acerca de la exposición y la intimidad, lo público y lo privado.



A partir de allí, el pintor uruguayo decide rehacer, desde su mirada y su gesto, *las vestiduras* de los personajes del cuadro. Así, tras una minuciosa investigación y observación de cada ropaje, realiza una reinterpretación volumétrica en liencillo, lienzo y lino —las telas tradicionalmente utilizadas como soporte—, teñidos con pigmentos y moldeados. Cardozo despoja a *El Paraíso* de su tema y contenido, y retoma únicamente el lenguaje pictórico: las formas, los gestos, la luz, el color... Una vez más, el uruguayo decide tomar la parte por el todo; es por ello que el foco queda puesto en las telas y prescinde de los demás elementos. Con su interpretación no busca imitar o copiar el cuadro original en otro formato, sino más bien extraer de este un modo de hacer, un modo de trabajar los materiales, una cierta gestualidad característica del veneciano. Un gesto marcado por una pincelada larga y gruesa, enérgica, cargada de movimientos curvilíneos. Es por ello que en las telas Cardozo recupera esta sensación de enredo y retorcimiento propia de los inicios del manierismo del veneciano.

Esta reinterpretación cobra autonomía respecto de la obra original; utiliza el volumen y genera un juego de perspectivas y profundidades. En diálogo con el cuadro del veneciano, la luz juega un papel preponderante en esta instalación. En primer lugar, porque en las pinturas de Tintoretto este era un rasgo distintivo en el que ponía especial atención: una luz dramática y particular caracteriza sus obras. A su vez, es con el uso de la luz, el juego de claroscuros y una perspectiva incipiente que genera profundidad y espacialidad en un cuadro abarrotado de personajes y elementos. En la interpretación del artista uruguayo, la luz es nuevamente puesta en valor por medio de una búsqueda por acusar volúmenes y profundidades tanto como traslucos y transparencias. Con el apoyo y la colaboración de Álvaro Zinno, fotógrafo y artista —cuya obra se centra en la iluminación y los efectos y contrastes que esta provoca sobre los objetos—, se genera una iluminación de las vestiduras en gran sintonía y correlación con el cuadro original de Tintoretto. A través de múltiples focos y una luz rasante, se amplifican los contrastes, las sombras, los volúmenes y los claroscuros de cada grupo de ropajes, que permanecen livianos y etéreos, suspendidos en el aire.

Las telas, montadas siguiendo la composición del cuadro original, se organizan como volúmenes independientes en suspensión y generan movimientos sutiles con la brisa o el paso del público. Estos conjuntos se presentan como cúmulos flotantes con gran fluidez y armonía. Los colores venecianos danzan en un gran diálogo de formas orgánicas. Los bordes de las telas se disuelven unos con otros, dado que estas se entrelazan en un constante gesto curvilíneo, lo que responde tanto a un homenaje a Tintoretto como a la propia obra y gestualidad características de los últimos trabajos y series del artista uruguayo.⁴ Por medio de este recurso, Cardozo pone el foco sobre las telas para, por contrapartida, revelar las ausencias: los personajes han desaparecido.

Asimismo, las vestiduras generan un contrapunto con la desnudez de la pared del taller. En estas vestiduras hay una intención y una búsqueda por la intimidad, el cuidado de aquello que nos identifica como seres humanos, como personas distintas unas de otras, reconocibles en nuestra unicidad. El espacio de lo personal, de lo intrínsecamente humano e individual, intransferible, ese lugar que nos es enteramente nuestro, privado, al refugio de la mirada externa.



3

El cuadro *El Paraíso* de Tintoretto surge de un concurso para sustituir el fresco que había sido pintado por Guariento di Arpo (1310/1320-1368/1370) cerca de 1365 y que se había quemado en un incendio en 1577 en la Sala del Maggior Consiglio en el Palazzo Ducale de Venecia. Luego de varias vicisitudes en torno al concurso, que lo ganó Veronese —quien falleció antes de poder realizar el encargo—, Tintoretto se hizo finalmente con el proyecto. De acuerdo con las bases del concurso, *El Paraíso* presenta la coronación de la Virgen por su hijo Cristo, que ocupa el área central en la parte superior de la tela, con inspiración en la idea de paraíso de Dante. Alrededor de la escena principal se ubican y disponen un sinfín de personajes según sus jerarquías religiosas: ángeles, querubines, bienaventurados y demás, que flotan entre nubes en una organización compleja y curvilínea. Este es un paraíso terrenal y corpóreo; los personajes son profundamente humanos, sus cuerpos son carnales, voluminosos y pesados; las telas caen en pliegues, a veces flojos y otros rígidos; las nubes son densas y ennegrecidas, en ocasiones antropomórficas. Las telas, los personajes y las nubes por momentos se vuelven indistinguibles entre sí. Hay dos bocetos de la obra que finalmente ocupó el Palazzo Ducale: el primero se encuentra en el Museo del Louvre —en cuya versión es aún más notoria la relación con los círculos del paraíso de Dante— y el segundo en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid. Este último guarda más cercanía respecto de la obra acabada.

4

En *La celebración de la pintura* (2023-2024) retoma el género de la naturaleza muerta, en la que el fondo es apenas un pretexto, sin una espacialidad ni perspectiva, realizada en óleo sobre lienzo. Un óleo denso, a veces incluso pintado con la espátula para dejar su huella y espesura. El gesto de la mano y del pincel es curvo, cargado de un retorcimiento y unos pliegues cuasimanieristas o neomanieristas. Los objetos y elementos retratados provienen del mundo circundante del artista, a veces son *naturalia* y otras *artificialia*, ambas conviven sin generar un estruendoso choque. Pero si hay un elemento que permanece fiel y reconocible en su obra es, además de cierto trazo y halo estético, una paleta de color baja, azulada, empastada y de bordes difusos: una de sus grandes maestrías en la pintura. Esta serie vuelve sobre la historia del arte, los bodegones y la fugacidad del tiempo. En ella tiene lugar tanto la vida como la muerte; hay una cierta decadencia en la materia que se va descomponiendo y encuentra la belleza en el transcurso del tiempo. Asimismo, hay una fuerte contradicción entre la tradición de los bodegones más arquetípicos, repletos de abundancia, bonanza, armonía y suntuosidad, ya que las naturalezas muertas de Cardozo son austeras, decadentes y despojadas. Si bien en ellas hay una cierta armonía, esta no se supedita a los cánones de belleza, sino que incita a la introspección y a la reflexión.



Tintoretto (Jacopo Comin), *El Paraíso*, c.1588
Óleo sobre lienzo, 174.5 × 494 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



FOTOMONTAJE
 IZQUIERDA
Las vestiduras (detalle), 2024, Eduardo Cardozo
 DERECHA
El Paraíso (detalle), c. 1588, Tintoretto (Jacopo Comin)

EL VELO

El tercer momento de la instalación lo compone *el velo*, que cuelga en medio de la sala. Una tela liviana y traslúcida compuesta de retazos de gasa cosidos. Estos son los vestigios de la extracción de las paredes del taller del artista. Prevalece una sensación de trama, que muestra tanto como oculta. Esta veladura nos ofrece un espacio liminal, es la exacta transición entre la desnudez de las paredes del taller y la vestidura de los personajes del antiguo cuadro de Tintoretto. Es, a su vez, una interrupción u obstáculo en el encuentro genuino entre estos dos artistas y su obra. De nuevo aparece esta imposibilidad de conocer al otro por completo; siempre va a haber una porción que nos es inaccesible, por más que lo intentemos, hay un tamiz que tiñe nuestra mirada y capacidad de comprender y captar al otro en su integridad.

La iluminación de las paredes longitudinales opuestas nos permite ver a través de esta gasa, que por momentos se hace más cargada y por otros más liviana, así como hay fragmentos de distintas alturas. Esta composición, realizada por el artista a medida que avanza con el desarraigo de las paredes de su taller, nos propone un juego de seducción entre las otras dos piezas. Casi como si se tratase de un cortejo, los retazos de gasa nos permiten ir desentramando con una mirada atenta y cuidadosa las diferentes piezas que se van develando bajo una luz difusa y blanquecina. Esta cortina de tela se nos presenta como una membrana semipermeable que nos invita a conocer al artista y a conocernos a nosotros mismos en su reflejo.

La tela cobra gran relevancia en el corpus de obra de Cardozo, que a partir de 2018 comienza a trabajar en mayor medida en su obra textil. Esta es el soporte para el pigmento y se vincula también con la historia del arte, con el tejido y el entramado; es la superficie intervenida, que a veces oficia de soporte y otras de materia para la creación. En esta propuesta la tela se desdobra en múltiples significados. Es utilizada en varias oportunidades y resignificada a partir de diferentes trueques y movimientos. Para el traslado del mural, la tela cumple una función auxiliar, nos asiste en un procedimiento. Pero luego esta misma tela es cosida y compuesta a modo de *collage*, con sus retazos, fragmentos y roturas; es zurcida, recuperada y cuidada para convertirse en un velo. A su vez, este es uno de los elementos que retoma de la pintura de Tintoretto, pero en esta oportunidad se vuelve pliegue, volumen, escultura e instalación.

La restauración es una idea que sobrevuela toda la obra. Esta se hace patente en distintas dimensiones. Por un lado, y de forma muy evidente, a través del tratamiento del *stacco*, que es una de las intervenciones que se realizan en el marco de esta disciplina. Pero, por otro lado, podemos pensar que se establece un acto de restauración respecto de los vínculos y los lazos con el pasado, una restauración en el tiempo, con la historia del arte y de la pintura, con Venecia y los artistas venecianos, desde una mirada contemporánea, singular y uruguaya. En ambas dimensiones subsiste la idea de valorar y comprender el pasado como soporte, como base fundacional o como un anclaje de referencia para el presente.

El pabellón uruguayo se ve envuelto en un clima estático o de quietud, como estacionado, donde confluyen una cierta calidez —propia de aquello que nos es familiar— con un aire derruido y decadente que deja entrever el paso del tiempo. Este es el tiempo del encuentro, del diálogo, así como es el tiempo de la reflexión. En este acto relacional que nos propone Cardozo, es tanto lo que aprende y conoce sobre Tintoretto y Venecia como lo que descubre sobre sí mismo, en aquello en lo que se reconoce o no en el diálogo con el otro.

Por último, el nombre de esta instalación surge de un extenso y rico diálogo que tuvimos internamente en el equipo. *Latente*, según el diccionario de la Real Academia Española, significa «oculto, escondido o aparentemente inactivo», idea que está presente en la obra, que susurra, que muestra y oculta, que no nos permite ver por completo y con claridad, que busca en algún punto generar una cierta desorientación e incertidumbre. Pero, además, se vincula directamente con el pulso vital, con la vida, con el latir. *Latente* es una obra viva, que respira, se descascara y pone de manifiesto el paso del tiempo, que crece y se desarrolla a cada paso; es una obra que continúa dejando su estela...





Latente

Pabellón de Uruguay











Latente
Eduardo Cardozo

Latente is a large-scale installation by Eduardo Cardozo, created in 2015. The work is composed of numerous crumpled plastic bags, which are suspended from the ceiling and arranged in a way that creates a dense, textured wall. The bags are in various colors, including white, yellow, orange, red, blue, and black, and their crumpled forms create a complex, organic shape. The installation is displayed in a minimalist gallery space with a concrete floor and white walls. The lighting is focused on the central sculpture, highlighting its intricate details and the way the bags interact with the light. The overall effect is one of a large, breathing, and constantly changing organism.



La
Eduar

L'artista presenta a
la Galeria d'Art
contemporani de
la Universitat de
València, una obra
que reflecteix el seu
procés creatiu i la
seua relació amb el
món. La obra està
formata per una
sèrie de fragments
de paper i tela, que
són disposats en una
estructura que
resembla a un
mapa o a un
plànol. Aquesta
obra és una
reflexió sobre el
passat i el present,
i sobre el paper de
l'artista en la
societat.











Notas sobre la luz en *Latente*

ÁLVARO ZINNO

En todo espacio se pueden controlar las luces a través de la calidad (puntual o difusa), la intensidad, el color y la relación de intensidades entre estas, así como la profundidad de las sombras.

Por eso, cuando se trata de una instalación, la iluminación debe acompañar y generar un entorno que potencie la obra, para que al entrar y movernos en este espacio, los distintos elementos, acentos y transiciones estén cuidados, sin dejar esa inmersión al azar. En la percepción de la obra y del espacio, la luz es un elemento expresivo más que contribuye a generar un estado de ánimo.

En la instalación *Latente*, el desafío es mostrar estas dos paredes estableciendo una conexión: una, llamada *el desnudo* (la pared del taller de Cardozo), y la otra, enfrentada, *las vestiduras* (la interpretación cuasiabstracta que hace Cardozo de *El Paraíso* de Tintoretto). Estas dos paredes están vinculadas y separadas por *el velo*, compuesto por las telas que se usaron para extraer las paredes del taller.

Siempre me ha gustado que la luz venga principalmente de las paredes, y en este caso está más que justificado, ya que hay dos paredes protagonistas y luminosas. A su vez, estas generan una luz suave y difusa que por extensión ilumina *el velo*. Este se va a apreciar más por el contraluz de la pared que tenemos detrás que por la luz que le llega directamente, lo que refuerza su función de separación-conexión.

En cuanto a la iluminación de *el desnudo*, se buscó una luz cenital similar a la que hay en el taller, pero con otras cualidades: debe ser rasante para resaltar los desperfectos y descascaramientos propios del muro, y difusa para que la transición entre la luz y la sombra tenga cierta calidad de bordes indefinidos. Esta luz debe ser pareja para no destacar ninguna parte del muro —no es teatral— y captarlo en su totalidad, con sus acentos propios.

Dado este tipo de luz, el elemento que la emite es visible, y se recurrió a una figura geométrica fuerte y definida para que además limite y contenga dentro de la instalación a este espacio de formas y texturas complejas. Así, la iluminación con esta suerte de caja rectangular enmarca y define las paredes del taller de Cardozo, se integra a la obra y la potencia.

A su vez, en *Latente* se decidió oscurecer las paredes no protagonistas pintándolas de gris oscuro. Esto, además de una decisión estética, es una herramienta para controlar la luz, su intensidad y sus reflejos.

En la iluminación de *las vestiduras* se ha decidido mantener cierta simetría con la propuesta lumínica del muro con algunos detalles tomados del cuadro de referencia. Tintoretto, sin duda, tenía un gran respeto por el uso expresivo de la luz. Hay una serie de figuras en primeros planos más oscuros y planos más lejanos resueltos con mayor luminosidad y menor contraste, que imitan lo que haría la bruma de la atmósfera. En dicha obra hay básicamente dos fuentes de luz: una principal, el sol, ubicada aproximadamente en la parte superior derecha del cuadro, que genera sombras duras (de bordes definidos) en los distintos volúmenes (gente, nubes) y sobre los elementos y personajes que se encuentran por debajo; y una luz global, generada por la atmósfera, que es la que ilumina las sombras. En *El Paraíso* de Tintoretto, la luz es bastante fotográfica y respetuosa de lo que sería la escena percibida por el ojo humano, a diferencia de lo que sucede en la obra finalmente realizada y colocada en el Palazzo Ducale, en la que el uso de la luz es más caprichoso y teatral.

En *las vestiduras*, entonces, se generó una luz difusa, en simetría con la solución que ilumina el muro del atelier, pero con acento en la parte central, y se agregaron una serie de spots que crean luces altas (*highlights*) y arrojan sombras de los volúmenes sobre sí mismos y sobre los que están debajo. De esta forma, se logra una mayor cercanía visual respecto de lo que sucede en el boceto del veneciano.

En definitiva, con la luz se completa la propuesta, los elementos cobran vida, se acercan, se comunican y son los protagonistas.



La piel del extranjero

LAURA MALOSETTI COSTA

El artista Eduardo Cardozo se define como pintor. Es un profundo conocedor de los materiales, los pigmentos, los barnices, los aglutinantes y los solventes. Disfruta de la sensualidad de los materiales. Disfruta también desplegando una gestualidad franca en los trazos y pinceladas. Ritmos, cadencias, gestos que se vuelven formas, colores que brillan y despliegan sus parentescos y sus colisiones con otros... todo eso está en el corazón de su actividad artística. «Soy pintor, siempre, aunque a veces no use pinceles ni pintura», dice, riendo. Y se planta, obstinado y orgulloso, en el dominio de un arte que —contra viento y marea, desafiando pronósticos lapidarios y muertes anunciadas— goza, desde hace más de cuatro siglos, de muy buena salud.

Tanto es así que, en su envío seleccionado para representar a Uruguay en la 60.^a Exposición Internacional de Arte, el pintor Eduardo Cardozo decidió entablar un diálogo, desde la intimidad de su taller montevideano trasladado a Venecia, con el más prolífico, célebre y problemático de los pintores venecianos del *cinquecento*, y en realidad uno de los más admirados y discutidos de todos los tiempos: Tintoretto, nada menos.¹

La pandemia reciente, con sus secuelas de aislamiento, tristeza e incertidumbre, con todos sus daños colaterales, fue vivida por Eduardo Cardozo, en buena medida, en su taller de pintura en el barrio Cordón, en Montevideo, espacio que habita desde hace mucho tiempo. Y durante ese tiempo suspendido se dedicó casi obsesivamente a pintar ese paisaje íntimo: muchas versiones en pinturas al óleo de ese taller, que es una casa antigua bastante desordenada, con sus materiales de trabajo e instrumentos cubiertos de polvo y restos de pintura. Hizo retratos de sus rincones, sus muebles desvencijados, los objetos dispuestos en forma aparentemente casual (aunque nada es casual en sus obras) y la pared. Sobre todo, esa pared, rica en huellas de su historia.

El ensimismamiento de la soledad le ayudó a reflexionar sobre el paso del tiempo, la intimidad de su trabajo, el valor de las amistades, el oficio de pintor. «El taller es un lugar de nacimientos que trascienden la soledad y acaban por refutarla —escribió Ana Inés Larre Borges en el catálogo de la exposición de esa serie en 2021—. Tal vez por eso esta pintura deshabitada no transmite vacío sino compañía, fraternidad y hasta una contenida alegría».²

Esa pared del taller es la que —a partir de un largo y fecundo diálogo con la joven curadora Elisa Valerio— Cardozo decidió trasladar a Venecia para plantarse allí —«al desnudo»— como artista.

Extranjerías es el asunto convocante de esta edición de La Biennale di Venezia, curada por primera vez por un latinoamericano, el brasileño Adriano Pedrosa. El gesto de nuestro artista es —en palabras de la curadora— «un acto de extranjería en Venecia: una pared uruguaya habitando una pared veneciana». Pero, como ella también advierte, un acto de extranjería que se adentra en el corazón mismo del arte veneciano con una hermosa y meditada osadía.

Entonces el artista extranjero Cardozo viaja con su taller a Venecia a dialogar con Tintoretto (cuyo nombre era Jacopo Comin y recibía el apodo de Jacopo Robusti, 1518-1594), el artista que inauguró en el siglo xvi un arte muy gestual e impactante de la pintura, que fue criticado y, a la vez, admirado por su capacidad para crear extraordinarias sensaciones de luz y movimiento en obras de apariencia inacabada.

Paisaje (detalle), 2020
Óleo sobre madera, 100 × 100 cm

Giorgio Vasari, en la segunda versión de *Las vidas de los más ilustres pintores y escultores italianos* (1568), incluyó una breve y muy crítica mención de Tintoretto en la vida de otro pintor veneciano hoy casi desconocido, Battista Franco:

En la misma ciudad de Venecia, y casi al mismo tiempo, y todavía vivo, hay un pintor llamado Iacopo Tintoretto, que se deleitó en todas las virtudes, y particularmente en tocar música y varios instrumentos, y además de eso era agradable en todas sus acciones, pero en las cosas de la pintura resultaba extravagante, caprichoso, rápido y decidido, y el cerebro más terrible que la pintura haya tenido, como se puede ver en todas sus obras y en las composiciones de las historias fantásticas, y hechas por él de manera diferente y fuera de las costumbres de los otros pintores: superó incluso la extravagancia con nuevas y caprichosas invenciones y extraños antojos de su intelecto, que trabajó al azar y sin diseño, casi mostrando que este arte es una burla. A veces dejó los bocetos como si fuesen acabados, tan en bruto, que se ven las pinceladas hechas al azar y con imprudencia, más que con diseño y juicio.³

Ese fue el punto de partida para las biografías de Tintoretto (llamado así por ser hijo de un tintorero), quien fue tal vez el más veneciano de los grandes pintores de aquella ciudad sacudida en aquel tiempo por guerras y pestes. Un cerebro terrible y extravagante —decía Vasari—, un artista sin dibujo, que daba por obras terminadas meros bocetos, distinto del modo de hacer de otros artistas, autor de extraños garabatos...

Otros lo admiraron como un artista originalísimo y con una capacidad de trabajo extraordinaria. Apenas abandonó la ciudad alguna vez, aunque a partir de calcos, dibujos, grabados, estampas, estuvo al tanto de todas las novedades que se sucedían con extraordinario ritmo entre los grandes pintores de Roma, Florencia, Mantua, los grandes centros del arte de la pintura por entonces —Miguel Ángel, Tiziano, Rafael, Giorgione—, cuya fama crecía gracias a los escritos de Vasari y las noticias que circulaban estimulando la competencia entre pintores.



En 1564 Tintoretto, a sus 46 años, ganó el concurso que la Cofradía de la Scuola Grande di San Rocco, ubicada en medio del laberinto de canales de Venecia, había llamado para hacer la pintura cenital de su Sala dell'Albergo. Triunfó sobreponiéndose con astucia a sus competidores: además del boceto que se solicitaba, realizó secretamente la pintura y la ubicó en su sitio en el techo de forma gratuita... El concurso fue dejado sin efecto y, a cambio de su generosidad, fue contratado por la Cofradía durante los siguientes 17 años por una remuneración modesta pero vitalicia para decorar todos los techos y paredes de los edificios de la Scuola. Podría decirse que fue un pionero de la profesionalización moderna del oficio de pintor.⁴

La tela con la que eligió dialogar Eduardo Cardozo no pertenece a la Scuola di San Rocco, sino que fue el encargo más grande que recibió el artista sobre el final de su vida, entre 1588 y 1592, cuando ya contaba más de 70 años: representa el paraíso, con Cristo y la Virgen en el centro de una abigarrada composición, con más de 500 personajes envueltos y separados por densos conjuntos de nubes. Su destino fue sustituir el fresco medieval que presidía la inmensa Sala del Maggior Consiglio en el Palazzo Ducale de la República Serenísima de Venecia, incendiado unos años antes. Se trata, además, de una de las pinturas al óleo sobre lienzo más grandes de la historia (7.45 × 24.65 m). Fue una empresa de inmensa envergadura para la que sin duda el anciano Tintoretto tuvo numerosos ayudantes, entre ellos Domenico, uno de sus ocho hijos.⁵

Cardozo ha estudiado con mucho detenimiento esa pintura, pero prefirió uno de sus dos bocetos conocidos: el que se encuentra en el hall central del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid (de menores dimensiones que la versión definitiva, aunque también monumental), que fue limpiado y restaurado a la vista del público en 2012.⁶

La composición de este boceto difiere bastante de la versión definitiva: las figuras se encuentran como flotando en un mar de nubes que —miradas con detenimiento— revelan otro conjunto de figuras flotando en un segundo plano, apenas visibles en la blancura de las nubes que organizan el espacio sin un orden tan riguroso ni jerárquico como en la versión final.

Gótico, 2020
Óleo sobre cartón, 80 × 106 cm

La versión tridimensional que ha realizado Cardozo de ese boceto de Tintoretto abstrae el movimiento de los paños, el retorcimiento de las figuras, los colores vibrando entre nubes blancas, restando todo dato narrativo, descriptivo, lineal. Esos espacios entre las figuras se desmaterializan y se puede transitar por ellos. La luz transfigura ese espacio habitado de formas en el que podemos internarnos como espectadores-actores.

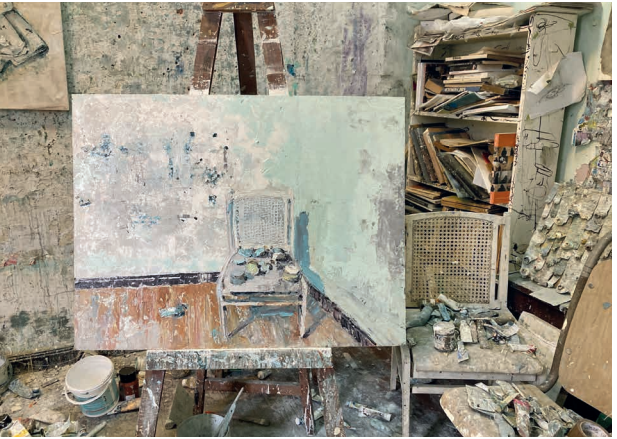
Su extraordinaria versión tridimensional de *El Paraíso* fue realizada en colaboración con el fotógrafo e iluminador Álvaro Zinno en una tarea tan ardua como delicada.

Las restauradoras Mechtild Endhardt y Claudia Frigerio han colaborado en el traslado de la superficie de las paredes de su estudio mediante la técnica del *stacco*, con liencillos que, como un velo, han sido preservados y se encuentran dispuestos en medio del pabellón, separando la intimidad del taller montevidiano de la versión tridimensional de *El Paraíso* de Tintoretto. Ese velo da forma y ordena el espacio. Podría también pensarse como una metáfora del entramado de afectos, diálogos y complicidades que lo hicieron posible.

El artista y sus cómplices definen esta gran instalación en el pabellón uruguayo de Venecia como una provocación susurrada.

¡Y sí! Es una provocación magistral, erudita, de un pintor contemporáneo, extranjero, en el pequeño pabellón de un país pequeño y lejano, que persiste con su presencia en *I Giardini*, animándose a un diálogo con la más grande pintura del más grande pintor de Venecia, exhibiendo su sapiencia en el arte de crear escorzos, luces y sombras, ritmos, iluminaciones, retorcimientos de las figuras, recreadas con telas adecuadamente dispuestas e iluminadas.

Podríamos concluir, entonces, que en el Pabellón de Uruguay, en esta 60.^a Exposición Internacional de Arte dedicada a las extranjerías, se despliega un homenaje al arte de la pintura, un homenaje a la amistad, un homenaje a ese rincón montevidiano que la viene cobijando desde hace varias décadas, un homenaje a los amigos que ya no están y una invitación a mirar con mayor atención las cosas que a primera vista parecerían inanimadas, pero que nos acompañan cada día de nuestras efímeras vidas.



¹ En 2007 se realizó en el Museo del Prado de Madrid la primera exposición antológica dedicada a este artista que recibió tantas críticas como elogios a lo largo de más de cuatro siglos. Escritores viajeros como John Ruskin y Virginia Woolf expresaron —entre muchos otros— su deslumbramiento con sus obras en Venecia. En ocasión de esa exposición retrospectiva, Vicente Molina Foix publicó una compilación de esos textos literarios dedicados al artista: *Tintoretto y los escritores* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007). En Venecia su memoria siempre fue discutida. Tras una exposición antológica en 1937 (la única hasta entonces), tuvo lugar la que conmemoró su figura a los 500 años de su nacimiento en 2018. Cfr. «Venecia se reconcilia con Tintoretto tras 500 años de celos, intrigas y juego sucio», *El Mundo*, 29 de agosto de 2018, <<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/08/29/5b856a3fca4741ae748b45c3.html>>.

² Ana Inés Larre Borges, *Memoria del espacio, Eduardo Cardozo* (Punta del Este: Galería Sur, 2021).

³ Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino – parte seconda* (Florencia: David Passigli e soci, 1832-1838), 907. Fragmento traducido del italiano al español por Riccardo Boglione.

⁴ Anna Pallucchini, *Tintoretto all' Scuola di San Rocco. L'Arte Racconta 10* (Milán-Ginebra: Fratelli Fabbri-Skira, 1965).

⁵ Jean Habert et al., *Il 'Paradiso' di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale* (Milán: 5 Continents, 2006), <<https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/il-paradiso-di-tintoretto-un-concorso-per-palazzo-ducale/2006/08/3612/progetto/>>.

⁶ Incendiado el Palazzo Ducale en 1577, fue llamado un concurso para reemplazar el antiguo fresco de Guariento (c. 1365), ubicado en la sala donde el gran consejo de la República de Venecia se reunía para sesionar y elegía a sus autoridades. Tintoretto no ganó ese concurso, sino que fueron Veronese y Francesco Bassano los vencedores. La muerte del primero de estos hizo que el encargo recayera en Tintoretto. Existen dos bocetos de *El Paraíso*: uno en el Louvre y este del Thyssen-Bornemisza. Luego de los procesos de estudio y restauro, se piensa que el boceto del Louvre fue el que Tintoretto presentó al concurso y el de Madrid el que realizó tras la muerte de Veronese, cuando le fue adjudicada la obra. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, consultado el 20 de enero de 2024, <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/tintoretto/paraiso>>.



La pintura como problema: Una conversación con Eduardo Cardozo

PABLO THIAGO ROCCA

Conozco la obra de Eduardo Cardozo desde hace al menos treinta años y a él, personalmente, desde 2001. Pertenecemos a la misma generación. Fuimos en distintos años al mismo liceo, compartimos por dos décadas un ámbito laboral —aunque no coincidiéramos en los horarios— vinculado al periodismo y llevamos adelante algún proyecto creativo en conjunto. Como crítico de arte he seguido de cerca su desarrollo artístico: sus cambios, sus constancias, el progresivo reconocimiento de su obra. Eso explica algunos de los sobreentendidos que planean esta charla. Eso explica, también, el tuteo y algunos giros léxicos e inflexiones en la expresión oral del pintor, que he buscado respetar en la transcripción. El diálogo se dio sentados frente a un ventilador de pie, en una calurosa tarde de febrero, en su taller montevideano de la calle Eduardo Acevedo. A los ojos del visitante reinaba un gran caos en el taller, donde nada está a salvo de las salpicaduras de pintura y del olor a solventes orgánicos. El lugar estaba literalmente descascarado, como un animal extraño al que le hubieran extirpado el caparazón y nosotros estuviéramos dentro observando su interior lastimado, y en sus vísceras se produjeran extraños intercambios de voces y movimientos. Los muros de su taller ya estaban en viaje. Comenzamos hablando de una exposición retrospectiva suya que se realizaría en esos días en la Galería Sur en Manantiales. De a poco la conversación nos fue llevando a Venecia.

Rocca: *¿Ya sabés cuál va a ser la obra más temprana a exhibir en la galería?*

Cardozo: Sí, comienzo con los trabajos de los 90. Yo entré al Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes [lenba] en 1985, cuando reabrió después de la dictadura. Ahí comencé los estudios más formales en arte y ya estaba trabajando. En esa época teníamos un taller con Fernando López Lage y Álvaro Pemper. Era la movida posdictadura, con esa suerte de apertura que se estaba dando. Pero lo que voy a mostrar es posterior, me salteo todo ese proceso más revulsivo. Voy a empezar con la obra que considero un poco más madura, cuando empiezo a hacer esa serie de pinturas abstractas que están en el libro que vos escribiste —que yo llamo «geometrías inciertas»— [*Eduardo Cardozo: Obras realizadas entre 1990 y 2008* (Arte al Día, 2008)]. En los años noventa había estudiado con Luis Camnitzer en Italia y me marcó bastante. Hice una serie de fotograbados que representaban objetos a los que les sacaba el sentido, los vaciaba. Por ejemplo, a un pomo de pasta de dientes le calzo el mango de un espejo de mano y armo una especie de *ready made*, pero bastante más absurdo. De ahí pasé directamente a la abstracción, con cuadros más contemplativos, más silenciosos.

R: *En tu pasaje por el lenba, ¿qué sentís que te dejó Ernesto Aroztegui?*

C: Mucho. Aroztegui me enseñó a ver, a mirar. Era un tipo muy curioso, muy abierto de cabeza y te enseñaba a descubrir lo que te gustaba. Y, como cualquier maestro que admirás, te influye también en los gustos. Él me decía que tenía que ir al museo de Lausana por lo que yo estaba haciendo vinculado al *art brut*. Me mostró un catálogo divino que tenía de la colección de Jean Dubuffet. Iba mucho a su casa. Vivía acá cerca, en la calle Jackson. En el lenba él se mostraba muy histriónico y yo con eso no entraba mucho, pero después iba a su casa y le ayudaba. Era una persona muy particular [ríe], tenía alumnos «especiales», no sé, cosas de loco... Dejaba que yo lo ayudara con su obra, y a mí me encantaba y me daba seguridad. Luego terminé el lenba. Fui de la primera generación que salió de ahí después de la reapertura. En un momento él me dijo: «Está bien, vos acá no tenés más nada que hacer».

Guardó silencio (detalle), 2011
Ensamble de telas, 192 x 293 cm

R: ¿Después hiciste tu primera exposición?

C: No, antes. En el 89 hice la primera individual en la Galería del Notariado. Me había presentado a concursos, ganado menciones... Fue por esa época, estaba con Aroztegui, terminando la escuela. Un día caí en el Notariado, donde estaba Nancy Bacelo, le mostré lo que estaba haciendo y le encantó. Me dijo que íbamos a trabajar en eso.

R: ¿Era obra abstracta?

C: No. Eran unos personajes bíblicos, a veces animales... En realidad, eran personajes antropomórficos, que yo pintaba con brea y asfalkote, supermatérico. Todo lo hacía sobre cartones, unos personajes medio fantasmagóricos. Recién pasé a la abstracción después de estar en el taller de Camnitzer en 1991. Él es una persona más vinculada a los conceptos; en tanto artista conceptual, para él lo más verdadero en la pintura es la abstracción, en la que cada cosa es lo que es, una mancha es una mancha y no hay representación, no hay ilusión.

R: ¿Seguís compartiendo esa idea?

C: Mmm... sí, solo que a mí me interesa también la ilusión. Trabajar en el ámbito de lo imaginativo, de la representación. Me interesa no solo la expresión, sino la ficción que vos podés generar con la pintura. Con esa serie empecé, no a vivir de esto, en principio, pero vendí obras, y un poco después, empecé a trabajar con Galería Sur. Como todavía no podía vivir de la pintura, dibujé en algunos medios de prensa, como *Mate Amargo, 2021, Brecha*. Después empezamos a trabajar gráfica con Pablo Uribe cuando entramos a la facultad, en 1984; diagramación, ilustración, trabajos chicos de diseño. También estuvimos en *La Razón* y colaboramos con dibujos en *El País Cultural*.

R: ¿Qué te quedó de esa experiencia?

C: La ilustración, sin duda. En esta etapa de mi vida, cambió, tuvo giros. Como en todo: la música que estás escuchando, las posibilidades que hay, es difícil no estar descubriendo cosas todo el tiempo. Todo lo que ves y hacés influye en el trabajo. La identidad no es algo que busques, se nutre de todo eso, sos vos. Desde hacer aquellas ilustraciones a trabajar con computadoras, ahora con inteligencia artificial... es imposible que uno se mantenga igual.

R: ¿Pintás siempre en series?

C: Para mí pintar es como crear problemas, armarte un problema que tenés que resolver. Aquella primera serie abstracta era más contemplativa. Trabajaba fuera del cuadro. Cada acción era importante. Hacía la imprimación en cola de conejo y si hacía una raya no había marcha atrás: cada acción implicaba resolver el cuadro. Hacía manchas desde atrás de la tela y el tiempo las iba revelando, entonces tenía que esperar. Se notaba ese tiempo «lento», como un cuadro silencioso, las formas estaban como flotando, no había un gesto rápido, las líneas eran muy torpes, vinculadas al *art brut* también, dibujaba mucho con la mano izquierda. Y tenía que llegar a algo plásticamente bien resuelto con esas premisas... no eran premisas en un sentido estricto, pero eran mi método.

R: ¿A qué te referís con que resolvías el cuadro desde afuera?
¿Te parabas a mirar el cuadro y pensabas cada acción antes de ejecutarla?

C: Exacto. Me sentaba frente a la obra y me quedaba mucho tiempo mirándola. A veces me dormía mirando. O me quedaba una tarde entera sin hacer nada hasta que se abría una posibilidad, tomaba una decisión y la hacía. A veces le erraba y entonces tenía que equilibrar todo: era como empezar de vuelta. Ese tipo de problemas se me presentaba con esa metodología en particular. Llegó un momento en que sentí que había internalizado todo. Tenía trucos para resolver esos problemas, me había inventado atajos. Ya me estaba empezando a resultar fácil, no había tantos desafíos. Entonces, empecé a trabajar más directo sobre la tela. Más acción. Ahí aparece *Rauschen*. Pero pasaron un montón de años. No decís «me aburro de hacer esto y entonces empiezo una cosa nueva», es un desarrollo. Esta serie fueron casi diez años de trabajo.

R: En *Rauschen* hay algo más sinestésico, intervienen otros sentidos.

C: Interviene más el gesto. La serie anterior se relacionaba con el silencio, porque no hay roce entre las formas. Hay por aquí una forma «flotando» y otra allí. Se pueden acercar, pero no llega a haber un golpe, una fricción ni una caricia. En *Rauschen*, en cambio, ya empieza a haber espacio. Las manchas tienen perspectivas en sí mismas y sentía que había un murmullo. De ahí el nombre, que es *murmullo* en alemán.



IZQUIERDA

Cosas suspendidas, 2006

Técnica mixta sobre lienzo, 118 x 165 cm

DERECHA

Sin título, 2007

Óleo sobre lienzo, 150 x 180 cm

ABAJO

Solo el sonido de aquellas palabras (tríptico), 2012

Óleo, acrílico y grafito sobre lienzo, 300 x 480 cm

R: Ese cambio implica una inclinación hacia lo figurativo, sin serlo del todo aún.

C: Exactamente. Porque antes la mancha aparecía con un tiempo de revelación. En cambio, aquí ya se sugiere un escorzo, una sensación de perspectivas dentro de la abstracción solo a partir de la pincelada: una que va plana, casi en paralelo a la horizontal de la tela, y otra que entra en el espacio. Empieza a haber una ficción, una ilusión perspectiva.

R: Y eso surge a partir de otras pinturas que estabas viendo en ese momento o de los problemas que estabas planteando...

C: Siempre hay influencias. Ningún viaje que hice pasó desapercibido. Cada obra que tuve oportunidad de ver dejó una marca. Obras de la historia del arte que ya están interiorizadas en mi gusto, luego las veo en directo y las entiendo más. Los viajes que hice a Europa. Por ejemplo, en Estados Unidos pude encontrarme con todos los expresionistas abstractos. Helen Frankenthaler me gusta mucho. Pero no hay nada de Mark Rothko ni de Jackson Pollock, ni nada... sí podría pensar en algo vinculado a Pollock en el sentido de que la realidad sale hacia afuera del cuadro. Toda la serie de *Rauschen* son obras que tenían la pretensión de salirse de sí, como si un pedazo de una realidad mucho más grande pugnara por salir.

R: Recuerdo tus investigaciones cercanas a los nenúfares de Claude Monet...

C: Sí, eso fue posterior a *Rauschen*, cuando el cuadro se empezó a llenar de gestos, de movimientos y de sonido. Después ya venía con ese impulso para ver qué pasaba, si iba más allá. Me acuerdo de que estaba trabajando en los murales de Alexander Vik y un día salí a la playa [en José Ignacio] y tuve una especie de epifanía [ríe]. Era pleno invierno, había una niebla impresionante y una luz que estaba como en el aire. Ese momento fue como un clic. Surgió la serie de las nieblas, que tiene más que ver con el impresionismo, eso de tratar de captar la luz atmosférica. A esa serie la llamé *Sin fechar*. Yo quería pintar la luz que estaba en el aire. Hay un primer plano, algo que está en foco y luego se comienza a desenfocar a medida que vas adentrándote en el cuadro. La idea es que no hay un límite ni en el tiempo ni en la imagen. Son momentos. Había algo impresionista muy marcado. La historia de la pintura para mí siempre es una referencia, en particular, la pintura occidental.

R: Te reconocés en esa tradición, sin culpa.

C: Sí, sin culpa [ríe]. Tengo una educación con cierta influencia francesa... Pese a las críticas que se le pueden hacer, valoro mucho esa educación humanista que se dio en Uruguay.

R: ¿Por esta época empezaste a tomar apuntes al aire libre?

C: Siempre lo hice, pero en esta época más. Trabajaba en los murales de Vik y me iba con un bloc. Siempre traté de dibujar lo mejor posible, más allá de que mis cuadros fueran abstractos. Yo quería una educación académica. El lenba no me dio eso. Quería que alguien me enseñara técnica y nunca lo logré. Pero traté de hacerlo por mi cuenta, de mejorar la línea, la forma de representar un cuerpo humano, un paisaje.

R: ¿No tenés miedo de que ese aprendizaje técnico luego te condicione hacia una manera de dibujar?

C: No, al revés, te da libertad, absolutamente. Primero, porque vos lo usás cuando querés. Y, segundo, es el conocimiento de lo real, lo que está fuera de vos. Con los años te das cuenta de que, por ejemplo, si empezás a dibujar el tronco de un árbol, lo que ves es inabarcable. Tenés que abstraer, sintetizar. Hay un punto, cuando estás dibujando, en el que creés que podés acercarte lo más posible a la copia de lo real... y te vas alejando. Porque el detalle se vuelve en contra de la representación. Hay que encontrar un equilibrio, una síntesis. No vas a poder abarcar esa realidad que es infinita, mucho más grande que vos, pero vas a conocer mejor el árbol. Empezás a ver una historia, si el árbol es viejo o es joven, a salir de adentro tuyo, esa parte de la representación que siempre está, pero te hace más curioso, surge un nuevo desafío o un nuevo problema. Después de *Sin fechar* empezó a verse más claro el paisaje. Se empezó a levantar la niebla y a ver el espacio que estaba oculto...

R: Perdón la comparación... parece que se hubieran cruzado William Turner con Anselm Kiefer.

C: [Ríe] Cualquiera de los dos son ineludibles, tanto como Henry Darger, Aloise Corbaz o Bill Taylor. Y eso es lo que me gusta, cuando sentís que sos una parte chiquita de un algo grande que te trasciende. Vos tenés tu carga individual, pero tenés toda la tradición pictórica atrás. Hay gente a la que le gusta lo que vos hacés y te sigue, y que puedas aportar algo... eso a mí me encanta.

IZQUIERDA

12 de abril, 2013

Óleo sobre arpillera, 197 x 210 cm

DERECHA

Perspectiva 2, 2016

Hierro cromado y acrílico sobre madera, 150 x 120 x 5 cm

ABAJO

El patio, 2018

Óleo, acrílico y grafito sobre arpillera, 160 x 230 cm



R: En este momento es cuando empezás a incluir los metales.

C: En todos estos paisajes había algo en común que era la presencia del agua. El agua produce reflejos y eso se vincula a la ilusión y a la representación. Lo real y lo ilusorio. Estos metales que entran en la pared como una especie de charquito son una forma totalmente ilusoria. En la superficie cromada se proyecta un reflejo directo, plano y deforme... es un poco como en aquellos espejos del Parque Rodó que deformaban la figura.¹ La representación siempre trae aparejado el cuestionamiento a la representación. Y lo otro que tienen en común estos paisajes es que cada vez usaba más óleo. Después de esta etapa empecé a trabajar con arpillera. Me di cuenta de que si rompía la tela, le sacaba los hilos... había unos reflejos hechos con la tela rota. Le sacaba hebras y lograba grises con los agujeritos en la arpillera. La tela empezó a tener más protagonismo. Esta serie me llevó más de un año de trabajo...

R: ¿Fue antes de la pandemia?

C: Sí, bastante antes de la pandemia. En 2015 hice una muestra en Estados Unidos y ya había algunas de estas piezas en exposición. Entremedio siempre estuve investigando, probando y fracasando. De cada serie surgen muchos fracasos que nunca mostré. Pero hacer estos agujeros fue una manera de darle más protagonismo a la tela; si bien seguía con la pintura, ahí empezó a desaparecer la representación y empezó a resurgir la materia, la textura. Y nació la serie de telas: *Tramas*. Yo quería traer la tela, que siempre fue el soporte, hacia adelante, que fuera la protagonista, y que la pintura se fuera hacia atrás. Tenía el recuerdo de mi maestro tapicista, Aroztegui, como antecedente. Fue como un reencuentro con esa época. Cuando trabajaba con él, yo cosía mucho a mano. No ayudándolo a él, que trabajaba con telar, sino en mis propios trabajos. Empecé a romper la tela, a hacerle heridas. De alguna forma, tenía que ver un poco con mi vida en ese momento... pero bueno, a mí me gusta separar lo privado de lo público. Hay un cuadro que se titula *Cicatrices*, donde la tela está tan rota que incluso se ve a través. En esta otra hay más dramatismo. Esas lastimaduras... la trama se iba rompiendo, empezaba a sacar al principio un poco, luego más y más, y hay cuadros que están casi colapsados. Luego intervenía con la propia pintura, el óleo, para evitar que se termine de destruir. La pintura, lo mismo que la costura, es una reparación. La tela es una piel en la que van quedando las marcas, las heridas, las cicatrices del tiempo, y la pintura le devuelve la consistencia. Si fuera una metáfora diría que la trama textil es como la trama social: cuando empieza a fallar, de alguna forma la pintura y la cultura vuelven a sellar esa herida y a darle estructura.

R: También es una vindicación de la tradición en el sentido de que la tela es el soporte clásico de la pintura occidental. Es como decir: así como la pintura resana o restituye la tela, la tela es lo que ha soportado la historia de la pintura.

C: Exacto. El entelado que siempre está atrás es lo que ha sostenido la historia. Entremedio hay un paréntesis, yo venía trabajando en todo esto y de repente... ¡pum! La pandemia. Cambió todo. Ya no podía hacer lo mismo. Entonces comencé a trabajar en el taller. Puse el caballete en este rincón y lo único que hice fue pintar este rincón del taller durante todo el año. Pintar esa idea de encierro y en estas paredes encontrar el mundo. Porque todos tuvimos que arreglarnos con lo más cercano que teníamos, lo bueno y lo malo. Pinté mi silla, mis óleos, la biblioteca y el rincón... y por eso esta instalación que estoy haciendo para Venecia tiene mucho que ver con esa serie, porque es mi taller, en suma. Pasé ese año y pico, casi dos, pintando el rincón. Después de que pinté mi taller, que era casi una naturaleza muerta, falleció Tato [Fernando Peirano Yañez], mi amigo. Fue un cambio grande. Coincidió con una exposición que vi de Oskar Kokoschka en París, que parece mentira que estamos en el siglo XXI y tenemos acceso a todo, pero de pronto vemos una exposición y nos influencia como en otra época. Bueno, vi y viví varias cosas que no tienen nada que ver, pero que fueron clave. Además, vi una exposición de escultura hiperrealista que me emocionó mucho... y coincide con esa pérdida. Vi que uno de los fundamentos de la pintura presente en casi todas las épocas es la naturaleza muerta, que al principio se consideraba un género secundario, menor a otros géneros como el paisaje y el retrato. Después, el expresionismo lo pone en un sitio más importante. Entonces, el bodegón o el *still life*, como me gusta decirle, es algo mínimo donde está todo: está la vida, está la muerte, está el tiempo.

¹

El Parque Rodó, ubicado sobre la rambla costanera de Montevideo, es un parque de juegos y atracciones para niños, jóvenes y adultos. Solía haber una serie de grandes espejos que deformaban la imagen reflejada con diferentes efectos.

IZQUIERDA

La cura, 2018

Óleo, tela e hilo sobre lienzo, 59 x 45 cm

DERECHA

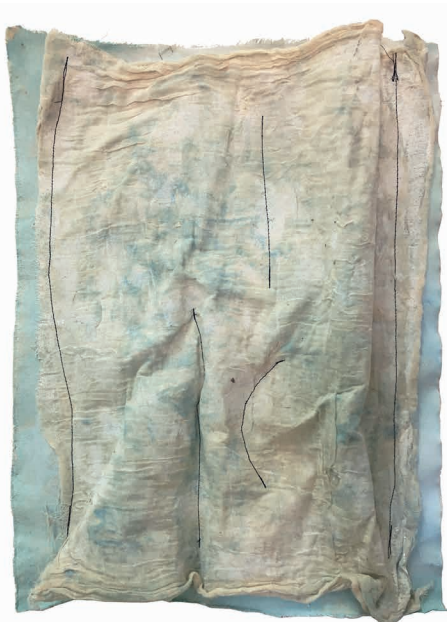
Adentro, 2018

Óleo y telas sobre lienzo, 100 x 150 cm

ABAJO

La trama, 2019

Óleo, hojas de oro y mimbres sobre arpillera, 300 x 500 cm (aprox.)



R: Fue como un duelo...

C: Más que como un duelo, fue decirme a mí mismo que estoy vivo. Hay algo de celebración de estar vivo en estas pinturas. Las cosas no paran de transformarse. A veces vuelvo de la feria con estas hojas y pasan del verde a los tostados y a medida que el tiempo transcurre se vuelve más interesante. Hay más sombras, espacios ocultos. Es como la gente cuando crece que comienza a tener historia y se vuelve más interesante. Vos mirás estas naturalezas muertas, está este cuadro y estarán en la Biennale los muros de mi taller, reales. Todo el espacio volumétrico de las paredes del taller lo transformo para esta exposición en un lienzo pictórico, lo aplano. Allí está toda la historia, ese celeste agua remite a los antiguos moradores de la casa, está mi historia, cuando me junto con mis amigos los viernes... y los amigos que ya no están y los proyectos con Tato que rayamos en la pared. Mi historia junto con la historia del barrio Cordón. Yo no busco la identidad, sale de las paredes, no tengo que buscarla. Nadie más lo puede hacer, solo alguien que tenga un taller en Cordón. Eso es lo real junto con las fantasías de estas telas teñidas... que son una interpretación de la obra de Tintoretto [se refiere a *El Paraíso*, cuya reproducción a escala 1:1 cuelga en su taller].



Transformaciones, 2023
Óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm

R: ¿La elección de Tintoretto fue para ir un poco a contrapelo de lo que se espera en la Biennale de un pintor sudamericano?

C: No, elegí a Tintoretto porque me gusta muchísimo, porque es un pintor veneciano y yo voy a ir a Venecia. Mi ficción es construir un relato que llegue a alguien que conoce el lugar y la historia... Me voy a encontrar con esa persona, y el proyecto es, básicamente, un encuentro. Elegí a un artista que conozco y que siento cercano, un amigo, diría Ignacio Iturria. Esta obra original de Tintoretto es un boceto preparatorio para la obra más grande que está en el Palazzo Ducale de Venecia, que su hijo pudo terminar de pintar. Tintoretto es uno de los pocos grandes pintores nacidos en Venecia. A mí me gusta siempre ir a contracorriente, pero esta no es una obra provocativa, sino que rescata el carácter universal y humano que todos podemos compartir. Es una obra hermosa que tiene un montón de valores, por ejemplo, esos escorzos que marcaron a El Greco, un artista que es clave en toda la historia de la pintura posterior. Sin duda, cuando yo empecé a pintar en el lenba y quería dibujar una figura humana, seguramente en mi cabeza estaba esa idea de perspectiva y de escorzo. Vos podés luchar contra esa tradición, pero también podés decir: «Esto no está mal». O bien, podés verla por otro lado, probar perspectivas, pero también reconocer el valor que tiene el pasado. También es importante por el proceso que vivió esta obra en particular. Fuimos viendo con Mechtild Endhardt, la restauradora, los procesos vinculados a la restauración de esta pieza. Por eso también la elegí. Fue recientemente restaurada en público. Se estudió con rayos X y luz infrarroja y se reveló que Tintoretto pintó a los personajes desnudos y después los vistió. Hoy somos capaces de ver hasta las dudas que tuvo el pintor. Nadie, ni siquiera Tintoretto, se hubiera imaginado que se podía llegar a ver todos esos secretos que están en el cuadro... A mí me interesó este gesto de desnudar mi taller, llevarlo a Venecia y enfrentarlo a este cuadro que también fue desnudado en el transcurso de esa restauración. En el proceso de migración, para trasladar las paredes del taller, se van a perder partes por el camino, y cuando al final lo arme en Venecia, será otra cosa. Obviamente, Tintoretto ya no está presente y mi versión se compone con las vestiduras del cuadro, las telas teñidas y arrugadas. Todo lleno de ausencias, no hay personajes, no hay nadie. En el centro del Pabellón de Uruguay va a haber una separación, como un tul transparente: son las telas que se usaron para desprender el muro de mi taller, con la técnica del *stacco*. De alguna forma, el proyecto para la Biennale resume y aún a mi trabajo de tantos años.



Still life, 2023
Óleo sobre lienzo, 160 x 180 cm
Hojas en una bandeja, 2023
Óleo sobre lienzo, 117 x 190 cm

Eduardo Cardozo

Montevideo, 1965



Artista visual. Egresó del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes de Uruguay en 1990 del taller de Ernesto Aroztegui. También se formó durante cuatro años en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Además, gracias a una beca, estudió grabado con Luis Camnitzer en Valdottavo (Italia), e hizo cursos de video («El ojo disidente») y filosofía del arte con Andrea Carriquiry. Entre otras distinciones, ha ganado dos veces el Primer Premio en el Salón Nacional (2004 y 2012), el Premio Bicentenario de Pintura (2011), la Bienal Municipal de Montevideo (1994) y el Premio Paul Cézanne (1991), que le valió una beca de estudio en Francia.

Ha participado en múltiples bienales: la primera y la quinta Bienal del Mercosur en Porto Alegre (Brasil, 1997 y 2005), la Bienal de Cuenca (Ecuador, 2001), la IV Bienal Do ut do «La morale dei singoli» en Pompeya (Italia, 2018-2019) y la Bienal de Pekín (China, 2021). Desde finales de los 80, ha realizado decenas de exposiciones individuales y colectivas en Uruguay, Brasil, Argentina, Ecuador, Estados Unidos, Alemania, España, Austria, Francia y China. Su obra integra importantes colecciones públicas y privadas en Uruguay, Argentina, Brasil, Italia, Alemania, Francia y Estados Unidos.

En 2008 la editorial argentina Arte al Día publicó el libro *Eduardo Cardozo: Obras realizadas entre 1990 y 2008*, que ofrece un extenso y profundo recorrido por su trabajo. Ha participado en múltiples ferias internacionales, entre ellas: Arteamericas (Miami, con Galería Sur, 2006), arteba (Buenos Aires, con Galería Sur, 2006), Cornice Art Fair (Venecia, con Galería Sur, 2007), ARCOMadrid (con Galería Sur, 2008), SP-Arte (San Pablo, con Galería Sur, 2022), ESTE ARTE (Punta del Este, con Galería Sur, 2017-2023) y Pinta Miami (con AppArt París, 2023).

Además, a partir de los años 90 se vinculó más fuertemente con el ámbito performático y de las artes escénicas. Realizó la escenografía de la obra *No matarás* de Tamara Cubas (Teatro Victoria, 2003) y de *Intento cero* de Graciela Figueroa (Teatro Solís, 1996). Integró el grupo performático Moxhelis entre 1992 y 1994.

También ha realizado intervenciones en espacios públicos, como las obras *Contrato de trabajo* (2005) en Porto Alegre, *El Quijote de Tres Cruces* en Montevideo (inconclusa, 1994) y *Señal de ajuste* (2007), una intervención que usa los medios privados de comunicación. Junto con Álvaro Zinno, creó los videos *Estampitas* (1990), *Like a piece of the sky, of the sky* (1990) y *Basal* (2020), y con Agustín Banchero y Lucas Cilintano, el video *La conciencia de Sísifo* (2012), obra que les valió el Gran Premio Adquisición en el 55.º Premio Nacional de Artes Visuales Wifredo Díaz Valdéz.

A su vez, Cardozo ha participado en proyectos colectivos y en conjunto con otros artistas. Ha trabajado con Fernando Peirano en el taller «El sitio de Montevideo». En 1999, junto con Jorge Barreiro, realizó la instalación *La quimera de la seguridad, o cómo vivir sin correr riesgos*, en el Atrio de la Intendencia de Montevideo. En 2012 llevó a cabo una intervención en la Estancia Vik de José Ignacio, en 2015, *Casa tierra* en Bahía Vik, en 2016 hizo una serie de murales en Playa Vik, en la sala de cata y en la sala de las barricas en Viña Vik (Chile), y un mural en el hotel de la cadena en Chile. En 2019 realizó intervenciones en Galleria Vik Milano (Italia) y en 2023 hizo un extenso mural para el restorán La Susana en el predio del Hotel Bahía Vik de José Ignacio (Uruguay).

En cuanto a su actividad docente, ha dictado seminarios sobre pintura contemporánea en Casablanca y en su taller recibe a estudiantes del liceo IAVA, del Instituto de Profesores Artigas y a artistas con los que intercambia sobre arte.

En 2021 hizo una residencia artística en Portal de Luz en Pueblo Edén, donde realizó la obra *Humano*. Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2024** «La celebración de la pintura», Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2023** IDB Staff Association Art Gallery, Washington D. C., Estados Unidos.
- 2022** «Célébration», Galería AppArt París, Francia.
Rieucoulon Montpellier, Galería AppArt París, Francia.
- 2021** «Memoria del espacio», Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2020** Galería del BID (exposición virtual), Washington D. C., Estados Unidos.
Casa Colonial, Galería Sur, Uruguay.
- 2019** «Tramas», galería LaCa Projects, Charlotte N. C., Estados Unidos.
«La trama y la línea», Munar Arte, Buenos Aires, Argentina.
Lagunas de la memoria, instalación en la IV Biental Do ut do «La morale dei singoli», Pompeya, Italia.
- 2017** Castillo de Wertingen, Alemania.
- 2016** Galería LaCa Projects, Estados Unidos.
IDB Staff Association Art Gallery, Washington D. C., Estados Unidos.
- 2015** Galería Artful Living, Washington D. C., Estados Unidos.
- 2013** Fundación Atchugarry, Punta del Este, Uruguay.
- 2012** «Rauschen», Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2011** Espacio Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
- 2009** Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2008** Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.
- 2006** Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2005** V Biental del Mercosur con la obra *Contrato de trabajo*, Porto Alegre, Brasil.
Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
Espacio Cultural El Sótano, Carrasco Lawn Tennis, Montevideo, Uruguay.
- 2002** Biental de Cuenca con la obra *Riesgo país*, Cuenca, Ecuador.
- 2000** «Equilibrio inestable», Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 1997** Primera Biental del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
- 1996** Colección Engelman Ost, Montevideo, Uruguay.
Estación Central de Montevideo, junto con Johannes Pfeiffer, Montevideo, Uruguay.
- 1995** Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.

- 1994** Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
Galería Paseo Narvaja, Montevideo, Uruguay.
- 1992** Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay.
- 1991** Museo San Fernando, Maldonado, Uruguay.
Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo, Uruguay.
- 1989** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2018** «Histartencia», curador Fernando Sicco, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 2015** «Intersticio», Museo Figari, Montevideo, Uruguay.
- 2004** Museo de América, Madrid, España.
Casa Elizalde, Barcelona, España.
Instituto Austríaco para América Latina, Viena, Austria.
Casino de Cadaqués, España.
Instituto Cervantes, Barcelona, España.
- 2003** Sociedad Germanoamericana, Fráncfort, Alemania.
Instituto Cervantes, Viena, Austria.
Instituto Iberoamericano, Berlín, Alemania.
Espacio Kiron, París, Francia.
- 2002** «La idea del Tango», Bankhaus Löbbecke & Co., Múnich, Alemania.
- 2000** «Babilonia Social Club», Babilonia Casa de Arte, Montevideo, Uruguay.
- 1999** «Semana de la acción», Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 1998** «Uruguayan Contemporary Art», The Biltmore Hotel, Miami, Estados Unidos.
- 1996** «Los misterios se dan en la Estación Central», instalación en la Estación Central de Ferrocarriles General Artigas, Montevideo, Uruguay.
- 1995** «Miradas sobre Onetti», SUBTE Municipal, Montevideo, Uruguay.
- 1994** «Siete vidas», Galería Praxis, Buenos Aires, Argentina (esta exposición también se realizó en San Pablo y Pekín).
- 1993** «Quinto Centenario», Instituto de Cooperación Iberoamericana, Uruguay.
- 1989** «Evento Textil 90», Salón del Instituto Cultural Uruguayo Brasileño, Porto Alegre, Brasil.
«Lo mejor del año», Asociación Internacional de Críticos de Arte, Montevideo, Uruguay.
«Rasgos locales, públicas virtudes», Museo San Fernando, Maldonado, Uruguay.
«Siete pintores uruguayos», Porto Alegre, Brasil.

- 1987** Salón Vincent Van Gogh, galería Calle Entera, Montevideo, Uruguay.
Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
«Bienarte», Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
Salón del Instituto Cultural Uruguayo Brasileño, Montevideo, Uruguay.
Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 2012** Gran Premio Adquisición MEC, Eduardo Cardozo, Lucas Cilintano y Agustín Banchemo por el video *La conciencia de Sísifo*, 55.º Premio Nacional de Artes Visuales Wifredo Díaz Valdéz, Museo de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2011** Primer Premio en el Salón Bicentenario, Montevideo, Uruguay.
- 2004** Primer Premio en el 51.º Salón Nacional de Artes Visuales, Museo de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
Primer Premio en el Festival de Cortos de La Pedrera por el corto *La oveja negra*, junto con Matías Bervejillo, Rocha, Uruguay.
- 1996** Premio selección en la V Bienarte, Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1994** Primer Premio en la Biental Municipal de Montevideo con el proyecto *El Quijote de Tres Cruces*, Montevideo, Uruguay.
- 1991** Primer Premio en el Salón Paul Cézanne, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1990** Mención especial en el Salón Paul Cézanne, Montevideo, Uruguay.
- 1988** Primer Premio en la Cuarta Muestra de Artistas Plásticos Jóvenes, Uruguay.
Primer Premio en el Viaje de Estudio, Salón Municipal, Uruguay.
Mención especial en el Salón Municipal, Montevideo, Uruguay.
- 1987** Mención especial en el Salón del Automóvil Club del Uruguay, Montevideo, Uruguay.

Elisa Valerio
Montevideo, 1990



Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (España), realizó su trabajo final de maestría, titulado «La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo» (2019), e hizo sus prácticas en la Coordinación de Proyectos Educativos de la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, España). Además, es licenciada en Letras por la Universidad de la República (Uruguay) y diplomada en Edición por la Universidad CLAEH (Uruguay).

Desde 2019 se desempeña en el área de las artes visuales en Uruguay en distintos roles y espacios. Ha trabajado con el Ministerio de Educación y Cultura, el Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA), el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), el Museo Gurvich, la galería Xippas, Diana Saravia Gallery, entre otros. Escribe de forma periódica sobre artes visuales en *ArtNexus* (Colombia-Estados Unidos) y *la diaria* (Uruguay).

Desde 2020 es coordinadora de la Feria Internacional de Arte y Cumbre Cultural ESTE ARTE (Punta del Este, Uruguay). Durante la pandemia, en el marco de esta institución, desarrolló, produjo y condujo el programa *ESTE PODCAST* (2020), en el que entrevistó a galeristas, coleccionistas y referentes del mundo del arte del continente americano. A su vez, junto con Laura Bardier, directora y fundadora de ESTE ARTE, hizo la cocuraduría de *ESTE JOURNAL* (2021), una sección editorial de la edición online de la feria. En 2023 moderó la charla «ESTE FOCUS: Pati Fernández y Juanito Conte», que buscaba ahondar sobre la obra de estos dos artistas uruguayos en el Programa Cultural del evento.

Ha dictado cursos sobre mediación para el Ministerio de Educación y Cultura, y ganó la propuesta formativa de la décima convocatoria del EAC. Asimismo, brindó el curso optativo «La ruta del arte en el este» en el Campus de Punta del Este de la Universidad Católica del Uruguay, organizado en conjunto con la Licenciatura en Artes Visuales de dicha institución.

En 2023 fue asistente curatorial de la muestra «Abstracción en movimiento: Arte contemporáneo uruguayo», curada por Martín Craciun, en el MACA (Maldonado, Uruguay). Ese mismo año acompañó a Diana Saravia Gallery como asistente de galería y productora en su participación en la feria MAPA (Buenos Aires, Argentina).

Trabaja de forma independiente como curadora, gestora, productora y periodista en proyectos del campo del arte. A su vez, realiza asesorías a artistas para ayudarlos en el desarrollo de su carrera y profesionalización. Vive y trabaja en Uruguay.

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

- 2024** «María Carolina Fontana: Fundación Iturria», *ArtNexus*, #122.
«Carlos Páez Vilaró: Museo Nacional de Artes Visuales», *ArtNexus*, #122.
- 2023** «Luis Camnitzer: reconocer los límites para traspasarlos», *la diaria*.
«El juego como un refugio: Siempre con nosotros en el museo Gurvich», *la diaria*.
«Santídio Pereira: Xippas», *ArtNexus*, #121.
«María Freire y José Pedro Costigliolo: Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry», *ArtNexus*, #121.
«El *Proyecto engrama 12 años* usa software para encontrar patrones en los premios y exposiciones de arte uruguayo», *la diaria*.
«Carla Witte: Museo Nacional de Artes Visuales», *ArtNexus*, #120.
- 2022** «Ulises Beisso: Centro de Exposiciones SUBTE», *ArtNexus*, #119.
«Pintura que se lee: una charla con José Gamarra», *la diaria*.
- 2021** «Día Internacional de los Museos: desafíos en tiempos de pandemia», *la diaria*.
«Sobre *Refugios*, una exposición de Elisa Ríos», *la diaria*.
«Mi vida de cartonero, exposición de Barcala en el Gurvich, con perspectiva uruguaya», *la diaria*.
- 2020** «Una silla, un globo y un pan: Federico Arnaud en el SUBTE», *la diaria*.
«Historia de un legado frustrado: *El coleccionista: Fernando García y su legado al Estado uruguayo*, de Carolina Porley», *la diaria*.
«Un gigante ignoto: *Tiempo de sueños: arte indígena de Australia*, en el MAPI hasta el 10 de mayo», *la diaria*.
«Arte contemporáneo a escala humana: con Laura Bardier, directora de ESTE ARTE Feria», *la diaria*.
- 2019** «La exposición de Maca: ese lugar híbrido entre el arte y el diseño», *la diaria*.
«Travesías atlánticas: la IV Bienal de Montevideo y su cartografía panorámica del arte contemporáneo», *la diaria*.

«La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo», tesis de maestría, Universitat de Barcelona, España.

Álvaro Zinno
Montevideo, 1958



Artista y fotógrafo. Estudió dibujo y pintura con Clever Lara en 1980. En 1986 tomó un curso de fotograbado con David Finkbeiner en la New York University y en 1988 uno de videoarte con John Sturgeon en el Museo de Artes Plásticas y Visuales. Es ingeniero civil estructural por la Universidad de la República. Obtuvo una Beca Fulbright en 1987 por un proyecto de fotografía en Nueva York. Desde los años 80 ha expuesto, en muestras individuales y colectivas, en Uruguay, Argentina, Estados Unidos, Bélgica, México, Cuba y Chile. Su obra se encuentra en colecciones nacionales e internacionales.

Su trabajo le ha valido múltiples premios y reconocimientos. En 1988 ganó el Premio Graciela Paternó en el Concurso Pan Am, que se expuso en el Museo de Arte Americano de Maldonado. En 1991 obtuvo el primer premio en el Concurso 500 años, organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. En 1996 consiguió el primer premio Citibank en el Museo de Arte Americano y el primer premio en el Concurso 100 años del periódico *El Día*. En 2006 ganó el Broadcast Design Award por una pieza de edición para la serie *Smallville* de Warner Brothers.

Desde el 2000 se desempeña como posproductor, director de publicidad y director de fotografía. Vive y trabaja en Uruguay.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2023** «Convergencias fotográficas II», Galería del Paseo y Mutate, Manantiales, Maldonado, Uruguay.
- 2022** «Secreto», espacio expositivo 8 y ½, Montevideo, Uruguay.
- 2016** «Donde duermen las cosas», Galería de Arte SOA, Montevideo, Uruguay.
- 2009** «Fotografías mínimas», Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay.
- 2005** The Jazz Bakery, Los Ángeles, Estados Unidos.
- 2004** Galería Principium, Buenos Aires, Argentina.
- 2003** Contemporary Art Fair, México D. F., México.
Art New York, Nueva York, Estados Unidos.
Art Miami, galería Latinarte, Miami, Estados Unidos.
- 1991** Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1990** «Fotografías de Europa», galería de Alicia Goyena, Montevideo, Uruguay.
- 1989** Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- 1988** Purchase College, State University of New York, Estados Unidos.

- 1987** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.
- 1986** «Retratos», Café Sorocabana, Montevideo, Uruguay.
- 1983** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2017** «Panorama», Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 2013** «Bicentenario de las Instrucciones del año XIII», Uccle Cultural Center, Bruselas, Bélgica.
- 2010** Exposición Internacional Centenario, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile.
- 2003** «La ruina inconsciente», Hipódromo Nacional de Maroñas, Montevideo, Uruguay.
- 2001** Instalación de agua y luz en homenaje a Akira Kurosawa, Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 2000** «8 fotógrafos», Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1999** Artista seleccionado para la Séptima Bial de La Habana, Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
«Foto Primavera», Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 1998** «La memoria inmediata», Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
«Intro», Edificio Santos, Fundación Buquebus, Montevideo, Uruguay.
- 1997** Sexta Bial de La Habana, Cuba.
- 1994** «El Libro», Casa Gandhi, Montevideo, Uruguay.
- 1993** Primer Espacio de Fotografía, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 1991** Primer Premio Concurso 500 años, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Museo de Bellas Artes y el interior del país, Uruguay.
- 1990** «Multifoto», Instituto de Cooperación Iberoamericana, Casa de la Cultura de San Fernando, Maldonado, Uruguay.
- 1989** «Cuatro cuartos», Instituto de Cooperación Iberoamericana, Casa del Vicario, Montevideo, Uruguay.
- 1988** «Lo mejor del 97», Asociación de Críticos de Arte, Montevideo, Uruguay.
Bienarte II, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1986** «Fotografía uruguaya de hoy», Montevideo, Uruguay.
- 1984** Exposición del Banco Interamericano de Desarrollo, Punta del Este, Maldonado, Uruguay.
- 1983** Salón Nacional de Fotografía, Montevideo, Uruguay.



Eduardo Cardozo

Latent

Texts in English

PRESIDENCY OF THE ORIENTAL
REPUBLIC OF URUGUAY

Luis Lacalle Pou
President

Beatriz Argimón
Vice President

Rodrigo Ferrés
Secretary

Mariana Cabrera
Deputy Secretary

MINISTRY OF FOREIGN
AFFAIRS

Omar Paganini
Minister of Foreign Affairs

Nicolás Albertoni
Undersecretary of Foreign Affairs

Diego Escuder
General Director of Secretariat

Álvaro Malmierca
General Director for Cultural Affairs

Ricardo Varela
Ambassador of the Oriental Republic
of Uruguay to the Italian Republic

Mariella Crosta
Minister Counselor of the Embassy
of the Oriental Republic of Uruguay
to the Italian Republic

Claudio Scarpa
Honorary Consul of Uruguay in Venice

MINISTRY OF EDUCATION
AND CULTURE

Pablo da Silveira
Minister of Education and Culture

Ana Ribeiro
Undersecretary of Education and Culture

Gastón Gianero
General Director of Secretariat

Mariana Wainstein
National Director of Culture

NATIONAL INSTITUTE
OF VISUAL ARTS

María Frick
Coordinator

Management Team

Mercedes Bustelo

Eduardo Mateo

Nadia Cheirasco

Esteban Arboleda

Maximiliano Sánchez Kaplan

Rosanna Lavarello

DEPARTMENT OF
INTERNATIONALIZATION
OF URUGUAYAN CULTURE

Facundo de Almeida
Coordinator

Management Team

Victoria Contartese

María Méndez

NATIONAL COMMISSION
OF VISUAL ARTS

Ángel Kalenberg

Emma Sanguinetti

Ignacio Iturria

Leonardo Noguez

Luisa Pedrouzo

Ricardo Pascale †

Latent

ARTIST
Eduardo Cardozo

CURATOR
Elisa Valerio

COLLABORATOR
Álvaro Zinno

COMMISSIONER (MEC-DNC)
Facundo de Almeida

LATENT

60th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia
Uruguay Pavilion
2024

ARTIST	COORDINATION AND EDITING
Eduardo Cardozo	Elisa Valerio
CURATOR	EDITORIAL DESIGN
Elisa Valerio	Andrea Améndola
COLLABORATOR	PROOFREADING
Álvaro Zinno	Magdalena Sagarra
COMMISSIONER	TRANSLATION INTO ENGLISH
Facundo de Almeida	José Pedro Favaro
RESTORATION ADVISERS	TRANSLATION INTO ITALIAN
Mechtild Endhardt	Riccardo Boglione
Claudia Frigerio	
ARCHITECT	PHOTO
Gustavo Vilariño	Álvaro Zinno
	<i>ad hoc</i> for the DNC
	Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
INSTALLATION	COMMUNICATION DNC
Álvaro Zinno	Ana Melián
Eduardo Cardozo	
ASSISTANTS	
Agustina Villar	
Florencia Sequeira	
Santiago Abuchalja	
Soledad García	

Eduardo Cardozo is represented by Galería SUR.



Uruguay and Italy: Art as Cultural Diplomacy

OMAR PAGANINI | Minister of Foreign Affairs

Culture, in its multiplicity of expressions, is a powerful instrument for positioning countries worldwide as well as for building bridges between nations. Culture enables us to convey a faithful depiction of our values, capabilities, and talents. For this reason, the Ministry of Foreign Affairs places great importance on the cultural promotion of Uruguay abroad.

In this regard, it is an honor to bring into focus Uruguay’s presence in another edition of La Biennale di Venezia, one of the world’s most relevant and prestigious international contemporary art events, which is celebrating its 60th anniversary. This is another achievement that proves our country’s ability to conquer relevant fields, and it happened thanks to the coordinated efforts of the General Directorate for Cultural Affairs of the Ministry of Foreign Affairs, the Embassy of Uruguay in Italy, the Consulate of Uruguay in Venice, the Ministry of Education and Culture, the National Directorate of Culture and the National Institute of Visual Arts.

It is a privilege for our country to be represented by artist Eduardo Cardozo’s *Latent*. The installation has a connection with Tintoretto, a giant of Venetian art, among the most important in the history of his country, which shows the timeless link between Uruguay and Italy, one of the most impactful countries in our conformation as a nation. Not only does it open a door to the artistic experience in its multiple dimensions, but also incorporates, through this connection, the spirit of cultural diplomacy.

Uruguay has played a relevant role throughout the history of La Biennale di Venezia, as one of the few countries that has its own pavilion at the *I Giardini*. This valuable legacy will give greater prominence to a project that fills us with pride as a country, showing the best of our culture and strengthening fraternal bonds beyond borders.

The Ministry of Foreign Affairs is pleased to offer its support to the installation that will represent us in this edition of such a landmark event, with the certainty that, through *Latent*’s quality, depth and meaningfulness, Uruguay will once again show its best version on a global stage.

Maturity and Subtlety

PABLO DA SILVEIRA | Minister of Education and Culture

Uruguay is a point of reference for Latin America’s visual arts. From the 19th century to the present day (a short time span for Europe, but a long one for the Americas), its pictorial tradition has remained powerful, managing to build upon itself in a fascinating game of continuities and ruptures.

This happened as a result of an environment of great intellectual and artistic freedom, the cultural contribution of powerful migratory currents and a successful intergenerational transmission of quality standards and technical skills.

Juan Manuel Blanes and Carlos Federico Sáez were two big figures from the 19th century. Pedro Figari, José Cuneo, Rafael Barradas, Joaquín Torres García, José Gurvich, Julio Alpuy and Gonzalo Fonseca are some of the many names that marked the 20th century. Ignacio Iturria and Eduardo Cardozo are two examples from the 21st century.

As I write these lines, an exhibition of the notable Uruguayan painter Petrona Viera (1895-1960) is being held at the Museo Nacional de Arte de Ciudad de México. A female artist in a time of vast male domination, afflicted from a very young age by profound deafness, Petrona forged her way with a body of work of great expressive force that nowadays enjoys international recognition.

Eduardo Cardozo is heir to and representative of this long tradition. His oeuvre possesses quality, subtlety, technical mastery, multiculturalism, and an awareness of historical density. His work is not imposing due to its forcefulness, nor does it resort to dramatic effect. There is a softness in it, which slowly and serenely permeates our bodies. It has delicateness, fragility, cross-references, more or less interrupted dialogues and a seductive navigation across time.

A body of work like Cardozo’s can only emerge from a sophisticated environment. In that regard, it is quite typical of Uruguay’s culture, which does not render it any less unique. It is his personal creation, but it is also a ripe fruit of our culture. That is why it represents us.

Migrating Walls

MARIANA WAINSTEIN | National Director of Culture

The Ministry of Education and Culture (MEC, for its acronym in Spanish) is proud to have been given the responsibility of taking care of the Uruguay Pavilion, one of the three permanent pavilions belonging to countries from Latin America in Venice's *I Giardini*.

The current administration has been particularly concerned with maintaining and improving this exceptional space Uruguay has been granted for close to seventy years. During this period, thermal conditioning units have been installed for a better conservation of the artwork on display and the visitors' comfort's sake, new lighting equipment has been acquired, and video projectors and sound reproduction devices have been added, expanding the possibilities of every exhibition.

At the same time, there has been a threefold increase in the budget allocated to the implementation of the chosen projects and we have improved the attention to visitors during the seven months the Biennale spans for, hiring art students from Venice's Ca'Foscari University as exhibition assistants, hired a press agency to boost the public image of the artist and the country, and professionalized logistics and management, turning the participation in the Biennale into a source of new opportunities.

Such an emphasis on our behalf owes to the fact that La Biennale di Venezia is an iconic venue for a country like Uruguay, which stands out worldwide for the extraordinary quality of its visual artists, many of whom —formerly and currently active names— are featured in the world's most relevant museums and catalogs. In this regard, it is noteworthy that the prestigious Adriano Pedrosa, curator of the 2024 Biennale, decided that the main exhibition, above all, would celebrate and pay homage to the master Joaquín Torres García, exalting him as one of the most emblematic figures of modern art, who inspired one of the most influential schools of the 20th century. He also selected pieces by Horacio Torres and artist Linda Kohen, who won the 2022 Figari Award. This Uruguayan presence in the main exhibition of La Biennale di Venezia confirms the above mentioned outstanding role of Uruguayan art in the international arena.

In that context, in November 2023, the National Commission of Visual Arts unanimously recommended the *Latent* project by artist Eduardo Cardozo, curator Elisa Valerio and collaborator Álvaro Zinno, for representing Uruguay in the exhibition. Among the reasons such a distinguished commission, formed by Uruguay's first-class artists, academics and arts managers, cited in its recommendation to the MEC, I would like to highlight:

In his transit and by means of various, accurately chosen facets that comprise different techniques, he explores a language for occupying space which gives shape to a compositional approach overflowing with both conceptual and formal creativity. Among them, it is worth mentioning the ductile and imaginative mechanisms with which he builds thematic bridges with «the foreign», intersections of multiple meanings and intense sensory, spatial and conceptual resonances. This way, places like his atelier, with its walls and the outcome of Cardozo's actions, connect with the Venetian mannerist painting style, interweaving fragmented memories and interlocked gazes, which, propelled by a great imagination, provide the whole installation simultaneously with a personal, current, and historical dimension. The result is a visual system that stimulates and drives the beholder to become more involved and committed to a universe of counterpoints of great appeal and fertile creativity.¹

It is gratifying to know that the Uruguayan project stems from years of study by a very prominent artist, both domestically and internationally, that it celebrates the bond between Italy and Uruguay, and that all this is happening in a very special year that marks the 150th anniversary of the birth of the master Joaquín Torres García.

On top of that, this year we are taking another step forward in terms of the strategy for internationalizing the Uruguayan culture being implemented by the MEC through the creation of the Uruguay Culture Foundation, recently greenlighted by the Uruguayan Parliament.

La Biennale di Venezia is the first project carried out by the Foundation, which is taking its first steps in order to continue generating opportunities for our creators to showcase their art around the world.

In this year of celebration of Torres García, in which Uruguay will be represented by the talent of Eduardo Cardozo at the summit of universal art, once again we proclaim that our north is the south. As a personal tribute, I would like to dedicate this year's efforts to the memory of our beloved Ricardo Pascale, who represented Uruguay in Venice in 1999, was a member of the National Commission of Visual Arts and has recently passed, leaving behind a body of work of outstanding level for Uruguay and the world to enjoy.

¹ Taken from the minutes drawn by the jury which chose the project. The jury was formed by the six members of the National Commission of Visual Arts: Ángel Kalenberg, Emma Sanguinetti, Ignacio Iturria, Leonardo Noguez, Luisa Pedrouzo and Ricardo Pascale.

Fragments of a Shared Past

FACUNDO DE ALMEIDA | Commissioner of the Uruguay Pavilion

The 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia brings together the world's most prominent artists and curators, an audience specialized in contemporary visual arts and hundreds of thousands of tourists turn up at the city of canals.

The visitors from the five continents that arrive there for this edition of the Biennale and visit the Uruguay Pavilion will have the chance to experience *Latent*, an installation by artist Eduardo Cardozo, curated by Elisa Valerio and with the collaboration of Álvaro Zinno.

Uruguay, true to its style, once again makes an appearance in Venice making a display of quality and warmth, without flashiness, confident in the fact that it will always be there to show some of its best artistic expressions —selected via a public and open competition—, which synthesize past, present, and future, with a unique take in continuity with change.

On this occasion, Cardozo talks about himself, his country, his city, his atelier, and his body of work by means of a tribute to the host city, Venice, with a reference to one of its greatest exponents in universal art: Tintoretto. As expressed in the curatorial text:

An immersive piece which establishes a relational act between two distant painters: Uruguay's Eduardo Cardozo and Venice's Tintoretto. This conversation comprises three instances: *the nude*, *the vestments*, and *the veil*. *The nude*, on one hand, is the transportation of Cardozo's atelier wall to Venice by means of the *stacco* technique. *The vestments*, on the other hand, is an interpretation by the Uruguayan artist of one of the rough sketches for Tintoretto's *Paradise*. And, lastly, *the veil* is a length of cloth resulting from sawing together scraps of the gauze used for transporting the atelier wall. Thus, a counterpoint emerges between Uruguay and Italy, the south and the north, Cardozo's work and his reimagining of Tintoretto's painting.¹

Technically speaking, it is a real challenge to move one of the walls of the artist's atelier, located in a courtyard house —an adaptation of the Roman villa to the dimensions of the Rio de la Plata properties— from Montevideo to the Uruguay Pavilion in Venice, and, at the same time, it is a grand gesture that explains the indissoluble link between Uruguay and Italy, which allows us to «step into» an artist's most intimate environment: the spot where they carry out their creative production.

Fragments of a house in the capital of Uruguay, built by Italian immigrants in the early 20th century, now return thanks to a contemporary artist who has built an extensive career as a painter within said house's walls. What Italy offered with its construction techniques, effort and design a century ago comes back transformed by Cardozo's hand.

The abovementioned wall stores up voices, laughter, screams and whispers, layers and layers of paint that bear witness to the tastes and aesthetic criteria from different periods; in short, traces of a century in the life of its inhabitants, as well as the marks left by the passing of time and the artist's work.

This time, Uruguay, explicitly and materially speaking, will be present in Venice and pay tribute to a culture, a city and a country that has nurtured many of the artistic creations of this corner of the world.

¹ Excerpt from the curatorial text «The Insinuation of an Encounter», by Elisa Valerio, 2024.

A Collaborative and Sustained Effort

MARÍA FRICK | Coordinator of the National Institute of Visual Arts

Uruguay's appearance in the 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia marks another milestone in our long history of participation in this contemporary art exhibition, regarded as one of the world's most relevant.

La Biennale di Venezia is the only event of its kind that maintains the structure of representation through national pavilions, with our country being one of the three Latin American countries, alongside Brazil and Venezuela, which have its own pavilion within its *I Giardini*, the park area within the historic city destined to the exhibition.

The Uruguay Pavilion is state-owned. It has a rectangular floor plan of 12 × 8 meters and is located on land under Uruguay's usufruct thanks to a concession of the right of use granted from time to time by Venice's City Council. It was acquired in 1960 and since then —with the exception of the period that spanned between 1973 and 1985— the Ministry of Education and Culture (MEC, for its acronym in Spanish) has sent an official submission that represents the country every year.

In addition, since 2018, the works representing Uruguay have been chosen by means of a call for submissions currently organized by the National Institute of Visual Arts (INAV, for its acronym in Spanish) of the National Directorate of Culture. This call is unrestricted and open to different supports, types and intersections of languages and disciplines in the field of the visual arts, as long as the exhibition themes put forward by the organizers of the Biennale are taken into consideration.

The selection is carried out by the National Commission of Visual Arts, whose members are appointed by the Minister of Education and Culture. The Commission advises the INAV on matters related to activities within its purview. In practical terms, the submission is institutionally handled with the support of a curator, who collaborates with the INAV in any instances that demand an active presence abroad.

Latent offers an artistic counterpoint between Uruguay and Italy, between the south and the north, between Cardozo's work and his reimagining of Tintoretto's painting. This exchange would not have been possible without the ceaseless work of the MEC, which —in its different periods and with different programmatic priorities— has been able to defend the importance of preserving this spot in the international artistic circuit.

In this year's edition, Uruguay reaches 26 submissions to the Biennale, a process which has involved 47 artists. This is undoubtedly the outcome of a collaborative effort sustained over time.



A fresco in Venice

EDUARDO CARDOZO

Yesterday I began sealing the walls of my atelier with diluted rabbit-skin glue. After speaking to Mechtild —one of the restorers advising me—, I understood why she always gives me freedom to pick methods and formulas. I know these walls very well; I painted them on the series I did during the pandemic, when I placed the easel very close to them and painted the same corner several times. Besides, it is in this room that some friends and I get together on Fridays.

My atelier is located in one of the early 20th-century houses that abound in the district of Cordón, which were once owned by middle-class families. With skylights (one of which was shut down in one of the renovations the house underwent) and one room after another, stretching long and narrow with heart pine flooring. You can tell the house has had many owners and some renovation work done. The walls have been painted over many times without removing the old paint; therefore, when you start scraping, you discover coats of aquamarine, light toast, sky blue... They are all colors that were frequently used in the houses of Montevideo during the 1960s and 1970s, when white paint was colored using tints.

I admire restorers, I admire their patience, their meticulous sense of order, their level-headedness to be systematic at work, all of which are virtues I lack...

While I unglue layers of these walls using adhesive gauze and add the lightweight unbleached cotton to them, the verb «up-root» comes to mind. One of its definitions is «To pull a plant by the roots». I think about Tato's imagination, about my conversations with Álvaro on the truths hidden in the mechanisms of machines, I reminisce of Germán's laughter, which still echoes during our Friday get-togethers. I have no idea what it will be like to go back to painting in that environment once that skin has been peeled off. It might be another form of migration.

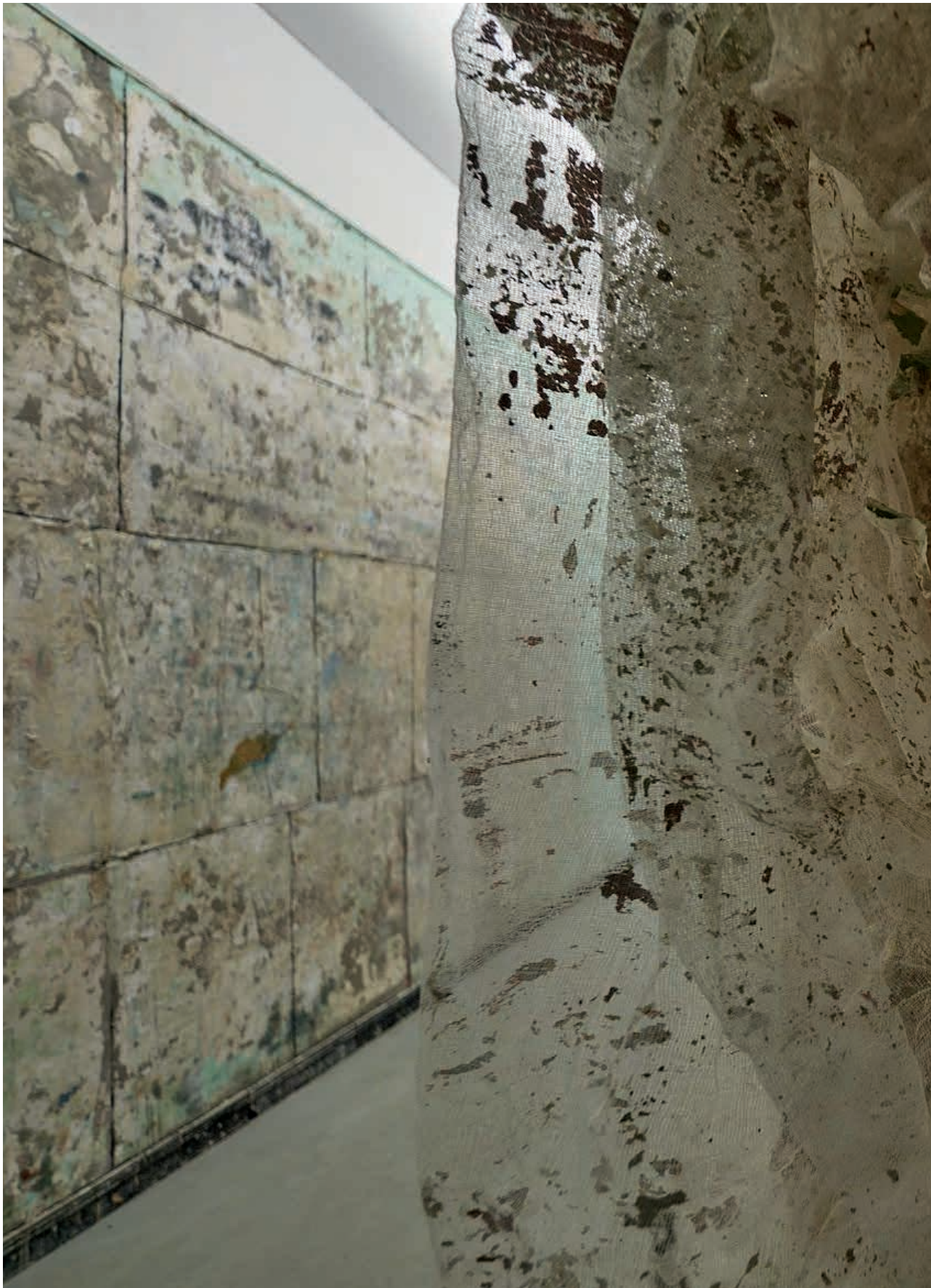
My friend Tato lived in Buenos Aires. On every visit, he would be waiting for me at the ferry terminal. Welcoming someone is a display of affection. I will always remember him holding his arms up high so I would see him from a distance and greeting me with a tight hug.

Ignacio Iturria, who I consider one of my mentors, taught me that the artists who leave a mark on you are like friends. They are always there for you when you need them, you learn from them, and the more you get to know them, the fonder of them you become, they are a part of you.

Now, I am heading to Venice... I picture a friend welcoming me there, an encounter outside of space and time.

Tintoretto is no longer around; he is just a ghost transfigured by my imagination. Pieces of cloth jumbled together, floating gravity-free, teeming with absence, but painted experiencing the joy of having met him and being able to understand him increasingly better every time I see one of his paintings.

The rough sketch for *Paradise* available at Museo Nacional Thyssen-Bornemisza and my atelier walls —as foreign to Venice as a fresco— have something in common, a secret that cannot be uncovered by the X rays used to restore the painting or the act of hauling my atelier to Venice to exhibit it. It is something latent that makes us feel alive.



The Insinuation of an Encounter

ELISA VALERIO

Eduardo Cardozo is a silent artist. His art is carefully crafted and, at the same time, complex. His thoughts are intricate, and his pace is frantic. Ideas for which he can barely find the right words bunch together. He is not one for writing letters or speeches, he feels more comfortable doing and thinking with his hands and through his body. He likes to get his hands dirty, touch the materials, feel them, and use that experience to encourage reflection.

He defines himself as a painter who paints on different media and materials, both with oil paint or working with cloth, darning and sewing it... For him, these are all different ways of painting. Same thing with his installations and interventions in bronze, iron, clay and so on. This is his language, as well as his way of connecting with the outside world.

Since the year 2000, with his solo show *Equilibrio inestable* [Unstable Balance], held at Montevideo's Centro de Exposiciones SUBTE, the idea of going beyond boundaries, those of materials and shapes, has been present, along with that of shedding light and exposing a painting's most intimate side: its canvas, its weave. These were, partially, what some of his other works looked into: *Tramas* [Wefts] (2019) and *El origen de la trama* [The Origin of the Weft] (2019). Cardozo operates in the dichotomy of the public and the private, and the liminal space that arises in between. In his oeuvre, he explores a feeling of incongruence or disorientation that forces us to stop and take a second look to understand.

The submission for the Uruguay Pavilion at the 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia is an installation entitled *Latent*. It is an immersive piece which establishes a relational act between two distant painters: Uruguay's Eduardo Cardozo and Venice's Tintoretto.

This conversation comprises three instances: *the nude*, *the vestments*, and *the veil*. *The nude*, on one hand, is the transportation of Cardozo's atelier wall to Venice by means of the *stacco* technique. *The vestments*, on the other hand, is an interpretation by the Uruguayan artist of one of the rough sketches for Tintoretto's *Paradise*. And, lastly, *the veil* is a length of cloth resulting from sawing together scraps of the gauze used for transporting the atelier wall. Thus, a counterpoint emerges between Uruguay and Italy, the south and the north, Cardozo's work and his reimagining of Tintoretto's painting.

This relationship is conditioned by distance and diluted in time, a time that clearly is neither linear nor universal in nature (that is, singular, totalizing and set in stone) —a homochronic dimension—, but di-versal (of two, relational, dialogical) —from a heterochronic perspective—, another time, an inner one. In turn, this is an imperfect encounter, as it is permeated by a unique and subjective point of view, which is not devoid of affection.

THE NUDE

Firstly, Cardozo decided to put on display the skin of his atelier and transported the surface layers of his atelier walls via the *stacco* technique. This way, he reveals his most personal side as an artist, hence, *the nude*, the space where he conceives and produces his oeuvre. These walls hint at their use and changes over time; they attest to and are physical and aesthetical proof of Cardozo's work process and the evolution of his ideas and artistic research.

In his series entitled *Capas* [Layers] (2018), the concept of skin had already appeared: skin as fabric, skin as the human boundary, a personal boundary, which separates us and protects us from the outside world, an exact and untransferable boundary. This boundary, this externality, is what evidences the existence of others. In this series, as well as in *Blancos* [Whites] (2020), the paint is below the canvas and it is what holds it together, it is the glue, the support. Here, Cardozo subverts the basic structure of a painting, altering the order of the factors and sending the canvas into the foreground, while the paint protrudes, sneaks in, or slips through the edges of the textile. In them, Cardozo even features chunks of his atelier wall which have stuck to the canvases, scraps arising from what remains of previous works. These pieces possess a life of their own, containing many more elements than those in plain sight: there is overlapping, paint, glue, stitches, inlays in metal or other materials...

The atelier and its walls appear as an enveloping container that protects and shelters the most personal, unique and private facet of the artist. The atelier as a temple and haven. This same idea, precisely, had been addressed by him in the series entitled *Memoria del espacio* [Memory of Space] (2020-2021). Those paintings were produced during the pandemic, when isolation and interior settings took on a new, more prominent role in our lives. In this context, Cardozo sharpened his gaze to capture the inner world through the experience and atmosphere every space exudes. In these canvases, painting and reality merge and become indistinguishable from each other. This is an intimist series, in which Cardozo decides to focus on objects around him, the walls, the floor and the canvases that envelope his daily life.

Besides, and on a more personal note, the walls of his atelier preserve the memory of exchanges, philosophical conversations and laughter shared with friends, family, and acquaintances. Somehow, these rigid surfaces become porous, absorbing and reflecting, like a mirror, the environment they have borne witness to. Thus, they bring back memories of friends who are no longer around, the gaze of Cardozo's father—an illustrator, recently deceased— and those of so many other painters throughout the history of art.

This rebuilt, imperfect and uprooted wall now hints at and manifests Cardozo's pictorial production. The cracked aquamarine paint, which speaks of an old 1930s house, under which another layer of purplish-pink paint applied by a previous owner sticks out... and so on, layer after layer until the whitewash and then the brick wall is reached, unleashing reddish dust unreservedly. On top of all this are remains, vestiges and the baggage of oil paint, the rabbit-skin glue (used to prepare the canvases) and the artist's cloths. Perhaps remarkably or randomly, all these elements have become somewhat similar and chromatically akin, the colors resemble and fade into each other, they seem to spread across the atelier and its various components, allowing us to establish invisible connections with several of his previous works.¹

Stacco—the technique of detaching a painting and its plaster—is a technique widely used by restorers and conservators to remove frescoes. It consists of transferring a painting along with its plaster preparation, also known as *intonaco*.² This strategy allows Cardozo to reconfigure his work by using the material he is the most familiar with: cloth. But, above all, it enables him to share his meditations and creative process.

It is worth noting that this is a dual procedure, due to the fact that, even though it enables us to move a mural or, in this case, certain layers of the wall from one place to another, it also lessens its meaning by isolating the original piece from its context. This is an invasive and dangerous undertaking that impacts the physical composition, material structure, and aesthetics of the original work. Thus, the outcome will never be complete; it will always suffer a certain degree of loss, both material and meaning wise. In turn, in this installation, the very relocation of the wall is one of the piece's components and gestures more conceptually rich and laden with symbolism.

This cracked wall highlights the fragility of the artist and his oeuvre, putting on the spot his rootlessness; there is no artist without a context, without a frame of reference that contains them. In this prismatic room of clean, hard lines, Cardozo's atelier walls are no longer enveloping, engrafted instead on a single wall in a linear fashion, their otherness highlighted because of the change of location. The austere and impersonal architecture of the national pavilion clash with and is incongruous with the longing for a traditional Uruguayan house from the early 20th century. As a result, the wall becomes an migrational act in Venice: a Uruguayan wall inhabiting a Venetian wall.

A composition of canvases exposed on the back is added to the workshop wall. These are works that Cardozo made throughout his entire career; some of them never saw the light of day and others he decided to keep beyond belonging to a series shown in public. There is another gesture of exposure and bareness in this. These canvases, released from their frames, show us their interior, their back and their most private side. At the same time, they reveal the passage of time, since in them we can observe discoloration, as well as darkening in other cases; the penetration and permeability of the fabric that is affected by the oils and the different materials used in its preparation and painting. Through this mechanism, the artist highlights the materiality of the painting in a subtle way, as is characteristic of his work. These canvases in obverse are presented in a composition that formally dialogues with the panels of the workshop wall, but, in this case, the hardness of the wall becomes a soft material that resembles skin.

This is a dense piece of work, multi-layered and performed in stages. The extensive research the artist has been conducting for years converges in it, perhaps finding its zenith. It could be regarded as a synthesis, where paint and canvas have been shrunk to its minimum expression, to such a degree that there is room solely for the gesture. This installation appears before us as a grand synecdoche of Cardozo's work. It also embodies the idea of exploiting or pushing materials to their limits to maximize their simplicity.

Therefore, Cardozo opens himself up to encountering others with a humble disposition, naked and willing to shed his skin, but this does not mean that his point of view is not subjective. Filled with fascination and admiration for the painters of the Venetian school, he can only interpret them based on their canvases, their gestures, and their chromatic palette. As a result, he undertakes the monumental task of translating into his own language the clothes and vestments of the figures in Tintoretto's painting.

1

Chromatically speaking, the link to Cardozo's *Reflejos* [Reflections] series, in which the shades of blue, the impasto and the oil paint turn into matter while simultaneously being hazy and light, an apparent contradiction that finds a powerful, accurate resolution on large canvases. As far as painting is concerned, this wall is on the same wavelength as a series of works carried out in 2015, where remains and traces of the materials on the wall are of a delicate nature, they speak to us insinuatingly, like whispers, saying as much as they hush. Cardozo approached those pieces in a similar manner, where—through oil paint or acrylic, graphite and ink, paintbrushes or painting knives, transparencies, glazing and labile, diffuse stains—he suggested things rather than stating them, in a soft, mushy, calmed tone.

2

This technique was mainly used during the 18th and 19th centuries. Currently, it is a treatment that is performed exceptionally to conserve mural paintings whenever buildings or spaces with preservation issues collapse. The process comprises a number of phases: i) cleaning the surface to be transferred, applying a synthetic fixative that modifies the original paint colors as little as possible; ii) preparing the cotton cloths and organic glue to carefully cover the entire surface of the painting; two or three layers of fabric and glue can be applied to generate the necessary adhesion for detachment; iii) once the glue is completely dry, carefully peel off the cloths from one end using a painting knife or other tools; iv) once the painting is detached, cover the back with another layer of gauze or linen with water-insoluble glue; v) finally, when the painting is on its new support, remove the pieces of cotton fabric used for initial extraction with the help of warm water.

[P. 31]

The atelier wall was detached using the *stacco* technique on panels of 27.5 × 39.4 in (approx.) with gauze and lightweight unbleached cotton daubed in rabbit-skin glue; then, a thin layer of mortar and another sheet were attached to obtain an adequate resistance and weight to transport the piece. Finally, warm water was used to remove the initial layers of cloth and the final wall panels were obtained.

THE VESTMENTS

Secondly, like a traveler, Cardozo journeyed across space and time to delve into his destination: Venice. In his capacity as an avid reader and historian on the subject of painting, he rummages through the works of Titian, Veronese, and Tintoretto, the artists of Venetian *cinquecento*. It is in this speculation that he finds one of the two sketches for *Paradise* by Tintoretto (Jacopo Comin, 1518-1594).³ This gigantic canvas (174.5 × 494 cm), located in the hall of the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, was subject to an extensive process of reframing, cleaning, and restoration conducted between 2012 and 2013. This process is precisely one of the aspects that captivated Cardozo.

Visitors had the privilege of observing from behind a large window, for the first time ever in that venue, the progress made on the restoration of the piece. A process that usually takes place in private, restricted areas of a museum—behind the scenes— was laid bare for people to understand. The entire restoration took place alongside an exhibition that guided visitors and explained the different stages of the study, the tools and technologies used, and their contributions, to achieve a greater understanding of the painting's production.

This restoration process included the use of macrophotography, X-rays, and infrared reflectography, which allowed us to understand how Tintoretto created the piece, his methodology, corrections, and doubts... X-rays revealed that the Venetian artist painted most of his characters naked and then put clothes on them. This reveals his concern for shape, volume, and the way both were reflected on the canvas and in his drawings. This finding deeply resonated with Cardozo and his reflection on exposure and privacy, the public and the private realms.

With that as a starting point, the Uruguayan painter decided to redo, from his own perspective and gesture, *the vestments* of the figures in the painting. Thus, after conducting meticulous research and observation of each garment, he undertook a volumetric reinterpretation resorting to lightweight bleached cotton, canvas, and linen—the fabrics traditionally used as supports—, dyeing them with pigments and molding them. Cardozo strips *Paradise* of its subject and content, solely reprising its pictorial language: the shapes, the gestures, the light, the color... One more time, the Uruguayan artist decides to take the part for the whole; hence, the center of attention is on the fabrics, dispensing with other elements. His reimagining, rather than seeking to mimic the original piece in a different format, extracts a methodology from it, a certain set of gestures characteristic of the Venetian, marked by long, thick, energetic brushstrokes, laden with curvilinear movements. On these pieces of cloth, Cardozo recapture the feeling of entanglement and twisting typical of Tintoretto's budding Mannerism.

This interpretation becomes autonomous from the original piece, using volume and playing with perspective and depth. In conversation with the Venetian artist’s painting, light plays a predominant role in this installation. Firstly, because this was a distinctive feature of Tintoretto’s paintings, something to which he paid particular attention: a dramatic, special light is characteristic of his work. In addition, it is via the use of light, interplaying chiaroscuros and a fledgling perspective that lends depth and spatiality to a painting crammed with characters and elements. In the Uruguayan artist’s adaptation, the importance of light is once again highlighted through the pursuit of emphasizing volumes and depths as well as translucencies and transparencies. With the support and collaboration of Álvaro Zinno, photographer and artist —whose oeuvre focuses on lighting design and its effects and contrasts on objects—, the resulting lighting on the vestments is greatly in tune with and correlates to the original painting by Tintoretto. By means of a multiplicity of spotlights and a raking light there is an amplification of the contrasts, shadows, volumes and chiaroscuros of each group of garments, which appear light-weight and ethereal, suspended in mid-air.

The lengths of cloth, mounted according to the original painting’s composition, are organized as independent volumes hanging, moving subtly by the breeze or the visitors that walk by. These sets of cloths appear like highly fluid and harmonic floating cumuli. The Venetian colors dance in a big dialogue of organic shapes. The edges of the cloths fuse with each other, as they interlace in a constant curvilinear gesture, in what is both a tribute to Tintoretto and the Uruguayan artist’s body of work and gestures characteristic of his latest pieces and series.⁴ By using this resource, Cardozo focuses on the cloths to, by omission, reveal the absences: the characters are missing.

Moreover, the vestments are a counterpoint to the bareness of Cardozo’s atelier wall. Within these vestments lies an intention and a search for intimacy, an attention to what identifies us as human beings, as individuals distinct from one another, recognizable in our uniqueness. Our personal space, intrinsically human and individual, untransferable, a place which is entirely ours, private, sheltered from the gaze of others.

3

Tintoretto’s painting *Paradise* arises from a competition to replace the fresco that had been painted by Guariento di Arpo (1310/1320-1368/1370) in approximately 1365, which had burned down during a fire that broke out in 1577 inside the Sala del Maggior Consiglio of the Doge’s Palace in Venice. After a number of difficulties that plagued the competition, which was won by Veronese —who passed away before being able to honor the commission—, Tintoretto was eventually given the job. According to the competition’s terms and conditions, *Paradise* depicts the Coronation of the Virgin by her son Jesus Christ, who takes up the central area at the top of the canvas, inspired by Dante’s idea of Paradise. Surrounding this, a multitude of characters are located and arranged according to their position in religious hierarchies: angels, cherubs, the blessed, and others, floating among clouds in a complex and curvilinear organization. This is an earthly and corporeal paradise; the figures are profoundly human, with carnal bodies, voluminous and dense; the fabrics drape down in folds, sometimes loose and other times rigid; the clouds are dense and darkened, sometimes anthropomorphic. The fabrics, characters, and clouds occasionally become indistinguishable from each other. There are two sketches of the painting that ended up at the Doge’s Palace: the first one is located in the Louvre Museum —a version in which the relationship with Dante’s circles of Paradise is even more evident— and the second, in the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid. The latter is closer to the finished piece.

4

In *La celebración de la pintura* [The Celebration of Painting] (2023-2024), Cardozo revisits the still life genre, where the background is nothing but a pretext, without spatiality or perspective, produced using oil paint on a canvas. A dense oil painting, sometimes even painted with a palette knife to imprint its trace and thickness. The gesture of the hand and the paintbrush is curved, twisted and full of quasi-mannerist or neo-mannerist folds. The objects and elements portrayed come from the world surrounding the artist, sometimes they are *naturalia* and sometimes, *artificialia*, which coexist without clashing scandalously. However, one element that remains constant and recognizable in Cardozo’s work, aside from a certain approach to brushstroke and aesthetic halo, is a low-key, bluish color palette that uses impasto and blurred edges, one of his most masterful traits as a painter. This series revisits art history, the above mentioned genre, as well as the fleeting nature of time. It includes both life and death; matter decomposes decadently, finding beauty in the passing of time. In addition, it strongly contradicts the tradition of the most archetypal nature mortes, full of abundance, prosperity, harmony, and sumptuousness, as Cardozo’s incursions in the genre are austere, decadent, and stripped down. Although there is a certain harmony in them, it does not subordinate itself to the canons of beauty, but rather encourages introspection and reflection.

THE VEIL

The third instance of the installation consists of *the veil*, which hangs in the middle of the room. A light, translucent length of cloth made up of sewn-up gauze scraps. They are vestiges from the removal of the artist’s atelier walls. A sensation of a pattern that shows as much as it hides prevails. This glaze offers a liminal space, it is the exact transition between the bareness of Cardozo’s atelier walls and the vestments of the characters from Tintoretto’s old painting. It is, also, an interruption or obstacle for a genuine encounter between these two artists and their body of work. The impossibility of fully knowing someone else reappears, there will always be a portion that cannot be accessed, no matter how hard we try, there is a sieve that colors our gaze and ability to understand and grasp the others in their wholeness.

The way the opposing longitudinal walls are lit allows us to see through this gauze, which appears alternatively heavier or lighter, and there are fragments at different heights. This composition, performed by the artist as he moves forward with the uprooting of his atelier walls, invites us to a game of seduction between the other two pieces. Almost as in a courtship, the scraps of gauze allow us to gradually unravel, adopting a careful and attentive gaze, the different pieces that are unveiled under a diffuse, whitish light. This curtain made of cloth appears before as a semipermeable membrane that invites us to get to know the artist and, in his reflection, ourselves.

Cloth has become extremely relevant in Cardozo’s body of work, who, since 2018, has been working more and more on textile-related pieces. This acts as support for pigments as well as building a bridge with art history, weaving, and interlacing; it is the intervened surface, sometimes serving as a support and at other times as material for exercising creation. In this installation, cloth acquires multiple meanings. It is used on various occasions and re-signified through different permutations and movements. For the transfer of the mural, cloth performs an auxiliary function, assisting a procedure. But, then, this same fabric is sewn and turned into a collage, with scraps, fragments, and tears; it is darned, salvaged, and cared for to become a veil. Moreover, this is one of the elements drawn from Tintoretto’s painting, but now as fold, volume, sculpture, and installation.

Restoration is a theme that hovers over the entire installation, which is evident in a multidimensional way. On one hand, and quite noticeably, there is the *stacco* treatment, which is one of the interventions performed within the discipline. On the other, one can see an act of restoration in the connections and ties established with the past, a restoration of time, with the history of art and painting, with Venice and its artists, from a contemporary, unique, Uruguayan perspective. In both senses there is a persistence of the idea of valuing and understanding the past as support, as a foundational basis, or as a reference anchor for the present.

The atmosphere prevailing in the Uruguay Pavilion is static, still, as if stationary, where a kind of warmth —typical of what we find familiar— converges with a dilapidated and decadent air that hints at the passing of time. This is a time for coming together, for establishing a dialogue, as well as a time for reflection. In this relational act, Cardozo gets to know and learns about Tintoretto and Venice as much as he does about himself, in what he recognizes or not while conducting that dialogue with the other.

Last but not least, the installation’s title stems from an extensive and enriching conversation the members of the team held internally. *Latente*, according to the Real Academia Española dictionary, means «Hidden, concealed, or apparently inactive», an idea conveyed by the installation, which whispers, shows and conceals and does not allow us to see completely and clearly, seeking at some point to create a sense of disorientation and uncertainty. In addition to that, there is a direct connection with the human pulse, with life, with the beating of our hearts. *Latent* is a work of art that is alive, breathes, cracks, and evidences the passing of time, while it grows and develops with every step; it is a work in progress that continues to blaze a trail...

[P. 34]

Tintoretto (Jacopo Comin), *Paradise*, c.1588
Oil on canvas, 68.7 × 194.5 in Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Thoughts on *Latent's* Lighting

ÁLVARO ZINNO

In every environment, it is possible to control the quality (direct or diffused), intensity and color of the lights, the intensity ratio between them as well as the depth of the shadows.

Therefore, when it comes to art installations, lighting must complement them and create an environment that enhances the piece, so that when we step into and move around the venue, the various elements, accents and transitions are cared for, without leaving that immersiveness to chance. In the perception of the installation and the venue, light is another expressive element that contributes to set the mood.

The challenge of the *Latent* installation is to show these two walls establishing a connection: one named *the nude* (the wall from Cardozo's study) and another, opposite the former, *the vestments* (Cardozo's quasi-abstract reimagining of Tintoretto's *Paradise*.) These two walls are connected and partitioned by *the veil*, comprised by the pieces of cloth used to detach the atelier wall.

I have always favored light coming predominantly from the walls, which, in this case, is more than justified, as the main attraction are two luminous walls that cast soft, diffuse light illuminating *the veil*. The latter will be more clearly seen backlit by the wall behind you than by the light coming straight at you. This will reinforce its function of partitioning/connecting.

In terms of *the nude's* lighting, an overhead light akin to that in Cardozo's atelier was sought, but with different features: it must be grazing in nature so that emphasizes the wall's typical imperfections and cracks, as well as diffuse so that the transition between light and shadows has a certain blurry-edged softness. The lighting must be even, in order to avoid having any portion of the wall stand out; it is not theatrical, seeking to capture the wall in its entirety, with its own accents.

This kind of light is emitted by a visible source; a strong, well-defined geometric shape was used, which also demarcates and contains that space of complex shapes and textures within the installation. This way, the lighting through this sort of rectangular box frames and defines the walls of Cardozo's atelier, integrating into the piece and making it more powerful.

In addition, on *Latent* it was decided to darken the secondary walls by painting them dark gray. Even though this seems like an aesthetic decision, it is actually a tool for controlling the light, its intensity and its reflections.

It has been decided that the lighting of the vestments is to maintain a certain symmetry with the light scheme of the wall with some details taken from the referenced painting. Undoubtedly, Tintoretto was very respectful of the expressive use of light. There is a number of figures darker in the foreground, while the background is portrayed with more luminosity and less contrast, which mimics the atmospheric haze. In this sketch there are basically two sources of light: a main one, the sun, located approximately at the top of the picture, on the right-hand side, which produces sharp shadows (with well-defined edges) on the different volumes (people, clouds) and over the elements and characters located below; and a global light, created by the atmosphere (like in a total eclipse), which illuminates the shadows. In Tintoretto's *Paradise* the light is rather photographic and faithful in terms of how the human eye would perceive the scene, unlike what happens with the finished painting placed at the Doge's Palace, where light is used more whimsically and theatrically.

In *the vestments*, then, a diffused light was generated, in a relationship of symmetry with the solution that lights the wall of the studio, but accentuated in the central part, and a number of spotlights were added to create highlights and throw shade on the volumes over themselves and over those that are below. This way, a greater visual closeness is achieved with respect to what happens in the Venetian's painting.

In conclusion, the light rounds up the installation, the elements come to life, draw near, communicate and become the protagonists.



A Foreigner's Skin

LAURA MALOSETTI COSTA

The artist Eduardo Cardozo defines himself as a painter. He has a deep knowledge of materials, pigments, varnishes, agglutinants, and solvents. He enjoys the sensuality of the materials. He also enjoys displaying a frank gesturalism in his lines and brushstrokes. Rhythms, cadences, gestures that turn into shapes, colors that shine and display their kinship and collisions with others... All this is at the heart of his artistic activity. «I'm a painter, always, even if on occasions I don't use brushes or paint», he says, laughing. And he stands his ground, stubborn and proud, in the domain of an art that –against all odds, defying gloomy forecasts and announced deaths– has enjoyed, for over four centuries, very good health.

To such an extent that, in his submission chosen to represent Uruguay at the 60th International Art Exhibition, painter Eduardo Cardozo decided to establish a conversation, from the privacy of his Montevideo-based atelier transported to Venice, with one of the most prolific, celebrated and controversial Venetian painters of the Cinquecento, actually, one of the most admired and debated of all time: Tintoretto, no less.¹

The recent pandemic and its aftermath of isolation, grief and uncertainty, and all its collateral damage, was experienced, to a large degree, by Eduardo Cardozo in his painting atelier in the district of Cordón in Montevideo, a place he has dwelled in for a long time now. During that period of time in suspension, he almost obsessively devoted himself to painting that private landscape: several oil paintings of his atelier, a rather unkempt old house, along with his work materials and instruments covered in dust and paint residue. He painted portraits of its corners, its rickety furniture, its objects arranged in a seemingly casual way (although happens by chance in his work) and the wall. Especially the wall, rich in traces of its history.

The introspection brought about by solitude led him to ponder the passing of time, the intimate nature of his work, the value of friendship, the painter's craft. «An artist's atelier is a place for birthing things that transcend solitude and end up negating it –wrote Ana Inés Larre Borges in the catalog for the exhibition of that series held in 2021–. Perhaps that is the reason why this uninhabited painting does not convey a feeling of emptiness but of companionship, fraternity, and even restrained joy».²

That atelier wall is the one that –after a long, productive conversation with young curator Elisa Valerio– Cardozo decided to take to Venice to stand his ground there –«in the nude»– as an artist.

Foreigners Everywhere is the theme of the Biennale Arte 2024, curated by a Latin American for the first time ever, the Brazilian Adriano Pedrosa. Cardozo's gesture is –in the words of the abovementioned curator– «an immigrational act in Venice: a Uruguayan wall inhabiting a Venetian wall». But, as she also warns, an immigrational act that ventures into the very heart of Venetian art with beautiful and thoughtful boldness.

Therefore, the foreign artist Cardozo travels with his study to Venice to establish a conversation with Tintoretto (whose real name was Jacopo Comin, and who was nicknamed Jacopo Robusti, 1518-1594), the artist who ushered a very gestural, impactful style of painting in the 16th century, for which he was criticized as well as admired due to his ability to create an extraordinary feeling of light and movement in pieces that appeared unfinished.

Gótico [Gothic] (detail), 2020.
Oil on cardboard, 31.3 x 41.7 in

Giorgio Vasari, on the second version of *Lives of the Most Excellent Italian Painters and Sculptors* (1568), included a brief and very critical mention of Tintoretto in the life of another Venetian painter who is almost unknown nowadays, Battista Franco:

In the same city of Venice, and almost at the same time, there lived and does yet live, a painter called Jacopo Tintoretto, who is a great lover of all the arts, and more particularly delights in playing on various musical instruments; he is besides a very agreeable person, which is proved in all his modes of proceeding; but as to the matter of painting, he may be said to possess the most singular, capricious, and determined hand, with the boldest, most extravagant, and obstinate brain, that has ever yet belonged to the domain of that art. Of this there is sufficient proof in his works, and in the fantastic composition of his stories, which are altogether different from and contrary to the usages of other painters; nay, he has been more than ever extravagant in some of his more recent inventions, and in those strange caprices of his fancy, which he has executed almost as it were by hap-hazard and without design; insomuch that one might suppose, he well nigh desired to show that the art is but a jest. He will sometimes present as finished sketches which are such mere outlines, that the spectator sees before him pencil marks made by chance, the results of a bold carelessness rather than the fruits of design and of a well-considered judgment.³

This was the starting point for the biographies of Tintoretto (so called because he was the son of a dyer), who was perhaps the most Venetian of the city's great painters, a city then ravaged by war and plagues. A terrible, extravagant mind —according to Vasari—, an artist without drawings, who regarded mere sketches as finished works, unlike other artists, and the author of strange doodles...

Others looked up to him as an extremely original artist with an extraordinary work ethic. He hardly ever left town, but through carbon copies, drawings, engravings and prints, he kept in touch with all the innovations that were happening at a frantic pace among the great painters of Rome, Florence, Mantua, the main painting hubs of the time —Michelangelo, Titian, Raphael, Giorgione—, whose fame was growing thanks to Vasari's writings and the news that spread, fostering competition among them.

In 1564, at the age of 46, Tintoretto won the competition held by the Confraternity of the Scuola Grande di San Rocco, located in the middle of Venice's labyrinth of canals, to produce a ceiling painting for their Sala dell'Albergo. Tintoretto prevailed by cunningly outmaneuvering his competitors: on top of the requested sketch, he secretly produced the painting and installed it on the ceiling for free... The competition was canceled and, in exchange for his generosity, he was hired by the Confraternity for the following 17 years for a modest yet lifelong remuneration to decorate all the Scuola's ceilings and walls. You could say he pioneered the current professionalization of painters.⁴

The canvas with which Eduardo Cardozo chose to have a conversation does not belong to the Scuola di San Rocco; instead, it was the biggest commission the artist was given at the end of his life, between 1588 and 1592, when he was already 70 years old: it portrays paradise, with Jesus Christ and Mary in the center of a motley composition, with over 500 characters enveloped and separated by dense groups of clouds. It was to replace the medieval fresco that presided over the immense Sala del Maggior Consiglio in the Doge's Palace of the Most Serene Republic of Venice, which had burned down a few years before. It is, in addition, one of the largest oil paintings on canvas in history (7.45 × 24.65 m). It was an undertaking of immense magnitude for which the elderly Tintoretto undoubtedly had numerous assistants, including Domenico, one of his eight children.⁵

Cardozo has studied the painting thoroughly, yet he preferred to work with one of its two known sketches: the one in the main hall of Madrid's Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid (smaller than the final version, but also massive in size), which was cleaned and restored before the visitors' eyes in 2012.⁶

The composition of this sketch differs significantly from the final version: the figures seem to be floating in a sea of clouds which —upon closer inspection— reveal another set of figures floating in the background, barely visible in the whiteness of the clouds that organize space with a less rigorous or hierarchical order than in the final version.

Cardozo's three-dimensional rendering of Tintoretto's sketch abstracts the movement of the fabrics, the writhing of the figures, the colors vibrating among white clouds, eliminating all narrative, descriptive, linear data. The gaps between the figures are dematerialized and can be circulated. The light transfigures the space inhabited by shapes in which we can enter as beholders-actors.

His remarkable three-dimensional take on *Paradise* was made in collaboration with photographer and lighting technician Álvaro Zinno, an assignment both arduous and delicate.

Restorers Mechtild Endhardt and Claudia Frigerio helped transporting the surface of Cardozo's atelier wall by means of the *stacco* technique, using lightweight unbleached cotton that, like a veil, have been preserved and hang in the middle of the pavilion, separating the privacy of his Montevideo atelier and the three-dimensional rendering of Tintoretto's *Paradise*. The veil gives shape to and organizes the space. It could also be interpreted as a metaphor of the web of affections, dialogues and complicities that made it possible.

The artist and his accomplices define this great installation in the Uruguay Pavilion as a whispered provocation.

And it is! It is a masterful, erudite provocation by a contemporary foreign painter on display in a small pavilion belonging to a small and distant country, which perseveres with its presence in the *I Giardini* and dares to establish a dialogue with the greatest painting by Venice's greatest painter, exhibiting his sapience in the art of creating foreshortenings, lights and shadows, rhythms, illuminations, the writhing of figures, recreated using pieces of fabric suitably arranged and lit.

To sum up, the Uruguay Pavilion in this 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, which has the foreign as its theme, is a tribute to the art of painting, to friendship, to that corner of Montevideo that has been a haven for it for several decades now, a tribute to friends who are no longer around and an invitation to pay more attention to things that, at first glance, seem inanimate, but are our companions every day of our fleeting lives.

1
In 2007, the Museo del Prado in Madrid held the artist's first anthological exhibition, an artist who had received as much criticism as praise over more than four centuries. Traveling writers such as John Ruskin and Virginia Woolf expressed -among many others- their bedazzlement before Tintoretto's oeuvre in Venice. In the context of that retrospective, a compilation of the writings about the artist was published: Vicente Molina Foix, *Tintoretto y los escritores* [Tintoretto and the Writers] Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. In Venice, his legacy has always been debated. After an anthological exhibition held in 1937 (the first one of its kind), the one that commemorated the 500th anniversary of his birth took place in 2018. Cf. «Venecia se reconcilia con Tintoretto tras 500 años de celos, intrigas y juego sucio» [Venice Reconciles with Tintoretto After 500 Years of Jealousy, Intrigue and Foul Play], *El Mundo*, August 29, 2018, <<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/08/29/5b856a3fca4741ae748b45c3.html>>.

2
Ana Inés Larre Borges. *Memoria del espacio, Eduardo Cardozo* [Memory of Space, Eduardo Cardozo] (Punta del Este: Galería Sur, 2021).

3
Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino –parte seconda* [The works of Giorgio Vasari, painter and architect from Arezzo - Part Two] (Florence: David Passigli e soci, 1832-1838,) 907. Excerpt translated from Italian to Spanish by Riccardo Boglione.

4
Anna Pallucchini, *Tintoretto allá Scuola di San Rocco* [Tintoretto at the Scuola di San Rocco]. *L'Arte Racconta 10* (Milán-Ginebra: Fratelli Fabbri-Skira, 1965).

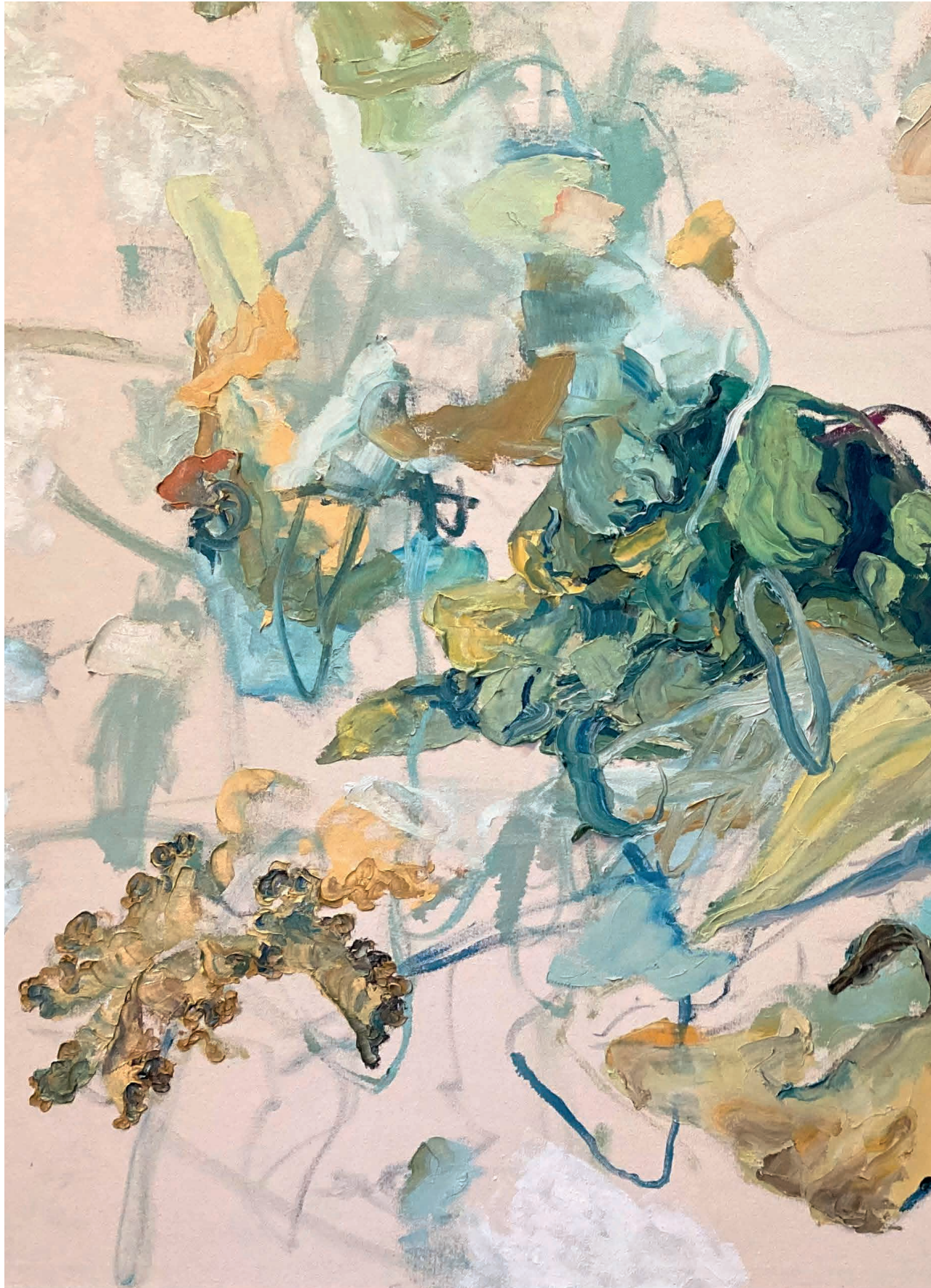
5
Jean Habert et al., *Il 'Paradiso' di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale* [Tintoretto's 'Paradise'. A competition for the Doge's Palace] (Milán: 5 Continents, 2006).<<https://palazzoducale.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/il-paradiso-di-tintoretto-un-concorso-per-palazzo-ducale/2006/08/3612/progetto/>>.

6
After the Doge's Palace burned down in 1577, a competition was organized to replace the old fresco by Guariento (c. 1365), which presided over the room where the Great Council of the Republic of Venice held their sessions and elected their authorities. Tintoretto did not win; instead, the commission was given to Veronese and Francesco Bassano. Veronese's death resulted in the project being given to Tintoretto. There are two sketches of *Paradise*: one in the Louvre and the present one, in the Thyssen-Bornemisza. As a result of the analysis and restoration processes conducted, it is thought that the Louvre's sketch was the one Tintoretto submitted to the competition while Madrid's was produced after Veronese's death, when he was given the commission. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, consulted on January 20, 2024, <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/tintoretto/paraiso>>.

[P. 68]

Gótico [Gothic], 2020.

Oil on cardboard, 31.3 × 41.7 in



Painting as a Problem: A Conversation with Eduardo Cardozo

PABLO THIAGO ROCCA

I have known Eduardo Cardozo's work for at least thirty years, and him personally since 2001. He and I belong to the same generation. We attended the same secondary school in different years, shared a journalism-related work environment for two decades—even though our working hours differed—and undertook the occasional creative project together. As an art critic, I have followed his artistic development closely: his changes, his constants, the gradual recognition of his work. This explains some of the moments of implicit understanding throughout this conversation. This also explains the familiarity in the treatment and the lexical choices and inflections by the painter, which I have sought to respect in the transcript. Our dialogue took place while seated in front of a standing fan during a hot February afternoon, in his atelier on Eduardo Acevedo St. in Montevideo. To a visitor's eye, the atelier was in complete disarray, a place where nothing was safe from getting splattered by paint or the smell of organic solvents. The place had been literally peeled, like a strange animal whose shell had been removed, and we were inside it, gazing at its wounded interior, witnessing strange exchanges of voices and movements taking place among its entrails. His atelier walls had already set off on their journey. We began talking about a retrospective exhibition of his work that was going to be held back then at Galería Sur in Manantiales. Little by little, our conversation steered towards Venice.

Rocca: *Do you already know which one will be your earliest piece to be exhibited in the gallery?*

Cardozo: Yes, I'll start with my 1990s works. I was admitted into the National School of Fine Arts Institute (lenba, for its acronym in Spanish) in 1985, once it reopened after the dictatorship ended. There I began my formal art studies, and I already had a job. At the time, I had an atelier with Fernando López Lage and Álvaro Pemper. It was the post-dictatorship scene, with that sort of openness that was going on. But what I am going to exhibit came later, I am skipping that whole rather tumultuous process. I am going to start with works that I consider a little more mature, when I started to make that series of abstract paintings that appear in the book you wrote—which I called «uncertain geometries»— [*Eduardo Cardozo: Obras realizadas entre 1990 y 2008* (Arte al Día, 2008)]. In the 1990s I had studied with Luis Camnitzer, which made a huge impression on me. I made a series of photogravure prints that represented objects which I would deprive of meaning, emptying them. For instance, I would attach the handle of a hand mirror to a tube of toothpaste and make a kind of readymade, but much more absurd in nature. From there I moved on straight to abstraction, with more contemplative, silent paintings.

R: *During your time at the lenba, what did you learn from Ernesto Aroztegui?*

C: A lot. Aroztegui taught me to see, to look. He was a very curious, open-minded guy, who taught you how to discover what you liked. And, as with any professor you admire, they influence your tastes, too. He would tell me that I had to visit a museum in Lausanne because of what I was doing in the field of *art brut*. He showed me a lovely catalog with Jean Dubuffet's collection. I used to go to his house often. He lived nearby, in Jackson St. At lenba, he was very theatrical, something that really didn't appeal to me, but then I would drop by his place and help him. He was a very peculiar person [laughs], with «special» students, I don't know, madman's stuff... He let me help him with his work, which I loved and gave me confidence. Then I finished my studies at lenba. I was part of the first generation to graduate from it after it reopened. At some point, he told me, «It's okay, there's nothing else for you here».

Transformaciones [Transformations] (detail), 2023
Oil on canvas, 39.37 × 59 in

R: Then you held your first exhibition?

C: No, it was before that. In 1989 I had my first solo show at Galería del Notariado. I had entered competitions, been granted distinctions... It was around that time, I was with Aroztegui, finishing my studies. One day, I showed up at Notariado and Nancy Bacelo was there. I showed her what I had produced, and she loved it. She told me that we would work on it.

R: Was it abstract work?

C: No. They were biblical characters, or sometimes animals... Actually, they were anthropomorphic characters that I painted with tar and supermatte asphalt emulsion sealer. Everything on pieces of cardboard, sort of phantasmagoric characters. I transitioned to abstraction only after I had studied with Camnitzer in 1991. He is more of a concept person; as a conceptual artist, for him, the truth in painting lies in abstraction, where each thing is what it is, a blotch is a blotch, and there is no representation, no illusion.

R: Do you still believe that?

C: Mhmm... Yes, but I'm also interested in the illusion. Working in the realm of the imagination, of representation. I'm not only interested in expression, but the fiction you can create through painting. Thanks to that series, it's not like I started making a living with this, but I sold some pieces, and a bit later, I started working with Galería Sur. Since I hadn't been able to make painting my livelihood yet, I was an illustrator at some press outlets such as *Mate Amargo*, 2021, *Brecha*. Then we began working on print media with Pablo Uribe when we started college, in 1984: layout, illustration and small design assignments. We were also at *La Razón* and collaborated with illustrations with *El País Cultural*.

R: What were the takeaways from that experience?

C: Illustration, no doubt. At that point in my life, it changed, there were twists and turns. It was as with everything in life: the music you're listening to, the options available, you're bound to be discovering things all the time. Everything you see and do influences your work. Identity is not something you deliberately seek, it's fed by all that, it's who you are. From doing those illustrations to working with computers, now artificial intelligence... it's impossible for one to remain the same.

R: Do you always paint in series?

C: For me, painting is like creating problems, coming up with a problem that you must solve. That first abstract series was more contemplative. I worked outside the painting. Every action was relevant. I would apply a first coat of rabbit-skin glue on the canvas and, if I drew a line, there was no going back: each action defined the painting. I made rough sketches from behind the canvas and time would reveal them. So I had to wait. You could feel time slow down, like a silent painting, the shapes as if floating, there was not a quick gesture, the lines were very sloppy, also related to *art brut*, I drew a lot with my left hand. And I had to get to something that was plastically well done based on those premises... strictly speaking, they were not premises, but they were my methodology.

R: What do you mean by working out the painting from outside? Would you stand and look at the canvas and think out every action before performing it?

C: Exactly. I would sit in front of the painting and spend a long time looking at it. Sometimes I would fall asleep while doing it. Or I would spend an entire afternoon doing nothing until a possibility presented itself; then, I would make a decision, and see it through. Sometimes I made mistakes and then had to balance everything out; it was like starting over. Those kinds of problems arose with that particular methodology. The time came when I felt like I had internalized everything. I had tricks to solve those problems, I had invented shortcuts. It was starting to become easy for me, there weren't as many challenges. So, I started working more directly on the canvas. More action. That's where *Rauschen* appears. But many years have passed. You don't say, «I'm bored of doing this, so I'll start something new», it's a process. This series took almost ten years of work.

R: In *Rauschen* there is something more synesthetic, other senses come into play.

C: Gesture plays a bigger role. The previous series related to silence, because there was no contact between the shapes. There's a shape «floating» here and another one there. They may get close, but there isn't a collision, friction, or a caress. In *Rauschen*, however, space starts to emerge. The rough sketches have perspectives of their own, and I felt there was a whisper. Hence the name, which means «whisper» in German.

[P. 75]

LEFT

Cosas suspendidas [Suspended Things], 2006
Mixed media on canvas, 46.4 × 65 in

RIGHT

Sin título [Untitled], 2007
Oil on canvas, 59 × 70.8 in

BOTTOM

Solo el sonido de aquellas palabras
[Only The Sound of Those Words] (triptych), 2012
Oil, acrylic and graphite on canvas, 118 × 189 in

R: That change entails an inclination toward the figurative, without fully being it yet.

C: Exactly. Because it would take time for rough sketches to reveal. Instead, a foreshortening is suggested now, a feeling of perspectives within the abstraction solely from the brush-stroke: one that remains flat, almost parallel to the canvas's horizontal plane, and another one that penetrates space. A fiction, a perspectival illusion, begins to emerge.

R: And that arises from other paintings you were seeing at that time or problems you were putting forward...

C: Influences are unavoidable. None of the trips I made went unnoticed. Every artwork I had the opportunity to behold made an impression. Painting from art history that my taste had already internalized; then, I go see them in person and understand them better. The trips I made to Europe. For example, in the United States, I was able to become acquainted with all the abstract expressionists. I really like Helen Frankenthaler. But there's nothing by Mark Rothko or Jackson Pollock, or anything... though Pollock comes to mind, in the sense of reality bursting out of the painting. The entire *Rauschen* series had the intention of breaking free from itself, as if a piece of a much larger reality were struggling to emerge.

R: I remember your research on Claude Monet's water lilies...

C: Yes, that was after *Rauschen*, when my painting began to fill up with gestures, movements and sound. I already had that impulse of seeing what was going on, whether to go beyond. I remember I was working on the murals commissioned by Alexander Vik and, one day, I went to the beach (in José Ignacio) and I had a sort of epiphany [laughs]. It was the middle of the winter, there was an incredible fog, and the light was like hanging in mid-air. At that point, everything clicked. The series about fog came about, which has more to do with Impressionism in that attempt to capture the light in the atmosphere. I titled that series *Sin fechar* [Undated]. I wanted to paint the light that was in the air. There is something in the foreground, in focus, which gradually becomes unfocused as you venture into the painting. The point is that there are no limits in time or space. It's about moments. There was a very clear impressionist element. Art history has always been a reference for me, especially western painting.

R: You relate to that tradition guilt-free.

C: Yeah, guilt-free [laughs]. My education has somewhat of a French influence... Despite the criticism that may be leveled at it, I value the humanistic education imparted in Uruguay a great deal.

R: Did you start making outdoor sketches around this time?

C: I always did, but even more so around this time. I was working on Vik's murals and would carry a notepad with me. I always tried to draw as best as I could, even though my paintings were abstract in nature. I wanted an academic education. Ienba wasn't going to provide that. I wanted someone to teach me the technique, but never managed to do so. So I tried to do it by myself, improving my line tracing, my way of depicting the human body, or a landscape.

R: Aren't you afraid this technical knowledge you've acquired will eventually condition you into drawing a certain way?

C: No, it's the opposite, it definitely frees you. Firstly, because you can resort to it whenever you want. Secondly, it is knowledge of the real, of what is outside of you. As years go by, you realize that, for example, when you start drawing a tree trunk, what you see is immeasurable. You must think abstractly about it and synthesize. When you are drawing, you reach a point in which you get as close as possible to a copy of the real thing... and then move away from it. Because details conspire against representation. A balance or synthesis must be found. You will not be able to cover that endless reality, which is much larger than you, but you will learn more about the tree. You will start noticing the story behind it, whether the tree is old or young, you will get out of your own head; that aspect of representation is always present, but it makes you more curious, as a new challenge or problem arises. After *Sin fechar*, the landscape became clearer. The fog began to lift, and the formerly concealed environment could be seen...

R: I'm sorry for the comparison... but it is like a crossover between William Turner and Anselm Kiefer.

C: [Laughs] Either of them are inescapable, as well as Henry Darger, Aloïse Corbaz and Bill Taylor. And that's what I like, when you feel like you're a small part in something bigger than yourself. Beyond your personal background, you have the entire pictorial tradition behind you. There are people who enjoy what you do and follow you, and the fact that you can contribute something... I love that.

[P. 77]

LEFT

12 de abril [April 12], 2013
Oil on burlap, 77.5 × 82.6 in

RIGHT

Perspectiva 2 [Perspective 2], 2016
Chromed iron and acrylic on wood, 59 × 47 × 2 in

BOTTOM

El patio [The Back Yard], 2018
Oil, acrylic and graphite on burlap, 63 × 90.5 in

R: At that point, you began including metals.

C: All these landscapes had in common the presence of water. Water provides a reflective surface, which is linked to illusion and representation. The real and the illusory. Those metals stuck on the wall like a kind of puddle are a completely illusory shape. On the chromed surface, a direct, flat, and deformed reflection is projected... it's a bit like those mirrors in Parque Rodó¹ that distorted the human figure. Representation always entails a questioning of representation. The other thing these landscapes have in common is that I started using increasingly more oil paint. When this stage was over, I began working with burlap. I realized that if I tore the fabric, removed the threads... there were some reflections made with the torn fabric. I removed strands and achieved grays with the little holes in the burlap. The role of the fabric became more prominent. Completing this series took me more than a year of work...

R: Was that before the pandemic?

C: Yes, a long time before the pandemic. In 2015 I held an exhibition in the United States and some of the above-mentioned works were on display. In the meantime, I was always researching, trying things, failing. Every series included many failures I never made public. But making those holes was a way of giving the fabric a more prominent role. Even though I was still involved with painting, that is when representation began to disappear and the matter, the textures re-emerged. And so the canvas series was born: *Tramas* [Wefts]. I wanted to bring the canvas, which had always been the support, to the foreground, to the spotlight, and to move the painting backwards. I had the memory of my master upholsterer, Aroztegui, as a precursor. It was like going back to those days. Whenever I worked with him, I would sew a lot by hand. I wasn't helping him, which used a loom, but focused on my own work. I began to tear the canvas, to inflict wounds on it. Somehow, it had something to do with my life at the time... but, well, I like to keep my personal and professional life apart. There is a painting entitled *Cicatrices* [Scars], where the canvas is so torn that you can even see through it. In the latter there is more dramatism. Those wounds... the weft unraveled, starting slowly at first and then more and more, and there are paintings that have almost collapsed. Then I would intervene using the painting itself, the oil paint, to stop it from finally being destroyed. Painting, together with stitching, entails a repair. The canvas is a skin where traces are left, along with injuries, the scars of time, and a painting gives it its consistency back. If it was a metaphor, I would say the textile weft is like the social fabric: when it starts failing, painting and culture somehow manage to heal that wounds and give it structure.

R: It is also a vindication of traditions in the sense of the canvas being the classic support of Western painting. It's like saying: just as painting heals or restores the canvas, the fabric is what has sustained the history of painting.

C: Exactly. The cloth that is always behind is what history has leaned on. In the meantime, there was a break, I was working on all this and suddenly... boom! The pandemic. Everything changed. I couldn't keep doing the same thing. So I began to start working in my atelier. I put the easel on this corner and the only thing I did was paint the same corner of the atelier for a year. Painting that idea of confinement and on these walls finding a world. Because we had to make do with the things we had within our reach, for better or worse. I painted my chair, my oil paintings, the bookcase, and the corner... and that is why thins installation I'm preparing for Venice has a lot to do with that series, basically because it's my atelier. I spent more than a year, almost two, painting that corner. After I painted my atelier, which was almost a still life, my friend Tato passed away (Fernando Peirano Yañez). It was a major change. It happened at the same time I attended an exhibition held in Paris about Oskar Kokoschka. It's mind-blowing how we are in the 21st century and have access to everything, but maybe see an exhibition and it influences like in the past. Well, I saw and experiences things that are completely unrelated but that were key. Besides, I saw an hyperrealist sculpture exhibition that thrilled me to no end... and it coincides with the aforementioned loss. I noticed one staple of painting present in almost every time period is still life, which initially was considered a minor genre, less important that landscapes and portraits. Later on, Expressionism puts it in a seat of honor. Therefore, still lifes are minimal but everything can be found in it: life, death, time.

1

Parque Rodó, situated by Montevideo's seafront avenue, is a theme park for children, teenagers and adults. It used to have a series of large mirrors that distorted the image reflected to different effects.

[P. 79]

LEFT

La cura [The Cure], 2018

Oil, cloth and thread on canvas, 23 × 27.7 in

RIGHT

Adentro [Inside], 2018

Oil and cloths on canvas, 39.37 × 23 in

BOTTOM

La trama [The Weft], 2019

Oil, golden leaves and wicker on burlap, 118 × 197 in (approx.)

R: It was like a mourning process...

C: More than that, it was about telling myself that I'm alive. There's an element of celebration in being alive in these paintings. Things never stop morphing. Sometimes I come back from the market carrying leaf vegetables and they shift from green to brown, and, as time goes by, it gets more interesting. There are more shadows, hidden corners. It is like when people grow up and start having stories to tell and become more interesting. Look at the still lifes, there is this painting, and at the Biennale, I will exhibit my actual atelier walls. For this exhibition, I will turn the entire volumetric space of the atelier walls into a pictorial canvas, I'll flatten it. They contain the whole story, this aquamarine refers to the former owners of this house, my story is there, my get-togethers with my friends on Fridays... and those friends who are no longer around as well as the projects that Tato and I scribbled on the wall. My story hand in hand with that of Cordon's history. I don't mean to exhibit my identity, the walls exude it, I don't have to search for it. No one else can do it, only someone who owns an atelier in Cordon's neighborhood. That's what is real along with the fantasies of these dyed lengths of cloth... which are a reinterpretation of Tintoretto's painting (he refers to *Paradise*, a 1:1 copy of which hangs in his atelier).

[P. 80]

Transformaciones [Transformations], 2023

Oil on canvas, 39.37 × 59 in

R: The choice of Tintoretto was to go a bit against the grain of what is expected at the Biennale from a South American painter?

C: No, I picked Tintoretto because I like him a lot, and because he is a Venetian painter, and I am going to go to Venice. My fiction is to build a narrative that reaches someone who knows the place and the history... I am going to meet with that person and the project is, basically, an encounter. I chose an artist I am acquainted with and feel close to; a friend, as Ignacio Iturria would say. This original from Tintoretto is a preliminary sketch for a larger painting that is at the Doge's Palace in Venice, which his son finished painting. Tintoretto is one of the few great painters born in Venice. I love to always subvert expectations, but this is not a provocative installation; instead, it appeals to a universal, human character we can all share. It is a beautiful work of art with plenty of values; for instance, those foreshortenings that influenced El Greco, a key artist for the entirety of the subsequent art history. Undoubtedly, when I started painting at lenba, I wanted to draw the human figure, and the notions of perspective and foreshortening were most likely in my head. One can fight that tradition, but also say, «This is not so bad». Or you can look at it from another angle, try new perspectives, but also acknowledge the importance of the past. It is worth highlighting the process this installation in particular went through. With Mechtild Endhardt, the restorer, we studied the processes associated with restoring the piece. That's why I chose it, too. It has been recently restored in public. X-rays and infrared light were used to study it, which revealed Tintoretto painted the characters naked and then dressed them. Nowadays, we're capable of knowing even what the painter was hesitant about. Nobody, not even Tintoretto, could have imagined that it would be possible to discover all those secrets contained in the painting... I was interested in the gesture of laying my atelier bare, taking it to Venice and confronting it with this painting that was also laid bare during the restoration process. During the migration process, sending over my workshop walls will mean losing parts on the way, to such an extent that when I put it back together in Venice, it'll be something else. Obviously, Tintoretto is no longer around, and my version consists of the painting's vestments, the dyed, wrinkly pieces of cloth. All is full of absence, there are no characters, there is no one. In the center of the Uruguay Pavilion there will be a partition, a transparent length of tulle: the pieces of cloth used to detach my atelier wall, using the *stacco* technique. In a way, the project for the Biennale summarizes and unifies all these years of work.

[P. 81]

Still life, 2023

Oil on canvas, 63 × 71 in

Hojas en una bandeja [Leaves on a Tray], 2023

Oil on canvas, 46 × 75 in

Eduardo Cardozo

Montevideo, 1965



Visual artist. Cardozo graduated from the National School of Fine Arts of Uruguay in 1990 from the workshop of Ernesto Aroztegui. Besides, he attended the School of Architecture of Universidad de la República for four years. In addition, thanks to a scholarship, Cardozo studied printmaking with Luis Camnitzer in Valdottavo (Italy), and took courses on video (*El ojo disidente* [The Dissident Eye]) and philosophy of art with Andrea Carriquiry. Among other distinctions, he has twice won the First Prize at Uruguay’s National Salon (2004 and 2012), the Bicentennial Painting Award (2011), the Municipal Biennale of Montevideo (1994) and the Paul Cézanne Award (1991), which earned him a scholarship to study in France.

Cardozo has participated in multiple biennales, including the first and fifth Mercosur Biennale in Porto Alegre (Brazil, 1997 and 2005), the Cuenca Biennale (Ecuador, 2001), the 4th Do ut do Biennale *La morale dei singoli* in Pompeii (Italy, 2018-2019), and the Beijing Biennale (China, 2021). Since the late 1980s, he has held dozens of solo and group exhibitions in Uruguay, Brazil, Argentina, Ecuador, the United States, Germany, Spain, Austria, France, and China. His work is part of important public and private collections in Uruguay, Argentina, Brazil, Italy, Germany, France, and the United States.

In 2008, the Argentinian publishing house Arte al Día put out the book *Eduardo Cardozo: Obras realizadas entre 1990 y 2008* [Eduardo Cardozo: Works Produced Between 1990 and 2008], which provides a thorough, detailed overview of his oeuvre. Cardozo has taken part on multiple international art fairs, such as: Arteamericas (Miami, with Galería Sur, 2006), arteba (Buenos Aires, with Galería Sur, 2006), Cornice Art Fair (Venice, with Galería Sur, 2007), ARCOMadrid (with Galería Sur, 2008), SP-Arte (São Paulo, with Galería Sur, 2022), ESTE ARTE (Punta del Este, with Galería Sur, 2017-2023) and Pinta Miami (with AppArt París, 2023).

In addition, since the 1990s, Cardozo became more and more involved with performance artists and the performing arts. He served as stage designer on Tamara Cubas’ play *No matarás* [You Shalt Not Kill] (Teatro Victoria, 2003) and on Graciela Figueroa’s *Intento cero* [Zero Attempt] (Teatro Solís, 1996), and was a member of the performance art group Moxhelis between 1992 and 1994.

Cardozo has also carried out urban artistic interventions, such as *Contrato de trabajo* [Employment Contract] (2005) in Porto Alegre, *El Quijote de Tres Cruces* [Tres Cruces Quixote] in Montevideo (unfinished, 1994), and *Señal de ajuste* [Test Card] (2007), an intervention that made use of private broadcast media. Alongside Álvaro Zinno, he created the videos *Estampitas* [Prayer Cards] (1990), *Like a piece of the sky, of the sky* (1990) and *Basal* (2020), and with Agustín Banchero and Lucas Cilintano, the video *La conciencia de Sísifo* [Sisyphus’ Conscience] (2012), a production that earned him the Acquisition Award at the 55th National Award for Visual Arts Wifredo Díaz Valdéz.

At the same time, Cardozo has participated in group projects and collaborated with other artists. He has worked with Fernando Peirano in the workshop *El sitio de Montevideo* [The Siege of Montevideo]. In 1999, together with Jorge Barreiro, he was behind the installation *La quimera de la seguridad, o cómo vivir sin correr riesgos* [The Chimera of Safety or How to Live Risk-Free], held at the atrium of the city hall of Montevideo. In 2012, he carried out an intervention at Estancia Vik in José Ignacio; in 2015, *Casa tierra* [Earth House] at Bahía Vik; in 2016, he painted a series of murals in Playa Vik, in the sampling room and the cask storage room of Viña Vik (Chile), as well as another mural in the conglomerate’s hotel in Chile. In 2019, Cardozo performed artistic interventions at the Galleria Vik Milano (Italy), and in 2023, he did a large mural for the restaurant La Susana at the Hotel Bahía Vik in José Ignacio (Uruguay).

As far as teaching is concerned, he has taught seminars on Contemporary Painting in Casablanca, while students from IAVA High School, Artigas Teacher Training Institute and artists attend Cardozo’s atelier to exchange ideas on art.

In 2021, Cardozo did an artist residency at Portal de Luz in Pueblo Edén (Uruguay), where he produced *Humano* [Human]. He lives and works in Montevideo, Uruguay.

SOLO SHOWS

- 2024** *La celebración de la pintura* [The Celebration of Painting], Galerías Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2023** IDB Staff Association Art Gallery, Washington D. C., the United States.
- 2022** *Célébration* [Celebration] AppArt Paris Gallery, France.
Rieucoulon Montpellier, AppArt Paris Gallery, France.
- 2021** *Memoria del espacio* [Memory of Space], Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2020** IDB Gallery (online exhibition), Washington D. C., United States.
Casa Colonial, Galería Sur, Uruguay.
- 2019** *Tramas* [Wefts], LaCa Projects Gallery, Charlotte N. C., United States.
La trama y la línea [The Weft and The Line], Munar Arte, Buenos Aires, Argentina.
Lagunas de la memoria [Memory Blanks], installation at the 4th Do ut do Biennale *La morale dei singoli*, Pompeii, Italy.
- 2017** Wertingen Castle, Germany.
- 2015** Artful Living Gallery, Washington D. C., United States.
- 2016** *El otro lado* [The Other Side], LaCa Projects Gallery, United States.
IDB Staff Association Art Gallery, Washington D. C., United States.
- 2013** *Sin fecha* [Undated], Fundación Atchugarry, Punta del Este, Uruguay.
- 2012** *Rauschen*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2011** Espacio Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
- 2009** Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2008** Goethe Institute, Montevideo, Uruguay.
- 2006** Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2005** 5th Mercosur Biennale with *Contrato de trabajo* [Employment Contract], Porto Alegre, Brazil.
Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
Espacio Cultural El Sótano, Carrasco Lawn Tennis, Montevideo, Uruguay.
- 2002** Cuenca Biennale with *Riesgo país* [Country Risk], Cuenca, Ecuador.
- 2000** *Equilibrio inestable* (Unstable Balance), Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 1997** First Mercosur Biennale, Porto Alegre, Brasil.
- 1996** Engelman Ost Collection, Montevideo, Uruguay.
Montevideo's Central Station, alongside Johannes Pfeiffer, Montevideo, Uruguay.

- 1995** Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1994** Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
Galería Paseo Narvaja, Montevideo, Uruguay.
- 1992** Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay.
- 1991** Museo San Fernando, Maldonado, Uruguay.
Exhibition Center of Montevideo City Hall, Uruguay.
- 1989** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.
- 1992** Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay.
- 1991** Museo San Fernando, Maldonado, Uruguay.
Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo, Uruguay.
- 1989** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.

GROUP SHOWS

- 2018** *Histartiencia*, curated by Fernando Sicco, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 2015** *Intersticio* [Interstice], Museo Figari, Montevideo, Uruguay.
- 2004** Museo de América, Madrid, Spain.
Casa Elizalde, Barcelona, Spain.
Austrian Latin American Institute, Vienna, Austria.
Cadaqués Casino, Spain.
Cervantes Institute, Barcelona, Spain.
- 2003** German-American Society, Frankfurt, Germany.
Cervantes Institute, Vienna, Austria.
Ibero-American Institute, Berlin, Germany.
Espace Kiron, Paris, France.
- 2002** *La idea del Tango* [The Idea of Tango], Bankhaus Löbbecke & Co., Munich, Alemania.
- 2000** *Babilonia Social Club*, Babilonia Casa de Arte, Montevideo, Uruguay.
- 1999** *Semana de la acción* [Action Week], Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 1998** *Uruguayan Contemporary Art*, The Biltmore Hotel, Miami, The United States.
- 1996** *Los misterios se dan en la Estación Central* [Mysteries Happen at the Central Station], installation held at the General Artigas Railway Station, Montevideo, Uruguay.
- 1995** *Miradas sobre Onetti* [Views on Onetti], SUBTE Municipal, Montevideo, Uruguay.
- 1994** *Siete vidas* [Seven Lives], Galería Praxis, Buenos Aires, Argentina (this exhibition was also held in São Paulo and Beijing).
- 1993** 500th Anniversary, Ibero-American Cooperation Institute, Uruguay.

- 1989** *Evento Textil 90* [90 Textile Event), Uruguay-Brazil Cultural Institute's Salon, Porto Alegre, Brazil.
Lo mejor del año [Highlights of the Year], Art Critics International Association, Montevideo, Uruguay.
Rasgos locales, públicas virtudes [Local Traits, Public Virtues], Museo San Fernando, Maldonado, Uruguay.
Siete pintores uruguayos [Seven Uruguayan Painters], Porto Alegre, Brasil.
- 1987** Vincent Van Gogh Salón, galería Calle Entera, Montevideo, Uruguay.
Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
Bienarte, Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
Uruguay-Brazil Cultural Institute's Salon, Montevideo, Uruguay.
Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay.

AWARDS AND DISTINCTIONS

- 2012** MEC Acquisition Award, Eduardo Cardozo, Lucas Cilintano and Agustín Banchemo for the video *La conciencia de Sísifo* [Sisyphus' Conscience], (2012), 55th National Award for Visual Arts Wifredo Díaz Valdéz, Museo de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2011** First Prize at the Bicentennial Salon, Montevideo, Uruguay.
- 2004** First Prize at the 51st Visual Arts National Salon, Museo de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
First Prize at La Pedrera Short Film Festival with *La oveja negra* [Black Sheep], along with Matías Bervejillo, Rocha, Uruguay.
- 1996** Selection Award at the 5th Bienarte, Alianza Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1994** First Prize at the Montevideo Municipal Biennale with the project *El Quijote de Tres Cruces* [Tres Cruces Quixote], Montevideo, Uruguay.
- 1991** First Prize at the Paul Cézanne Salon, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1990** Special mention at the Paul Cézanne Salon, Montevideo, Uruguay.
- 1988** First Prize at the Fourth Young Plastic Artist Exhibition, Uruguay.
First Prize at the Study Trip, Municipal Salon, Uruguay.
Special Mention at the Municipal Salon, Montevideo, Uruguay.
- 1987** Special Mention at the Automóvil Club del Uruguay's Salon, Montevideo, Uruguay.

Elisa Valerio
Montevideo, 1990



Holds a master’s degree in Advanced Studies in Art History from Universitat de Barcelona (Spain), for which she did a master’s thesis entitled «La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo» [Mediation as an Artistic or Curatorial Practice from the Educational Turn, the Social Turn and the Performative Turn] (2019), and completed her internship at the Coordination of Educational Projects at Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, Spain). Additionally, she is a Bachelor of Arts in Literature graduated from Universidad de la República (Uruguay) and obtained a Diploma in Editing from Universidad CLAEH (Uruguay).

Since 2019, Valerio has fulfilled various roles and served at different institutions in Uruguay’s visual arts field. She has worked for the Ministry of Education and Culture, the Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA), the Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), the Museo José Gurvich, the Xippas Gallery, Diana Saravia Gallery, and ESTE ARTE. She regularly writes about visual arts for *ArtNexus* (Colombia-United States) and *la diaria* (Uruguay).

Since 2020, she has been the coordinator of the International Art Fair and Cultural Summit ESTE ARTE (Punta del Este, Uruguay). During the pandemic, as part of this institution, she developed, produced, and hosted *ESTE PODCAST* (2020), where she interviewed gallery owners, art collectors and personalities from the art world of the Americas. In addition, together with Laura Bardier —ESTE ARTE’s director and founder—, Valerio co-curated *ESTE JOURNAL* (2021), an editorial section on the fair’s virtual edition. In 2023, she moderated the conversation «ESTE FOCUS: Pati Fernández y Juanito Conte», which sought to delve into the body of work of these two Uruguayan artists as part of the event’s Cultural Program.

Valerio has imparted courses on mediation for the Ministry of Education and Culture and won an education grant at the 10th EAC call. Moreover, she taught the elective course *La ruta del arte en el este* [The Route of Art in the East] at the Punta del Este Campus of Universidad Católica del Uruguay, jointly organized with the staff of said institution’s BA in Visual Arts.

In 2023, she served as assistant curator on the exhibition *Abstracción en movimiento: Arte contemporáneo uruguayo* [Abstraction in Motion: Contemporary Uruguayan Art], curated by Martín Craciun, held at MACA (Maldonado, Uruguay). In that same year, she joined Diana Saravia Gallery as gallery assistant and producer of their participation in the MAPA art fair (Buenos Aires, Argentina).

In addition to working free-lance as a curator, arts manager, producer, and journalist in arts-related projects, she advises artists to assist them in their career development and professionalization. She lives and works in Uruguay.

SPECIALIZED PUBLICATIONS

- 2024** «María Carolina Fontana: Fundación Iturria», *ArtNexus*, #122.
«Carlos Páez Vilaró: Museo Nacional de Artes Visuales», *ArtNexus*, #122.
- 2023** «Luis Camnitzer: reconocer los límites para traspasarlos», *la diaria*.
«El juego como un refugio: Siempre con nosotros en el museo Gurvich», *la diaria*.
«Santídio Pereira: Xippas», *ArtNexus*, #121.
«María Freire y José Pedro Costigliolo: Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry», *ArtNexus*, #121.
«El Proyecto engrama 12 años usa software para encontrar patrones en los premios y exposiciones de arte uruguayo», *la diaria*.
«Carla Witte: Museo Nacional de Artes Visuales», *ArtNexus*, #120.
- 2022** «Ulises Beisso: Centro de Exposiciones SUBTE», *ArtNexus*, #119.
«Pintura que se lee: una charla con José Gamarra», *la diaria*.
- 2021** «Día Internacional de los Museos: desafíos en tiempos de pandemia», *la diaria*.
«Sobre Refugios, una exposición de Elisa Ríos», *la diaria*.
«Mi vida de cartonero, exposición de Barcala en el Gurvich, con perspectiva uruguaya», *la diaria*.
- 2020** «Una silla, un globo y un pan: Federico Arnaud en el SUBTE», *la diaria*.
«Historia de un legado frustrado: *El coleccionista: Fernando García y su legado al Estado uruguayo*, de Carolina Porley», *la diaria*.
«Un gigante ignoto: *Tiempo de sueños: arte indígena de Australia*, en el MAPI hasta el 10 de mayo», *la diaria*.
«Arte contemporáneo a escala humana: con Laura Bardier, directora de ESTE ARTE Feria», *la diaria*.
- 2019** «La exposición de Maca: ese lugar híbrido entre el arte y el diseño», *la diaria*.
«Travesías atlánticas: la IV Bienal de Montevideo y su cartografía panorámica del arte contemporáneo», *la diaria*.
«La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo», master’s thesis, Universitat de Barcelona, Spain.

Álvaro Zinno
Montevideo, 1958



Artist and photographer. He studied drawing and painting with Clever Lara in 1980. In 1986, he took a photogravure course with David Finkbeiner at the New York University, and in 1988, a video art course taught by John Sturgeon at the Museum of Plastic and Visual Arts. He has a degree in Structural Civil Engineering from Universidad de la República. In 1987, he received a Fulbright Scholarship for a photography project in New York. Since the 1980s, he has exhibited his work in solo and group shows held in Uruguay, Argentina, the United States, Belgium, Mexico, Cuba, and Chile. His work is part of national and international collections.

Zinno's art has earned him multiple awards and distinctions. In 1988, he won the Graciela Paternó Award in the Pan Am Competition, which was exhibited at the Museo de Arte Americano in Maldonado. In 1991, he received the 500th Anniversary Award, organized by the Ibero-American Cooperation Institute. In 1996, Zinno was awarded the first prize Citibank at the Museo de Arte Americano in Maldonado and the first prize in the 100th Anniversary Contest organized by the newspaper *El Día*. In 2006, he won the Broadcast Design Award for an editing piece of Warner Brothers' *Smallville*.

Since 2000, he has worked as a post-producer, advertising director, and director of photography. He lives and works in Uruguay.

SOLO SHOWS

- 2023** *Convergencias fotográficas II* [Photographic Convergences 2], Galería del Paseo and Mutate, Manantiales, Maldonado, Uruguay.
- 2022** *Secreto* [Secret], Espacio Expositivo 8 y ½, Montevideo, Uruguay.
- 2016** *Donde duermen las cosas* [Where Things Sleep], Galería de Arte SOA, Montevideo, Uruguay.
- 2009** *Fotografías mínimas* [Minimal Photographies], Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay.
- 2005** *The Jazz Bakery*, Los Angeles, United States.
- 2004** Galería Principium, Buenos Aires, Argentina.
- 2003** Contemporary Art Fair, Mexico City, Mexico.
Art New York, New York, United States.
Art Miami, Galería Latinarte, Miami, United States.
- 1991** Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1990** *Fotografías de Europa* [Photographies of Europe], Galería de Alicia Goyena, Montevideo, Uruguay.
- 1989** Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- 1988** Purchase College, State University of New York, United States.
- 1987** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.

- 1986** *Retratos* [Portraits], Café Sorocabana, Montevideo, Uruguay.
- 1983** Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay.

GROUP SHOWS

- 2017** *Panorama*, Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 2013** *Bicentenario de las Instrucciones del año XIII* [Bicentennial of the 1813 Instructions], Uccle Cultural Center, Brussels, Belgium.
- 2010** 100th Anniversary International Exhibition, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile.
- 2003** *La ruina inconsciente* [The Unconscious Ruin], Hipódromo Nacional de Maroñas, Montevideo, Uruguay.
- 2001** Water and light installation as a tribute to Akira Kurosawa, Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 2000** *8 fotógrafos* [8 Photographers], Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1999** Artist selected for the Seventh Havana Biennale, Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
Foto Primavera [Springtime Photo], Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 1998** *La memoria inmediata* [The Immediate Memory], Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
Intro, Edificio Santos, Fundación Buquebus, Montevideo, Uruguay.
- 1997** Sixth Havana Biennale, Cuba.
- 1994** *El Libro* [The Book], Casa Gandhi, Montevideo, Uruguay.
- 1993** First Photography Space, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 1991** First Prize 500th Anniversary Art Competition, Ibero-American Cooperation Institute, Museo de Bellas Artes and the interior of the country, Uruguay.
- 1990** *Multifoto* [Multiphoto], Ibero-American Cooperation Institute, Casa de la Cultura de San Fernando, Maldonado, Uruguay.
- 1989** *Cuatro cuartos* [Four Rooms], Ibero-American Cooperation Institute, Casa del Vicario, Montevideo, Uruguay.
- 1988** *Lo mejor del 97* [Best of 1997], Asociación de Críticos de Arte, Montevideo, Uruguay.
Bienarte II, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1986** *Fotografía uruguaya de hoy* [Uruguayan Photography Today], Montevideo, Uruguay.
- 1984** Exhibition at the Inter-American Development Bank, Punta del Este, Maldonado, Uruguay.
- 1983** National Salon of Photography, Montevideo, Uruguay.

Agradecimientos
Acknowledgements

Alex Saúl
Alexander Vik
Amalia Amoedo
Amedeo Bartolini
Ángel Kalenberg
Carlos Lecueder
Carmen Thyssen
Carrie Vik
Daniela Castillo
Diana Cardozo
Elianne Litwin
Emma Sanguinetti
Equipo del MAPI
Ernesto Kimelman

Evelio Acevedo
Graziella Zito
Guillermo Solana
Gustavo Pescadere
Gustavo Vilariño
Ignacio Iturria
Jaqueline Aisenberg
Jimena Castillo
Julio Fernández Techera
Lara Facco
Laura Bardier
Laura Malosetti Costa
Leandro Gómez Guerrero
Leonardo Noguez

Lorena Castagnola
Luisa Pedrouzo
Macarena Montañés
Martín Castillo
Mercedes Lasarte
Pablo Atchugarry
Pablo Thiago Rocca
Paloma Aisenberg
Pía Supervielle
Ricardo Pascale †
Riccardo Boglione
Sergio Aisenberg
Silvana Neme
Stella Elizaga

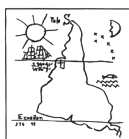


Eduardo Cardozo | **Latente**

60.^a Exposición Internacional de Arte
La Biennale di Venezia

Pabellón de Uruguay

Patrocinan



**GALERIA
S U R**



Colaboran



**WTC™ MONTEVIDEO
FREE ZONE**

magma



UCU Universidad
Católica del
Uruguay

Organizan



Ministerio
de Educación
y Cultura
URUGUAY



Dirección Nacional
de Cultura

INAV

INSTITUTO
NACIONAL DE
ARTES VISUALES



Fundación
Uruguay
Cultura



Ministerio
de Relaciones
Exteriores
URUGUAY

Dirección General
para Asuntos
Culturales

Embajada
de Uruguay
en Italia

Consulado General
de Uruguay
en Milán

Consulado Honorario
de Uruguay
en Venecia



Uruguay XXI
PROMOCIÓN DE INVERSIONES,
EXPORTACIONES E IMAGEN PAÍS



FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

