



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 cuelga 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 cotidianidad.

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 calmo.

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 × 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 traslucidos 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 sinnúmero 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.



ARRIBA
Tintoretto (Jacopo Comin), *El Paraíso*, c.1588
Óleo sobre lienzo, 174,5 x 494 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



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 no se ha terminado y que sigue dejando su estela...



