



*Del Río de la Plata al valle del río Hudson*

# CARDILLO

*From the Río de la Plata to the Hudson River Valley*

*Del Río de la Plata al valle del río Hudson*

# CARDILLO

*From the Río de la Plata to the Hudson River Valley*



CONTENIDO  
CONTENT

	Enrique Aguerre
5	<i>Prólogo</i>
4	<i>Prologue</i>
	Karl Emil Willers
7	<i>Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson</i>
6	<i>Rimer Cardillo: From the Río de la Plata to the Hudson River Valley</i>
	Manuel Neves
23	<i>Poética y política de una representación de la naturaleza</i>
22	<i>Poetics and Politics of a Representation of Nature</i>
	Cecilia Marina Slaby
45	<i>Matrices simbólicas de un acervo ancestral</i>
44	<i>Symbolic Matrices of an Ancestral Heritage</i>
	Linda Weintraub
59	<i>Rimer Cardillo: una confederación de atributos</i>
58	<i>Rimer Cardillo: A Confederation of Attributes</i>
	Rimer Cardillo
104	<i>Escenografías de insectos</i>
104	<i>Insect Stage Sets</i>
159	<i>Por las tierras de Quiroga</i>
158	<i>Into the Lands of Quiroga</i>
174	<i>Búho</i>
174	<i>Owl</i>
195	<i>Caparazones</i>
194	<i>Carapaces</i>
207	Obras expuestas
206	Works in the Exhibition
216	Cronología / Chronology
231	Créditos / Credits

The anthological exhibition *Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* (Rimer Cardillo: From the Río de la Plata to the Hudson River Valley) is a faithful testimony of a journey involving a geographical displacement —as the title suggests—, a journey through time that began at the end of the 60s and still continues, and also a log of sorts that significantly marks each milestone in his long and valuable artistic career.

The work of Rimer Cardillo is included in the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts), and has been included in collective exhibitions in the museum. His emblematic sculpture *Barca de la crucifixión* (The Crucifixion Barge) (2005) is located in the institution's garden.

His renowned activity as an artist and teacher in Uruguay and abroad called for an exhibition that would allow him to present his extensive body of work in our country. Cardillo chose Karl Willers as the curator and to Manuel Neves as the assistant curator of this project.

*Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* assembles a body of work made up of different series created in the last fifty years, which share one essential concern: our relationship with nature and the responsibilities that emerge from this relationship. With a deep awareness of our American continent, its biodiversity and its native peoples, Cardillo uses prints, photography, drawing, sculpture and installations to bring our attention to a story —many stories—, which need to be told as only the visual arts can tell them. And it is there that the political dimension of the art made by the artist coexists with the know-how and an impeccable technical resolution, together with unwavering ethics.

I wish to stress Rimer Cardillo's professionalism and commitment with this project that required four years to come to fruition. I'd also like to thank Karl Willers and Manuel Neves for helping us to get to know the artist better and to better relate with his work; Stella Elizaga, who participated on behalf of Fundación Itaú, for being a fundamental part in the conception and production of the exhibition; and the collaboration of Linda Weintraub and Cecilia Marina Slaby with their texts that greatly enrich this publication. Our thanks also go to Eloísa Ibarra, the catalog's designer and Eduardo Baldizán, for the photographic records.

*Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* is not the end of the journey; it's just a pause to enjoy what has already been achieved before undertaking new challenges.

Enrique Aguerre  
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

La exposición antológica *Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* es fiel testimonio de un viaje que supone un desplazamiento geográfico —tal como lo sugiere el título—, un recorrido temporal, que tiene su comienzo a finales de los años sesenta y llega hasta nuestros días, y también una suerte de bitácora que marca significativamente cada hito de su larga y relevante trayectoria artística.

La obra de Rimer Cardillo está presente en el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) y se ha exhibido en muestras de carácter colectivo en el museo. Su emblemática escultura *Barca de la crucifixión* (2005) se encuentra en el jardín de la institución.

Su reconocida labor como artista y docente en Uruguay y en el exterior demandaba una exposición que permitiera dar a conocer su extensa obra en nuestro país. Cardillo eligió para llevar adelante este proyecto a Karl Willers como curador y a Manuel Neves como curador asociado.

*Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* reúne un cuerpo de obra integrado por diferentes series realizadas en los últimos cincuenta años, que comparten una preocupación esencial: nuestra relación con la naturaleza y las responsabilidades que de esta relación emergen. Conocedor profundo de nuestro continente americano, de su biodiversidad y de los pueblos originarios, Cardillo utiliza el grabado, la fotografía, el dibujo, la escultura y la instalación para poner de relieve una historia o historias que necesitan ser narradas como solo pueden hacerlo las artes visuales. Y es allí que la dimensión política del arte realizado por el artista convive con el saber hacer y una resolución técnica impecable, junto con una ética irrenunciable.

Quiero destacar el profesionalismo y compromiso de Rimer Cardillo con este proyecto que insumió cuatro años y llegó a buen puerto. Agradecer a Karl Willers y a Manuel Neves por ayudarnos a conocer mejor al artista y vincularnos de mejor manera con su obra; a Stella Elizaga en representación de Fundación Itaú, por ser parte fundamental en la concepción y producción de la muestra; y la colaboración de Linda Weintraub y Cecilia Marina Slaby por sus textos que enriquecen notablemente esta publicación. A Eloísa Ibarra, diseñadora del catálogo, y a Eduardo Baldizán por el registro fotográfico.

*Rimer Cardillo: del Río de la Plata al valle del río Hudson* no es el final del viaje, sino solamente un detenerse para compartir lo ya realizado antes de emprender nuevos desafíos.

Enrique Aguerre  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

RIMER CARDILLO  
FROM THE RIO DE LA PLATA  
TO THE HUDSON RIVER VALLEY

By KARL EMIL WILLERS

Since the late 1960's, Rimer Cardillo's artistic career conveys not only astounding expertise in printmaking techniques and graphic processes, but also the artist's ongoing concentration on specific political, cultural, and environmental themes. Through graphic work, sculptural objects, and large-scale installations, Cardillo presents viewers with his searching inquiry into relations across political borders and his rigorous investigation of continuities between historical epochs.

**Political Perspectives**

In 1979, Cardillo accepted a visiting artist's residency at the University of Southern Illinois at Carbondale, an invitation that allowed him to continue his printmaking activities in the United States. Re-establishing his life and career in North America, Cardillo was one of more than a quarter-million Uruguayans – many the cultural, intellectual and educational leaders of the nation – who migrated from their homeland during a military dictatorship that stretched into the mid-1980's. When he relocated to New York City the following year, Cardillo established his own printing workshop in Manhattan. In the elaborate *Baroque Suite Series* of 1980-81, Cardillo juxtaposes portrayals of insect specimens with Spanish Baroque imagery of pain and suffering, best preserved in the painting, sculpture and architecture of the great cathedrals and missions of the late sixteenth and early seventeenth centuries found throughout Latin America.

Cardillo's cross-cultural interests and environmental concerns began to take on greater symbolic resonance and aesthetic import as he mined various box-like forms – altarpieces, reliquaries and shrines– for their broader social and psychological meanings. The artist's move to new studio space in a partially abandoned industrial building – an environment of abandoned machinery and weathered wooden floors – inspired more roughly hewn, large scale sculptural projects and a generally more aggressive figuration. In a series of unique print-collages called the *White Box Series* of 1982-83 and in the black-and-white photographs of the *Insect Stage Sets* of 1974 (printed in 2004), Cardillo delved further into the techniques and tools used to preserve and display insects for scientific study. He continued to explore box-like forms, often in one-of-a-kind collages and assemblages to develop a very personal vocabulary and to comment on both political oppression and environmental threats throughout the world.

In other works, such as the *Ritual Box Series* also executed in 1982-83, Cardillo continues a powerful, visual indictment of imprisonment and torture perpetrated by military regimes on the rise throughout Central and South America. The image Cardillo pursues throughout his career can only be achieved via the transfer processes of printmaking, a procedure that has fascinated many modernist and post-war avant-garde artists. However, Cardillo increasingly uses printing methods to craft unique objects that cultivate the look of the imprinted. In various media, he achieves the look of the copy, the reproduction, the replica, the duplicate, the imitation, the simulacrum, the counterfeit, and the derivative. These all-important effects go beyond the mere interjection of a theoretical and critical apparatus for its own sake. In fact, these processes consistently call

RIMER CARDILLO  
DEL RÍO DE LA PLATA  
AL VALLE DEL RÍO HUDSON

KARL EMIL WILLERS

Desde fines de la década del sesenta, la carrera artística de Rimer Cardillo ha estado comunicando no solo una asombrosa experiencia en cuanto a técnicas de grabado y procesos gráficos, sino también la constante concentración del artista en temas políticos, culturales y ambientales específicos. A través del trabajo gráfico, los objetos escultóricos y las instalaciones a gran escala, Cardillo presenta a los espectadores su búsqueda inquisitiva de las relaciones a través de las fronteras políticas, y su investigación rigurosa de las continuidades entre las épocas históricas.

**Perspectivas políticas**

En 1979, Cardillo aceptó una residencia como artista visitante en la University of Southern Illinois en Carbondale, una invitación que le permitió continuar sus actividades de grabado en los Estados Unidos. Al restablecer su vida y su carrera en América del Norte, Cardillo fue uno de los más de un cuarto de millón de uruguayos —muchos de ellos líderes culturales, intelectuales y educativos de la nación— que emigraron de su patria durante la dictadura militar que se extendió hasta la mitad de los ochenta. Cuando se trasladó a la ciudad de Nueva York al año siguiente, Cardillo abrió su propio taller de grabado en Manhattan. En la serie *Suite barroca* (*Baroque Suite*), de 1980-81, Cardillo yuxtapone representaciones de especímenes de insectos con imágenes de dolor y sufrimiento provenientes del barroco español, representadas de la mejor manera en la pintura, escultura y arquitectura de las grandes catedrales y misiones de finales del siglo XVI y principios del XVII que se encuentran en América Latina.

Los intereses interculturales y las preocupaciones ambientales de Cardillo comenzaron a adquirir una mayor resonancia simbólica e importancia estética a medida que utilizaba diversas formas similares a cajas (retablos, relicarios y santuarios) con base en sus significados sociales y psicológicos más amplios. El traslado del artista a un nuevo estudio en un edificio industrial parcialmente abandonado —un entorno de maquinaria abandonada y suelos de madera deteriorados— inspiró más proyectos de escultura a gran escala, con una figuración generalmente más agresiva. En las obras únicas de la serie de collages *Cajas blancas* (*White Box*), de 1982-83, y en las fotografías en blanco y negro que integran *Escenografías de insectos* (*Insect Stage Sets*) de 1974 (impresa en 2004), Cardillo profundizó en las técnicas y herramientas usadas para preservar y exhibir insectos para su estudio científico. Continuó explorando formas tipo caja, a menudo en collages y ensamblajes únicos, desarrollando un vocabulario muy personal y comentando sobre la opresión política y las amenazas ambientales en todo el mundo.

En otras obras, como, por ejemplo, en la serie *Cajas rituales* (*Ritual Box*), también producida en 1982-83, Cardillo continúa con una poderosa acusación visual del encarcelamiento y la tortura perpetrada por los regímenes militares en ascenso en América Central y del Sur. La imagen que Cardillo persigue a lo largo de su carrera solo puede lograrse a través de los procesos de transferencia del grabado, un procedimiento que ha fascinado a muchos artistas de la vanguardia modernista y de posguerra. Sin embargo, Cardillo usa cada vez más los métodos de impresión para elaborar objetos únicos que semejan impresiones. Utilizando varias técnicas, logra la apariencia de la copia, la reproducción, la réplica, el duplicado, la imitación, el simulacro, la falsificación y el derivado. Estos efectos de suma importancia van más allá de la mera interposición de



attention to that which is absent or lost, that which is elsewhere or other — concepts that resonate with the very purpose and significance of Cardillo's chosen subjects.

Other vital social and cultural issues (also affected by politics and economics) continued to constitute the focus of Cardillo's works of the 1990's: the loss of indigenous peoples such as the Charrúas that were once native to Uruguay; the dwindling of animal species such as the ñandú and *mulita* or South American ostrich and armadillo; and the destruction of plant life such as the Araucaria tree that once dominated the Atlantic Forest of the Americas. The expansive *Vanishing Tapestries Series* of 1991-93, for example, juxtaposes scientific excavations of ancient human skeletons against similarly photo-based evidence of buried animal remains. Such humanitarian and environmental concerns, latent in Cardillo's work since the 1960's, increasingly guide the artist's mature endeavors.

### Environmental Perspectives

Cardillo began teaching at the State University of New York at New Paltz in 1994. This move inaugurated a long-term and ongoing relationship with the unique environment of the Hudson River Valley and the ecological systems of the Catskill Mountains. The artist explores the destruction of wildlife and their natural habitats in imagery of plants and animals memorialized in the *Bronze Cast Series* of 1999-2001 and the ongoing *Aluminum Sculpture Series* of 2007-2018. This theme of loss persists in the photo-silkscreens entitled *Birds from Gardiner Series* completed in 2003 which were produced from photographs of plaster and wax forms made during the process of casting metal sculptures. The artist employed computer-based technologies to transform three-dimensional forms into two-dimensional images.

The science of photography has undergone pronounced transformations over the past half century and during Cardillo's career as an artist. Advances in digital photography that emerged with new computer technologies revolutionized processes and techniques of mechanical reproduction. Cardillo's photo-based works not only reveal the power of new technologies to impact artmaking, but also their effects — both good and bad, helpful and damaging, preserving and destructive — upon the subjects being investigated. The photograph is a record or imprint of light waves bouncing off material objects and tangible substances within our world, but it also reveals an existence that is always transient and elusive through time. One finds here a leitmotif common to both Cardillo's art and the photographic process itself. Even at the very moment of creation, the effort to witness the *here*, the drive



*Tapices de la desaparición* (detalle), 1991-93  
*Vanishing Tapestries* (detail), 1991-93



Ardilla, de la serie *Obras en bronce y aluminio*,  
1999-2015  
Squirrel, from *Bronze and Aluminum Casts Series*,  
1999-2015

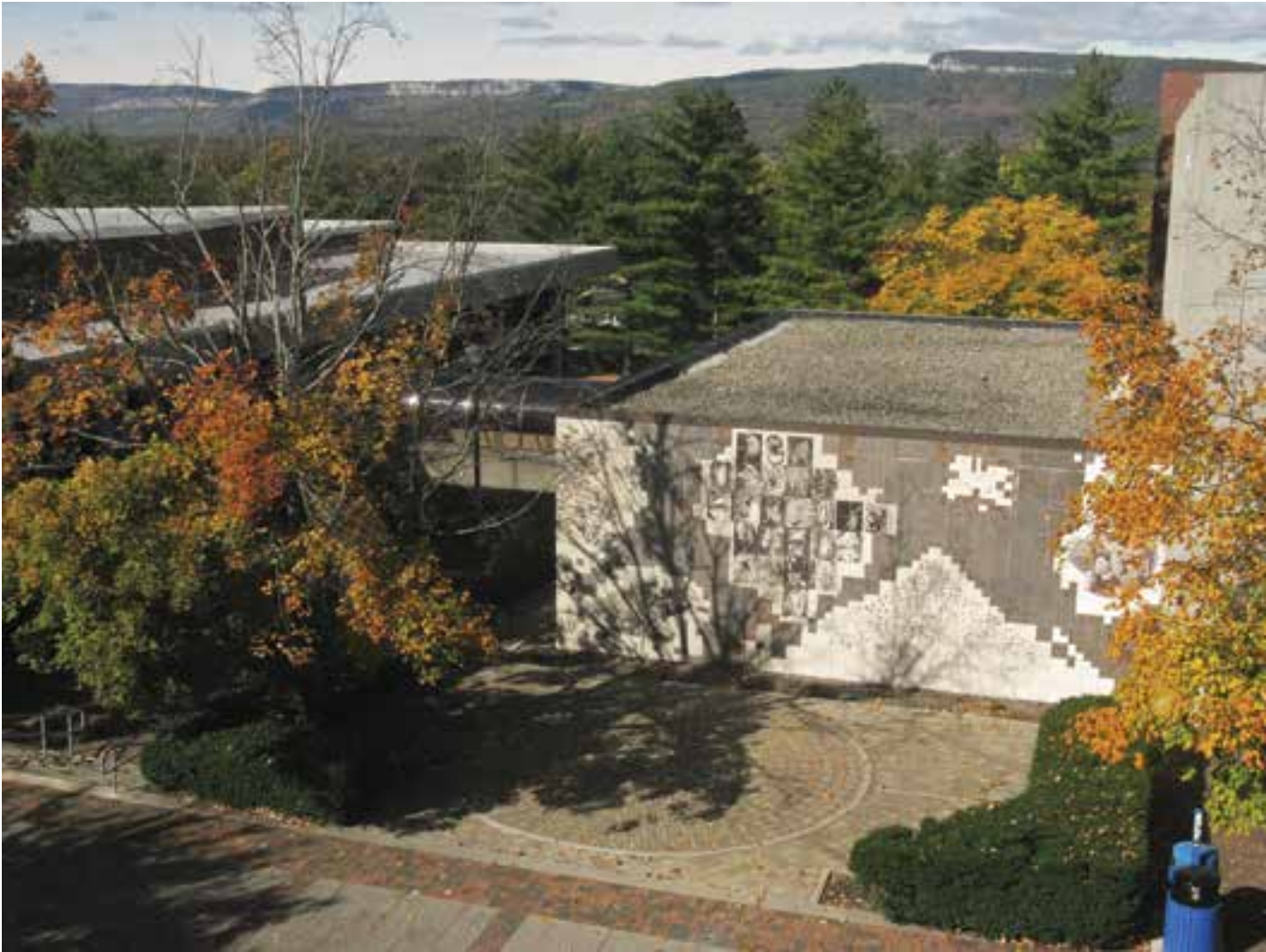
un aparato teórico y crítico por su propio valor. De hecho, estos procesos llaman constantemente la atención sobre lo que está ausente o perdido, lo que está en otra parte —conceptos que resuenan con el propósito y el significado de los temas elegidos por Cardillo.

Otros temas sociales y culturales vitales (también afectados por la política y la economía) continuaron siendo el foco de atención de las obras de Cardillo en la década de los noventa: la desaparición de pueblos indígenas como los charrúas que una vez fueron nativos de Uruguay; la disminución de las especies animales como el ñandú y la mulita; y la destrucción de la vida vegetal, como el árbol de araucaria que alguna vez dominó el bosque atlántico de las Américas. La vasta serie *Tapices de la desaparición* (*Vanishing Tapestries*), de 1991-93, por ejemplo, yuxtapone excavaciones científicas de antiguos esqueletos humanos con evidencia similar basada en fotografías de restos de animales enterrados. Tales preocupaciones humanitarias y ambientales, latentes en el trabajo de Cardillo desde la década de los sesenta, guían cada vez con mayor intensidad los esfuerzos maduros del artista.

### Perspectivas ambientales

Cardillo comenzó a enseñar en la State University of New York en New Paltz en 1994. Este cambio inició una relación continua y a largo plazo con el entorno único del valle del río Hudson y los sistemas ecológicos de las montañas de Catskill. El artista explora la destrucción de la vida silvestre y sus hábitats naturales en imágenes de plantas y animales conmemorados en la serie de *Obras en bronce* (*Bronze Cast*), de 1999-2001 y en la serie aun en producción *Esculturas en aluminio* (*Aluminium Sculptures*), de 2007-2018. Este tema de la pérdida persiste en las fotoserigrafías de la serie titulada *Pájaros de Gardiner* (*Birds from Gardiner*) completada en 2003, que fueron producidas a partir de fotografías de moldes de yeso y cera elaborados durante el proceso de fundición de las esculturas de metal. El artista empleó tecnologías informáticas para transformar formas tridimensionales en imágenes bidimensionales.

La ciencia de la fotografía ha experimentado transformaciones notorias en el último medio siglo y durante la carrera de Cardillo como artista. Los avances en la fotografía digital que surgieron con las nuevas tecnologías informáticas revolucionaron los procesos y las técnicas de reproducción mecánica. Las obras de Cardillo basadas en fotografías no solo revelan el poder de las nuevas tecnologías para incidir en la creación artística, sino también sus efectos, buenos y malos, útiles y perjudiciales, conservadores y destructivos, sobre los sujetos investigados. La fotografía es un registro o impresión de ondas de luz que rebotan en objetos materiales y sustancias tangibles dentro de nuestro mundo, pero también revela una existencia que siempre es transitoria y difícil de alcanzar a través del tiempo. Aquí se encuentra un *leitmotiv* común al arte de Cardillo y al proceso fotográfico en sí. Incluso en el momento de la creación, el esfuerzo



to capture the *now*, the impulse to register the *present* is always elusive. Like all photography, Cardillo's art memorializes precisely that which is forever lost. This implies that photography, in all its varying forms, is the ideal medium in which to convey the urgent need to preserve natural resources and the timeliness of efforts to protect biodiversity. Cardillo's large format photographic images of the dead bodies of small birds found in the *Birds of the Hudson Series* of 2005, render this sense of crisis abundantly evident. These images simultaneously resonate with and pointedly recalibrate the historical illustration and scientific cataloguing of species diversity that has guided scholarship on these topics for centuries.

During his tenure at SUNY New Paltz, Cardillo worked with his students on numerous large-scale projects, including a monumental outdoor wall mural called *Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley*, completed in 2004. Constructed of porcelain tiles printed and silkscreened with iconic images from Cardillo's oeuvre – the disappearing Araucaria rain forests of the Americas,

*Medio ambiente y cultura: del Amazonas al valle del río Hudson, 2004*

Mural permanente construido con azulejos de porcelana serigrafiada. Edificio de Humanidades, Universidad Estatal de Nueva York en New Paltz.

*Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, 2004*

Permanent outdoor wall mural constructed of silkscreened porcelain tiles. Humanities Building Excelsior Concourse, State University of New York at New Paltz.



*Medio ambiente y cultura: del Amazonas al valle del río Hudson, 2002-04*

Instalación de fotoserigrafías en lienzo y papel  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018

*Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, 2002-04*

Wall installation of photo-silkscreens on canvas and paper  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018

por presenciar el *aquí*, el impulso para capturar el *ahora* y el impulso de registrar el *presente* son siempre esquivos. Como toda fotografía, el arte de Cardillo conmemora precisamente lo que se pierde para siempre. Esto implica que la fotografía, en todas sus formas variables, es el medio ideal para transmitir la urgente necesidad de preservar los recursos naturales y lo imperativo de los esfuerzos para proteger la biodiversidad. Sus imágenes fotográficas de gran formato de los cuerpos inertes de pequeñas aves que se encuentran en la serie *Pájaros de Hudson (Birds of the Hudson)*, de 2005, hacen muy evidente esta sensación de crisis. Estas imágenes resuenan simultáneamente y recalibran deliberadamente la ilustración histórica y la catalogación científica de la diversidad de especies que ha guiado a la doctrina sobre estos temas durante siglos.

Durante su período como profesor en SUNY New Paltz, Cardillo trabajó con sus alumnos en numerosos proyectos a gran escala, incluido un monumental mural al aire libre: *Medio ambiente y cultura: desde el Amazonas hasta el valle del río Hudson (Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley)*, finalizado en 2004. Construido

the endangered Giant Leatherback sea turtle, the fossil-like traces of other increasingly rare plant and animal species, a diagram calling to mind prehistoric earthen ceremonial mounds, an assortment of both domesticated and wild fowl, ancient Mesoamerican figurine sculptures (or, as Cecilia Marina Slaby so insightfully outlines in her essay, a modern facsimile of such archeological finds). This monumental mural is permanently installed on an exterior wall of the Humanities Building along the main pedestrian concourse of the SUNY New Paltz campus. The full-scale study on paper for this major work illustrates Cardillo's blending of two realities, his Latin American roots and his adopted home in North America. Here, the artist's interests in the preservation of the virgin forests of the Amazonian basin parallel and compliment his deep commitment to sustaining the remaining wilderness habitats within the Hudson Valley region.

Among Cardillo's most recent work is a series of digital photographs combined with woodcut, silkscreen and drawing. The underlying photographs are taken in the Hudson Valley, around or near the artist's home and studio in Gardiner, New York 70 miles north of New York City. In contrast, the overlay of printed and drawn imagery derives from notebooks and sketches compiled and collected over years of travel and study in the artist's native Uruguay and other regions of South America. This juxtaposition points to Cardillo's continuing concern with the survival of native customs and the preservation of natural ecosystems across political barriers and societal divides. Cardillo seeks out some of the most remote regions of the South American continent, places such as the Pantanal (the southern Amazon region that remains one of the largest continuous tracts of undisturbed wetlands on earth), or the rustic cattle ranches (called *estancias*) of the Uruguayan interior. He records his observations in travel diaries, and these sketchbook drawings, once enlarged, supply the imagery for the woodcuts found in the *From the Estancias to the Hudson River Valley Series*. Cardillo's enlarged linear notations, combined with the lush color of the digital photography, result in some of the most elegant and appealing works of Cardillo's career.

### Global Perspectives

Since early in his career, Cardillo has embraced large-scale conical constructions he calls "cupí," a word gleaned from the language of the Guaraní, an aboriginal society once native to the southernmost regions of the Americas. The term means "ant" but is also used today by farmers and ranchers to refer to the giant anthills that blanket the countryside of Uruguay and neighboring regions of Argentina, Paraguay, and Brazil. There are many references that circulate around and inform the cupí, including giant South American ant hills, native burial mounds, early architectural structures, archeological site excavations, and dumped construction materials, to name only a few.



*Anacahuíta* ("la pimienta de los pobres") (detalle), 2014  
*Anacahuíta* ("The Pepper of the Poor") (detail), 2014



con azulejos de porcelana impresos y serigrafiados con imágenes icónicas de la obra de Cardillo como la desaparición de los bosques tropicales de araucaria de las Américas, la tortuga laúd gigante en peligro de extinción, las huellas fósiles de otras especies de plantas y animales cada vez más raras, un diagrama que recuerda los túmulos ceremoniales de tierra prehistóricos, una variedad de aves domesticadas y silvestres, antiguas esculturas de figurillas mesoamericanas (o, como Cecilia Marina Slaby describe con tanto ingenio en su ensayo, un facsímil moderno de esos hallazgos arqueológicos). Este mural monumental está instalado permanentemente en una pared exterior del Edificio de Humanidades a lo largo de la explanada peatonal principal del campus de SUNY New Paltz. El estudio a gran escala en papel para este trabajo ilustra la combinación que realiza Cardillo de dos realidades, sus raíces latinoamericanas y su hogar adoptivo en América del Norte. Aquí, los intereses del artista en la preservación de los bosques vírgenes de la cuenca amazónica son paralelos y complementarios a su profundo compromiso con el mantenimiento de los hábitats silvestres restantes en la región del valle del Hudson.

Entre los trabajos más recientes de Cardillo hay una serie de fotografías digitales combinadas con xilografía, serigrafía y dibujo. Las fotografías subyacentes fueron tomadas en Valle de Hudson, en las cercanías de la casa y el estudio del artista en Gardiner, a 70 millas al norte de la ciudad de Nueva York. En contraste, la superposición de imágenes impresas y dibujadas en cuadernos y bocetos realizados a lo largo de años de viajes y estudios en Uruguay y otras regiones de Sudamérica. Esta yuxtaposición apunta a la preocupación continua de Cardillo por la supervivencia de las costumbres nativas y la preservación de los ecosistemas naturales más allá de las barreras políticas y las divisiones sociales. Cardillo explora algunas de las regiones más remotas del continente sudamericano, lugares como el Pantanal (la región del sur amazónico que sigue siendo una de las mayores extensiones de humedales inalterados de la Tierra), o las estancias del interior de su país de origen. Registra sus observaciones en diarios de viaje y sus bocetos ampliados, suministran las imágenes para las xilografías de la serie *De las estancias al valle del río Hudson (From the Estancias to the Hudson River Valley)*. Los dibujos ampliados combinados con el color exuberante de la fotografía digital dan como resultado algunas de las obras más elegantes y atractivas de la carrera de Cardillo.

### **Perspectivas globales**

Desde el comienzo de su carrera, Cardillo ha adoptado construcciones cónicas a gran escala a las que llama «cupí», palabra derivada del lenguaje de los guaraníes, una sociedad aborigen de las regiones más meridionales de América. El término significa 'hormiga', pero también lo usan hoy agricultores y ganaderos para referirse a los hormigueros gigantes que cubren el campo de Uruguay y las regiones vecinas de Argentina, Paraguay y Brasil. Hay muchas referencias relacionadas con los cupíes y que les aportan significado, incluyendo enormes hormigueros sudamericanos, túmulos nativos, estructuras arquitectónicas tempranas, excavaciones arqueológicas y materiales de construcción desechados, por nombrar solo algunos.



In the *Cupí and Birds of Clay, Oil and Ashes Installation*, first created in 2005, Cardillo draws upon his expertise and experience as a printmaker. He was able to emboss the cast forms of small birds – creating lightweight paper shingles that could then be woven into a web-like cone of filaments. Each sculpture is placed alongside a wall layered with thin transparent papers imprinted with images culled from casts of fallen bodies of flying birds. But here, solutions of red clay, used car oil, or burnt ash are used instead of ink – poignantly alluding to the wholesale loss and destruction of indigenous forests to agricultural and industrial development. The most recent incarnation of the cupí form is the monumental *National Museum of the Visual Arts Cupí* built in 2018 for the current exhibition and composed of earth, cast sculptural forms and terra-cottas. Resembling the most simple and iconic forms on Native American ceremonial mounds, this structure powerfully suggests entire realities unearthed and pieced together from mere fragments. The cupí installations encourage a crossing of borders both culturally and historically – between what is now and what is then, what is familiar and what is alien, what is present and what is absent.

*Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas*, 2005  
 Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018  
*Cupí and Birds of Clay, Oil and Ashes*, 2005  
 Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018

*Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas* fue exhibida en  
 Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 2017  
 Museo de Arte de las Américas, OEA, Washington D. C., 2016  
 Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, Nueva York, 2010  
 Bienal Internacional de Artes Gráficas de Liubliana, Eslovenia, 2005  
*Cupí and Birds of Clay, Oil and Ashes* was exhibited at  
 Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 2017  
 Art Museum of the Americas, OAS, Washington, DC, 2016  
 Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, New York, 2010  
 International Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Slovenia, 2005



En la instalación *Cupí y pájaros de arcilla, aceite y cenizas* (*Cupí and Birds of Clay, Oil and Ashes*), cuya primera versión fue creada en 2005, Cardillo se basa en su pericia y experiencia como grabador, moldeando en relieve las formas de pequeños pájaros, creando tejas livianas de papel que luego son tejidas sobre filamentos en forma de cono. Cada escultura es colocada junto a una pared cubierta con capas de papeles transparentes con imágenes impresas de moldes creados de los cuerpos de aves voladoras caídas. Pero aquí, en lugar de tinta, se usan soluciones de arcilla roja, aceite usado de automóviles o cenizas quemadas, aludiendo de manera conmovedora a la pérdida y destrucción total de los bosques indígenas a causa del desarrollo agrícola e industrial. La encarnación más reciente de la forma del cupí es el monumental *Cupí del Museo Nacional de Artes Visuales*, creado en 2018 para la exposición actual, compuesto de tierra, moldes escultóricos de yeso y terrazas. Semejante a las formas más simples e icónicas de los túmulos ceremoniales de los nativos americanos, esta estructura sugiere poderosamente realidades enteras desenterradas y reconstruidas a partir de meros fragmentos. Las instalaciones de cupí alientan un cruce de fronteras tanto cultural como histórico: entre lo que es ahora y lo que era entonces, lo que es familiar y lo que es extraño, lo que está presente y lo que está ausente.





Over the past decade, Rimer Cardillo has explored the versatility and malleability of handmade paper in a wide variety of sculptural works and overall environments. The processes and techniques involved in creating these works are as multiple and varied as the forms themselves. For example, in the creation of the unique forms in the *White Box* and *Nests Series* and related *White Botanicals Mural Installation*, soft paper pulp is hand pressed into plaster or clay molds cast directly from collected plant specimens or found animal remains. The resulting imprinted paper pieces suggest a variation on the specialized art of embossing individual units cast from seedpods or fungi and combine to produce hangings that look like wasp nests or mounds that resemble coral colonies. These same forms are used as building blocks, replicated and spread over entire walls and spacious interiors to create encompassing environments, one of which Cardillo has named *Anacahuita* (“*The Pepper of the Poor*”), of 2014. These more enclosing installations suggest the interconnectivity of expansive ecosystems. The untreated buff-white color of Cardillo’s handmade paper carries its own ghostly allusions to the bones and carcasses of extinguished lifeforms. Audiences are reminded that, in all their beauty,

*Cupí de La Loggia*, 2007  
Instalación permanente  
Centro D’Arte La Loggia, Florencia, Italia  
*Cupí de La Loggia*, 2007  
Permanent installation  
Centro D’Arte La Loggia, Firenze, Italy



Durante la última década, Rimer Cardillo ha explorado la versatilidad y maleabilidad del papel hecho a mano en una amplia variedad de trabajos escultóricos y ambientaciones. Los procesos y las técnicas involucradas en su creación son tan múltiples y variados como las formas mismas. Por ejemplo, en las formas únicas de las series *Caja blanca* y *Nidos* (*White Box* and *Nests*) y la instalación mural *Botánicas blancas* (*White Botanicals*), Cardillo presiona a mano pulpa de papel blanda sobre moldes de yeso o arcilla hechos directamente de especímenes recolectados de plantas o restos de animales encontrados. Las piezas de papel moldeado sugieren una variación del arte especializado de gofrar unidades individuales de vainas u hongos que se combinan para producir colgaduras que parecen nidos de avispas o montículos que se asemejan a colonias de coral. Estas mismas formas se usan como bloques de construcción, se reproducen y se extienden por paredes enteras e interiores espaciosos para crear ambientaciones abarcales, a una de las cuales Cardillo ha denominado *Anacahuita* (“*la pimienta de los pobres*”), de 2014. Estas instalaciones más envolventes sugieren la interconectividad de los ecosistemas expansivos. El color blanco puro sin tratamiento del papel hecho a mano de Cardillo carga con sus propias alusiones a las formas de vida extinguidas. Recuerda a los espectadores que, en

*Cupí del Museo Nacional de Artes Visuales*  
Montevideo, Uruguay, 2018  
*Museo Nacional de Artes Visuales Cupí*  
Montevideo, Uruguay, 2018

these paper artefacts are mere shells and imprints of a delicate, vulnerable and disappearing natural environment, and that we live in a world where the indigenous and native are increasingly endangered.

Rimer Cardillo's art evocatively cultivates other times and places in a *mélange* of resonances between naturally-occurring and man-made phenomena, between old and new worlds, between North and South America, between immigrant and native peoples, between living and extinct species. The artist's vision allows no separation between the ecological and the social as it works to expose histories rich in falsifications and contents full of evasions. In this sense, Cardillo's art is cunning: it makes us aware that whole worlds have already disappeared, and thereby cautions and warns about future annihilations and further internments. Cardillo's art asserts that that the systemic genocide of aboriginal peoples and oppression of political opposition are inseparable from other forms of loss – whether the destruction of natural habitats, the eradication of endangered species, or the disappearance of genetic diversity. These strands of meaning are intricately intertwined and carefully blended to conjure continuities over vast reaches of space and connections across immense stretches of time, in order to advocate and advance an engaged understanding of others and an active preservation of the world we inhabit together.

**DR. KARL EMIL WILLERS** is a museum director and senior curator with more than thirty-five years of experience serving at such institutions as the Nassau County Museum of Art on Long Island (Director, 2010-17), Dorsky Museum at SUNY New Paltz (Curator, 2003-05), Norton Museum of Art in West Palm Beach, Florida (Chief Curator and Curator of European Art, 2000-01), and the Whitney Museum of American Art in New York (Associate Curator, 1998-2000, and Downtown Branch Director, 1980-91). He holds a Ph.D. in the History of Art from Yale University (1998) and an M.B.A. in Nonprofit Organizations from Yale School of Management (1996). His undergraduate studies in art history were pursued at the College of Wooster (B.A., 1980) and he was a Rubinstein Fellow in Curatorial Studies on the Whitney Museum's Independent Study Program (1980-81). He has organized many exhibitions around the world, including four on the art and career of Rimer Cardillo: Samuel Dorsky Museum of Art (2004); Nassau County Museum of Art (2011); Art Museum of the Americas, Washington, DC (2016) and Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2018).

toda su belleza, estos artefactos de papel son meros caparazones e impresiones de un entorno natural delicado, vulnerable y en desaparición, y que vivimos en un mundo en el que lo indígena y lo nativo están cada vez en mayor peligro.

El arte de Rimer Cardillo cultiva evocadoramente otros tiempos y lugares en una mezcla de resonancias entre los fenómenos naturales y otros causados por el hombre, entre mundos antiguos y nuevos, entre América del Norte y América del Sur, entre inmigrantes y pueblos nativos, entre especies vivas y extintas. La visión del artista no permite la separación entre lo ecológico y lo social, ya que trabaja para exponer historias ricas en falsificaciones y contenidos llenos de evasiones. En este sentido, el arte de Cardillo es astuto: nos hace conscientes de que ya han desaparecido mundos enteros, y por lo tanto advierte sobre futuras aniquilaciones y mayores confinamientos. El arte de Cardillo afirma que el genocidio sistémico de los pueblos aborígenes y la opresión de la oposición política son inseparables de otras formas de pérdida, ya sea la destrucción de hábitats naturales, la erradicación de especies en peligro o la desaparición de la diversidad genética. Estas hebras de significado están intrincadamente entrelazadas y cuidadosamente mezcladas para evocar continuidades a lo largo de vastas extensiones de espacio y conexiones a través de inmensos períodos de tiempo, con el fin de abogar y avanzar hacia una comprensión comprometida de los demás, y una preservación activa del mundo que habitamos juntos.

**KARL EMIL WILLERS** es director de museos y curador principal con más de treinta y cinco años de experiencia en instituciones como el Museo de Arte del Condado de Nassau en Long Island (director, 2010-17); Museo Dorsky en SUNY New Paltz (curador, 2003-05); Museo de Arte Norton en West Palm Beach, Florida (curador en jefe y curador de Arte Europeo, 2000-01), y el Museo Whitney de Arte Estadounidense en Nueva York (curador asociado, 1998-2000, y director de la sede del Downtown, 1980-91). Tiene un doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Yale (1998) y un máster en Administración de Empresas sobre organizaciones sin fines de lucro de Yale School of Management (1996). Obtuvo la licenciatura en Historia del Arte en el College of Wooster (1980) y fue becario Rubinstein sobre Estudios Curatoriales en el Programa de Estudios Independientes del Museo Whitney (1980-81). Ha organizado exhibiciones en todo el mundo, incluidas cuatro sobre el arte y la carrera de Rimer Cardillo: Samuel Dorsky Museum of Art (2004); Nassau County Museum of Art (2011); Art Museum of the Americas, Washington D. C. (2016) y Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2018).



*Anacahuita ("la pimienta de los pobres")*, 2014  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018



*Anacahuita ("The Pepper of the Poor")*, 2014  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018

## POETICS AND POLITICS OF A REPRESENTATION OF NATURE

*A historic introduction to the works of Rimer Cardillo*  
MANUEL NEVES

### Introduction

On a platform we see a series of somewhat rustic wooden boxes in different sizes and without coloring, but finished with the utmost care.

They hold a series of prints, created through a complex combination of techniques that include etching, aquatint, drypoint, burin and embossing, representing different species of insects and plants in meticulous detail.

The general appearance of these works resembles insectariums and the botanical displays created by biologists and collectors. We might say that scientists consider them material for their research, in contrast to collectors, for whom they are simply an element to be contemplated for aesthetic reasons. However, from a historical perspective, this distinction of roles was initially much more ambiguous.

That is to say, these devices to store and classify inanimate beings appeared in cabinets of curiosities created throughout Europe during the 15th century. These were rooms in palaces where objects would be accumulated: both natural and manufactured items that had been collected during intercontinental travels.

These cabinets were the basis of the collections of future art and science museums, and also the base material of sciences related to the study of nature in their early development stages.

However, as Cardillo attempts to articulate the logic of postmodern appropriation, his is not readymade art—inert representations of species—on account of two elements: one narrative and the other formal in nature. The first one is the general title of this series: *Reliquaries*. These are objects of Catholic tradition created in the Middle Ages in the shape of chests or cases, which held relics and objects that belonged to saints and which were to be venerated. The second is that the boxes have a handle mimicking a suitcase or bag, suggesting that the item can travel or be transported.

In a first reading, we can understand this work as a symbol conveying the idea of nature worshipping: a kind of travelling or mobile pantheism. Nevertheless, this interpretation becomes broader in the scope of its significance when it is situated within the social and political context in which it was produced: i.e., during the civic-military dictatorship in Uruguay (1973-1985).

This dramatic time in Uruguay's recent history was experienced by most of the population as a time of uncertainty, fear, paranoia and unease, a result of the loss of both the Rule of Law and fundamental freedoms, accompanied by a policy of repression, censorship, imprisonment and death, which forced many citizens to exile as a last-resort survival mechanism.

## POÉTICA Y POLÍTICA DE UNA REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA

*Una introducción a la obra histórica de Rimer Cardillo*

MANUEL NEVES

### Introducción

Sobre una base observamos una serie de cajas de madera de diferentes tamaños, sin colorear y algo rústicas, pero realizadas con una cuidada terminación.

En su interior albergan una serie de grabados realizados con una compleja combinación de técnicas que incluyen aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y gofrado, que representan de forma extremadamente detallada diferentes especies de insectos y plantas.

El aspecto general de estas obras las aproxima tanto a los insectarios como a los gabinetes de botánico creados por biólogos y coleccionistas. Podríamos señalar que estos constituyen para los científicos el material para sus investigaciones; en cambio, para el coleccionista son solo elementos de contemplación debido a sus cualidades estéticas. Sin embargo, desde una perspectiva histórica esta diferenciación de función fue en su origen mucho más ambigua.

Es decir, estos dispositivos de almacenaje y clasificación de seres vivos inanimados surgieron dentro de los gabinetes de curiosidades que se formaron en toda Europa durante el siglo xv. Eran habitaciones en los palacios donde se acumulaban objetos, tanto de origen natural como fabricados, recopilados durante los viajes intercontinentales.

Estos gabinetes constituyeron la base de las colecciones de los futuros museos, tanto de arte como de ciencia, y también el material para el incipiente desarrollo de las ciencias relacionadas con el estudio de la naturaleza.

Pero dos elementos hacen que esta obra no sea simplemente un *ready-made* —representaciones inertes de esas especies— intentando articular la lógica posmoderna de la apropiación: uno de carácter narrativo y otro formal. El primero es el título general dado a esta serie de obras: *Relicarios*, que son objetos de la tradición católica originarios de la Edad Media, con forma de cofre o estuche donde se guardan reliquias u objetos pertenecientes a santos, para su veneración. Segundo, las cajas tienen una manija a modo de maleta o valija, lo cual sugiere la idea de elemento que puede viajar o desplazarse.

En una primera lectura podemos entender la obra como un emblema que proyecta la idea de un culto a la naturaleza, una especie de panteísmo viajero o móvil; pero esta interpretación se amplía en su ambición significativa al situarla en el contexto social y político en que fue producida: durante la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985).

Este momento dramático de la historia reciente uruguaya fue vivido por gran parte de la población como un tiempo de incertidumbre, miedo, paranoia y desazón, consecuencia de la pérdida tanto del Estado de derecho, como de las libertades fundamentales, acompañado de una política de represión, censura, encarcelamiento y muerte, que obligó a muchos ciudadanos a un exilio forzado, como último mecanismo de supervivencia.



If an exile's cultural baggage —both tangible and intangible heritage—includes his or her language, customs, history and memory, as well as material goods that can be carried as luggage, Rimer Cardillo preserves the flora and fauna of the country as a cultural element, as both sign and representation. These are vital elements of the territory with which he feels a sense of belonging or that he considers his own. These elements, which are related to nature, geography and landscape, connect him to a common symbolic dimension that characterizes his homeland, but also his personal life and family memory.

The subjective representation of nature as a symbol of one's own territory, of a cultural identity and a personal memory, is used as a narrative tool to reflect on the social and political reality that surrounds the artist and it synthesizes the work created by Rimer Cardillo in five decades, both formally and at a strategic and narrative level.

This text is an introduction to the work of Rimer Cardillo starting from the historical perspective of Montevideo in the 1960s, when the artist studied and created his first significant works, and spanning his creative evolution and development by analyzing a group of emblematic works produced in the 1970s and 1980s, the latter a decade when he settled in the state of New York, his current home.

By analyzing these germinal works, we will not only be able to understand the origin of the artist's most recent research, but also to better interpret his entire production.

Additionally, we will see how printmaking and graphic art, in their multiple techniques, do not define Cardillo's discursive aesthetic boundaries, but rather are resources that are used, adapted and renewed to create images, objects and environments that translate relations between nature, landscape and geography and culture, society and politics from a subjective viewpoint.

### ***Ovals and Circles***

Some aspects of the artist's biography seem to be determining factors in his choice of visual arts as a career option and in the theme he would address.

The first element is the skill he displayed for drawing from early childhood. This quality was quickly noticed by his teachers, who not only encouraged it, but also “showed” them in practice, in illustration works required by his school.

The second is the close connection of the artist with nature. Although Cardillo grew up in an urban environment in the city of Montevideo, his family devoted time and special attention to their garden and home orchard. Additionally, his family used to go for day trips in rural areas and open fields close to Montevideo. This regular contact with nature helped the artist develop a heightened sensitivity, which involved a sort of idealization, and as we will see, quickly translated into a theme for his art.

His natural talent for drawing, which has been mentioned, determined his first job options later in his youth, as he channeled this ability as a potential work tool. As a young secondary school student, he began to work at a company that created designs for the textile industry.

From a broader historical perspective, from the post-war period and until the mid-1950s —in the historical period known as *Neobatllismo* (times of prosperity during the government of President Luis Batlle Berres)—Uruguay lived the last great momentum of its industrial activity, especially the textile industry, which also boosted the development of design and the graphic industry.

Si el bagaje cultural de un exiliado —patrimonio material e inmaterial— está conformado por su lengua, sus costumbres, su historia y su memoria, como también por los bienes materiales que puede cargar como equipaje, Rimer Cardillo rescata como elementos culturales, en tanto signo y representación, la flora y la fauna de su país. Elementos vitales del territorio con el cual hay una relación de pertenencia o que considera propio. Esos elementos ligados a la naturaleza, la geografía y el paisaje, lo conectan a una dimensión simbólica común y característica de su patria, pero también de su vida personal y su memoria familiar.

La representación subjetiva de la naturaleza como emblema de un territorio cultural propio, de una identidad y de una memoria personal es utilizada como instrumento narrativo para reflexionar sobre la realidad social y política en donde el artista vive, y sintetiza, tanto a nivel formal como estratégico y narrativo, la obra producida por Rimer Cardillo durante cinco décadas.

Presentamos una introducción a la obra de Rimer Cardillo partiendo de la perspectiva histórica montevideana durante la década de los años sesenta, donde se formó y realizó sus primeras obras significativas, y consideramos su evolución y profundización creativa a través del análisis de un grupo de obras emblemáticas producidas durante los años setenta y ochenta, década en que fijó su residencia actual en el estado de Nueva York.

El análisis de estas obras germinales permitirá no solo entender el origen de sus investigaciones más recientes, sino tener una mayor comprensión del conjunto de su producción.

Asimismo, veremos cómo el grabado y la gráfica en sus múltiples técnicas no definen los límites estéticos discursivos de Cardillo, sino más bien son recursos que se utilizan, se adaptan y se renuevan para crear imágenes, objetos y ambientaciones que traducen, desde una perspectiva subjetiva, las relaciones entre naturaleza, paisaje y geografía, cultura, sociedad y política.

### *Óvalos y Círculos*

Algunos datos de la biografía de Cardillo parecen ser determinantes en la elección de las artes plásticas como una opción profesional y en el tema que abordaría.

El primero es la aptitud que el artista manifestó desde su más tierna infancia por el dibujo. Esta cualidad fue percibida rápidamente por sus educadoras, quienes no solo la incentivaron, sino que también las «mostraron» en la práctica, en trabajos de ilustración requeridos por su grupo escolar.

El segundo es el estrecho vínculo que desde pequeño estableció con la naturaleza. Aunque Cardillo creció en un medio urbano como la ciudad de Montevideo, su familia dedicaba tiempo y una especial atención al cuidado de su jardín y huerta familiar. A esto hay que sumar el hábito familiar de los paseos por zonas rurales, en algunos casos agrestes, cercanas a Montevideo. Este contacto permanente con la naturaleza desarrolló en él una extrema sensibilidad, que no escapó a cierta idealización y —como veremos— rápidamente se tradujo en un tema para su arte.

La facilidad para el dibujo, que ya señalamos, determinó, entrada la juventud, sus primeras opciones laborales, al canalizar esta aptitud como una posible herramienta concreta de trabajo. Siendo un joven liceal comenzó a trabajar en un estudio que producía diseños para la industria textil.

Desde una perspectiva histórica más amplia podemos brevemente señalar que, desde la posguerra y hasta mediados de la década de los 50 —en el período histórico conocido como neobatllismo— Uruguay vivió el último gran impulso en su actividad industrial, en particular de la industria textil que generó en consecuencia, también, el desarrollo del diseño y de la industria gráfica.

Subsequently, the artist worked as an advertising draftsman, and entered the Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA; National School of Fine Arts).

These elements are extremely significant, to the extent that, from a very early age, Cardillo was familiar with both drawing and industrial processes of textile printing, where he applied silk-screen printing techniques.

When Cardillo began his studies at the ENBA, he already had a thorough knowledge of industrial graphics and the color management applied in them.

We will not delve into the fundamental changes that occurred at the ENBA in the first half of the 1960s; we will just outline how they influenced Cardillo's work.

At the beginning of the 1960s and because of the changes undergone by Universidad de la República with the 1958 Organic Law, which set forth the university's autonomy and co-government, the ENBA went through a major reform. This had two major consequences. Organically, it modified study programs and methods, and formally, there was a generational changeover of the faculty members. The aim was to replace the 19th-century formula of art training, the model known by the Uruguayan artists who studied in Europe, with the so-called *comprehensive education*, which aimed at training sensitive citizens instead of artists in the traditional sense.

In the 1960s, a social context of extreme politicization, the ENBA not only did not escape that condition, but it tried to provide a response to the issue of the role that artists should occupy in society from the fields of education and artistic and crafts production. In that regard, the production of prints and ceramics sold at affordable prices in regular markets was a mechanism for popularizing art.

Cardillo was a student of Luis Camnitzer (Lübeck, 1937) who, as a result of the reform, went from being a student to leading the printmaking workshop at just 25 years of age; he also studied under Luis Mazzey (Montevideo, 1895-1983). That is to say that, after an important change in faculty composition, prominent national artists such as Miguel Ángel Pareja (Montevideo, 1908-1984), Eduardo Yepes (Madrid, 1909-Montevideo, 1978) and Antonio Llorens (Buenos Aires, 1920-Montevideo, 1995) became the figures who, given their authority and importance, shaped the aesthetic-political debates, between figuration and abstraction, within a larger debate on what type of art was relevant in the new society. In the partisan-ideological aspect, although anarchism prevailed among the leaders, communism and socialism also had their place.



*Situación marina C*, 1970  
*Marine Situation C*, 1970



*Dolor de todos, 1972*  
*Pain of All, 1972*

Posteriormente, el artista trabajó como dibujante publicitario y a principios de los sesenta entró a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Estos datos son extremadamente significativos, pues desde muy temprana edad Cardillo estuvo familiarizado tanto con el dibujo como con procesos industriales de impresión textil, en donde la técnica utilizada era la serigrafía.

Cuando Cardillo comienza a estudiar en la ENBA ya contaba con un cabal conocimiento de la gráfica industrial y el manejo del color que en ella se hacía.

No profundizaremos en los cambios fundamentales que se producen en la ENBA durante la primera mitad de los 60; solo delinearemos en forma general cómo estos impactaron en la obra de Cardillo.

A principios de los 60 y como consecuencia del cambio producido en la Universidad de la República por la Ley Orgánica de 1958, que estableció fundamentalmente la autonomía y el cogobierno, se procesó en la ENBA una importante reforma. Esta se tradujo en dos aspectos. Orgánicamente, modificando programas y métodos de estudio; formalmente, con una renovación generacional del plantel de docentes. Así, se buscó sustituir la fórmula decimonónica de academia artística, el modelo conocido por los artistas uruguayos que estudiaron en Europa, por la llamada *educación integral* que proponía la formación de ciudadanos sensibles y no de artistas en el sentido tradicional.

Dentro de un contexto social de extrema politización, como lo fue la década de los 60, la ENBA no solo no escapó a esa condición, sino que intentó dar respuesta, desde la educación y la producción artística y artesanal, al tema del lugar que deben ocupar los artistas en la sociedad. En ese sentido, la producción de grabados y cerámicas para ser vendida a precios accesibles en las ferias populares fue un mecanismo de popularización del arte.

Cardillo fue alumno de Luis Camnitzer (Lübeck, 1937), que, como consecuencia de la reforma, pasó de ser estudiante a dirigir el taller de grabado con apenas 25 años, y también del veterano Luis Mazzei (Montevideo, 1895-1983). Es decir que, aunque la renovación docente fue importante, destacados artistas nacionales, como lo eran Miguel Ángel Pareja (Montevideo, 1908-1984), Eduardo Díaz Yepes (Madrid, 1909-Montevideo, 1978) y Antonio Llorens (Buenos Aires, 1920-Montevideo, 1995) constituían las figuras que por su autoridad y destaque definían los debates estético-políticos, entre figuración y abstracción, dentro de un debate mayor sobre qué tipo de arte era el pertinente para la nueva sociedad. Dentro de un plano ideológico partidario, a pesar de que el anarquismo era mayoritario a nivel de la dirigencia, confluían también el comunismo y el socialismo.

Within this artistic debate, printmaking, as we said above, played a key role as a technique that allowed to mass-produce works. In the first half of the 1960s, this technique preserved an atavistic and traditional condition related to a dependency on woodcut, linocut or lithography, and on a realistic and expressionist figuration, with a social emphasis and limited by a monochrome palette.

Subsequently, Cardillo participated as a teacher at the Club de Grabado de Montevideo.

In 1968, Cardillo had his first solo exhibition at Galería Amigos del Arte, Montevideo, presenting the most significant series of works produced between 1967 and 1968, called *Ovals*. This extremely original series, within the context of Uruguayan and Latin American printmaking, is more radical than the aesthetic-discursive limits imposed by local graphic production, represented by the ENBA and by the Club de Grabado de Montevideo. Thus the artist provides a response to the atavistic and conservative context, which, except for the work of Gladys Afamado (Montevideo, 1925), defined all the vernacular production. He also responded to the excluding space of artistic production, which considered printmaking a minor art.

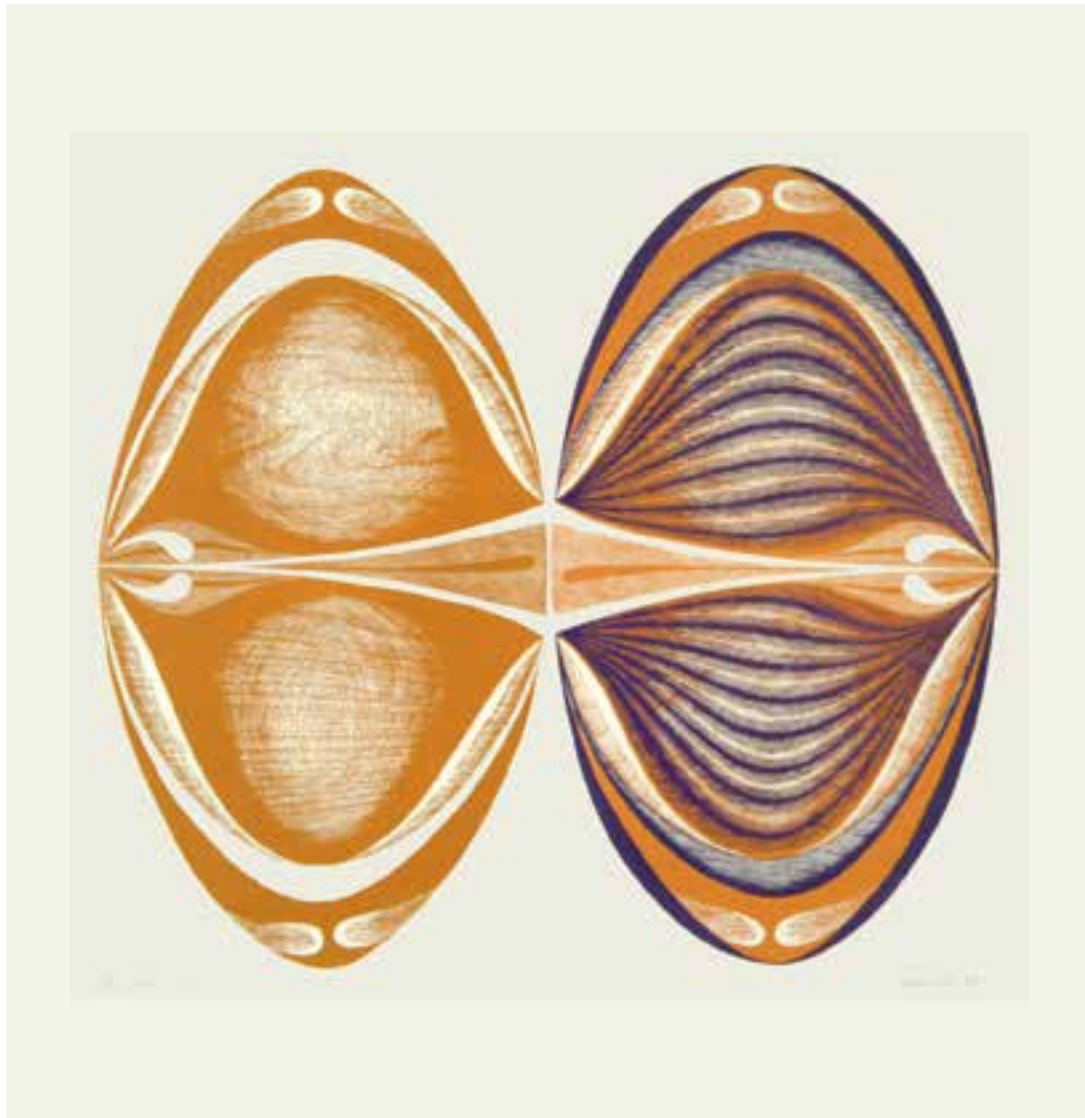
Dentro de ese debate artístico, el grabado, como dijimos, jugó un papel fundamental como técnica que posibilitaba una producción masiva de obras. Durante la primera mitad de la década de los 60 esta técnica mantenía una condición tradicional y atávica, relacionada con una dependencia a las técnicas de la xilografía, el linóleo o la litografía, tanto como a una figuración realista y expresionista, con un acento social y limitada por una paleta monocroma.

Posteriormente, Cardillo participó como docente en las actividades del Club de Grabado de Montevideo.

En 1968 Cardillo realiza su primera exposición individual en Galería Amigos del Arte, de Montevideo, en la que presenta la serie más significativa de obras producidas entre 1967 y 1968, llamada *Óvalos*. Esta serie es, dentro del contexto del grabado uruguayo y latinoamericano, de una extrema originalidad, sobrepasando, por su radicalidad, los límites estético-discursivos impuestos por la producción gráfica local, representada tanto por la ENBA, como por el Club de Grabado de Montevideo. Así, el artista produce una respuesta al contexto, atávico y conservador que, con la excepción de la obra de Gladys Afamado (Montevideo, 1925), delineaba la producción vernácula. También al espacio excluyente de la producción artística, que consideraba el grabado como un arte menor.



*Óvalo (estudio)*, 1966  
*Oval (study)*, 1966



*Dos óvalos I*, 1968  
Colección Musée d'art et d'histoire de Genève, Suiza  
*Two Ovals I*, 1968  
Musée d'art et d'histoire de Genève Collection, Switzerland

*Óvals*, in its dialectical tension, is presented as a response to the formal and aesthetic debates, between abstraction and figuration, as well as to the possibilities of creating through printmaking works that fit in the vanguard of contemporary art.

The title and the general look of the series point to an inclination to research within abstraction, which boasted a long tradition in Uruguay. But in reality, the works are never defined as completely abstract. They synthetically represent plant elements: leaves, flowers and seeds, projecting an optimistic metaphor about the impulses and possibilities concealed in any type of germination. Such a metaphor is impregnated with utopian ideas that imagined a better social reality, within the context of increasing social degradation prevailing in Uruguay in the late 1960s.

These works aimed to close the debate on abstraction versus figuration, presenting them as inseparable elements, and to redefine the usefulness of traditional printmaking techniques in the symbolic space of the Avant-guard, as these practices were placed at the service of creating narratives which, based on elements taken from nature, projected metaphors that move people to reflect on the social and political reality in which the artist lived.

In the following series of works, Cardillo evolves in his formal-technical aspects, increasing his resources to expand the use of multiple techniques within printmaking (which he also modified and modernized), where the joint use of drawing and photography played a key role in the narrative aspects described above.

### ***Floating and Flying Objects***

After his entry into the Uruguayan art world, symbolized by his first solo exhibition, the artist travelled to the former German Democratic Republic, where he stayed on a study scholarship for over two years. This trip was fundamental in several aspects.

The length of this text does not allow us to delve into this major event, the first time the artist visited the old continent. However, we can say that this trip allowed him to increase his artistic culture through visits to museums, as was usual in this type of study scholarships, but also expanded and deepened his technical expertise.

The first year, in Berlin, he had the company of Anhele Hernández (Montevideo, 1922-2010) and studied at the Weissensee School of Art and Architecture. Then, in the second year, he attended the Leipzig School of Graphic Arts, where he made the matrices for the 1971 *Floating and Flying Objects* series. In this way, the artist had contact with an *atelier* where he was able to further and expand his knowledge of more complex techniques: etching, aquatint, water ink, burin, drypoint,



*Una rapiñosa*  
de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección Fundación Enrique IV de Castilla,  
Segovia, España

One "Rapiñosa"  
from *Floating and Flying Objects Series*, 1971  
Enrique IV de Castilla Foundation Collection,  
Segovia, Spain



*Objeto volando*  
de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección Fundación Enrique IV de Castilla,  
Segovia, España

*Flying Object*  
from *Floating and Flying Objects Series*, 1971  
Enrique IV de Castilla Foundation Collection,  
Segovia, Spain

*Óvalos*, en su tensión dialéctica, se presenta como una respuesta a los debates formales y estéticos, entre la abstracción y lo figurativo, como también a las posibilidades de generar desde el grabado obras que actúen dentro de la vanguardia del arte contemporáneo.

Podemos advertir en el título y en el aspecto general de la serie una opción por una investigación dentro de la abstracción, que contaba en Uruguay con una importante tradición. Pero en realidad las obras nunca se definen como totalmente abstractas. Ellas representan de forma sintética elementos vegetales: hojas, flores y semillas, proyectando una metáfora optimista sobre las pulsiones y las posibilidades que esconde cualquier tipo de germinación. Esa metáfora está impregnada de las ideas utópicas que imaginaban una realidad social mejor, dentro del contexto de creciente degradación social que vivió Uruguay al final de la década de los 60.

Estas obras apuntaban a clausurar el debate de lo abstracto versus lo figurativo, al presentarlos como elementos no disociables, y redefinían la utilidad de las técnicas tradicionales del grabado en el espacio simbólico de la vanguardia, al colocar estas prácticas al servicio de la construcción de unas narrativas que, partiendo de elementos tomados de la naturaleza, vehicula metáforas que mueven a reflexiones sobre la realidad social y política en la que vivía Cardillo.

En la serie de obras realizadas posteriormente, Cardillo evolucionará en los aspectos técnico-formales, aumentando sus recursos al ampliar el uso de múltiples técnicas dentro del grabado (que además modificaba y modernizaba), donde el dibujo y la fotografía, en forma conjunta, jugaron un papel fundamental en los aspectos narrativos antes descriptos.

### *Objetos flotantes y volantes*

Luego de su ingreso al mundo del arte uruguayo, simbolizado por su primera exposición individual, Cardillo viajó a la antigua República Democrática Alemana, donde permaneció más de dos años en usufructo de una beca de estudios. Este viaje fue en varios aspectos muy importante.

Las dimensiones de este texto no permiten entrar en detalles sobre este acontecimiento: la primera visita realizada por el artista al viejo continente, pero podemos afirmar que, gracias a él, no solo pudo acrecentar su cultura visual con la visita a museos, como era normal en este tipo de becas de estudio, sino que también amplió y profundizó sus conocimientos técnicos.

El primer año contó con la compañía de Anhele Hernández (Montevideo, 1922-2010) y transcurrió en Berlín en la Escuela de Arte y Arquitectura de Weissensee. Seguidamente, el segundo año, concurrió



and also lithography. Other key elements that would influence his future work were the knowledge and familiarization with photography and its great usefulness in several creative processes. It is important to remember that until that time, Cardillo's work had been conceived, sketched and assembled through drawing, which, as pointed out above, was a formal technical element with which he had been familiar since childhood.

Integrating photographic techniques allowed him to, on the one hand, diversify and deepen the observations and records of insects and plants, and on the other, lend his work a more realistic and scientific character, seeking greater penetration and authenticity in the complex universe of plants and insects.

Before using photography, the artist creates what we could call a masterly series, where he deploys all his knowledge of techniques on metals, developing a narrative conveyed through complex and mysterious images, loaded with a certain hermeticism.

The 1971 *Floating and Flying Objects* series includes seven pieces. With these works, the artist maximizes the tension in the space of ambiguity between abstraction and figuration, while also reaching the highest level of complexity and sophistication in the drawing.

The series projects an atmosphere of mystery and disquiet; the figures represented, which seem to move and lurk in darkness, are not identified as any known species of insects.

The general title of the series only provides descriptive information about these *beings*, highlighting and emphasizing the hermeticism of the artwork, thereby reinforcing the discomfort conveyed. On the other hand, the names given individually to the works *Another "traga-aldaba"* and *Another "rapiñosa"* conveyed the idea of voracity, uncontrolled eating and wild depredation.

If we connect this work and the social and political context in which it was produced, it appears as a metaphor for the uncertainty of a present, which, in its contingency, seems to be uncertain, alarming and imprecise, filled with insecurity and dangers.

In this way and by opposition, the artist creates a gap between this and the *Ovals y Circles* series, which occurs both at the formal level — color versus shades of grey, rounded shapes versus sharp forms—, and at the narrative level —optimism and hope versus pessimism and fear.

He thus structures a renewed and deep reflection on the perception of nature and its inhabitants. This is no longer only a symbol of optimism and hope, or a representation of the collective desire for a better future; on the contrary, this is projected as an unfathomable and mysterious space, which only creates unease and fear.



Planchas de cobre de *Otro traga-aldaba*, *Una espinchosa* y *Objeto volando* de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971, con soportes diseñados por Espínola Gómez  
*Another "Traga-aldaba"*, *One "Espinchosa"* and *Flying Object* copper plates from *Floating and Flying Objects* Series, 1971, with stands designed by Espínola Gómez



a la Escuela de Artes Gráficas de Leipzig, donde realizó las matrices para la serie *Objetos flotantes y volantes*, de 1971. De esta manera, tuvo contacto con un *atelier* donde pudo ahondar y ensanchar sus conocimientos en las técnicas más complejas: grabado en metal, aguafuerte, aguatinta, buril, punta seca, y también la litográfica. Otros elementos fundamentales que tuvieron un impacto en su obra futura fueron el conocimiento y la familiarización con la fotografía y su gran utilidad en varios procesos creativos. Es importante recordar que hasta ese momento la obra de Cardillo era concebida, esbozada y armada a partir de la utilización del dibujo, que, como señalamos, era un elemento técnico formal con el que estaba familiarizado desde niño.

Integrar la técnica fotográfica le permitió, por un lado, diversificar y profundizar las observaciones y registros de insectos y plantas, y por otro, imprimir a sus obras una impronta más realista y científica, buscando una mayor penetración y veracidad en el complejo universo de las plantas y los insectos.

Antes de utilizar la fotografía, el artista realiza una serie que podemos calificar de magistral, donde pone en acción todos sus conocimientos sobre técnicas en metales, desarrollando una narrativa vehiculada a través de unas imágenes complejas, misteriosas y cargadas de cierto hermetismo.

La serie *Objetos flotantes y volantes*, de 1971, está integrada por siete piezas. Con estas obras lleva al máximo de tensión el espacio de ambigüedad entre abstracción y figuración, y también en ellas alcanza el más alto nivel de complejidad y sofisticación en el dibujo.

La serie exterioriza un clima de misterio e inquietud; las figuras representadas, que parecen desplazarse y acechar en la oscuridad, no se identifican con alguna especie de insectos conocida.

El título general de la serie solo nos ofrece información descriptiva sobre estos *entes*, remarcando y acentuando el hermetismo de la obra, y con ello reforzando la incomodidad que esta transmite. Además, los nombres dados individualmente a las obras *Otro traga-aldaba* y *Otra rapiñosa* sugieren la idea de voracidad, de deglución incontrolada, de depredación incontrolable.

Si conectamos esta obra con el contexto social y político en que fue producida, esta se proyecta como una metáfora sobre la incertidumbre de un presente que en su contingencia se presenta incierto, alarmante e impreciso, cargado de inseguridad y peligros. De esa forma el artista genera un quiebre por oposición con las series *Óvalos* y *Círculos*, que se presenta tanto a nivel formal —color versus tonos de grises; formas redondeadas versus formas afiladas— como a nivel narrativo —optimismo y esperanza versus pesimismo y temor.

Estructura así una renovada y profunda reflexión sobre la percepción de la naturaleza y sus habitantes. Esta ya no es solo emblema de optimismo y esperanza o la representación de los anhelos colectivos de un porvenir mejor; por el contrario, se presenta como un espacio insondable y misterioso, que genera únicamente desasosiego y temor.



*El escarmiento*, de la serie *Chicharras y mariposas nocturnas*, 1973  
 Colección California College of Arts and Crafts, Oakland  
 Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*The Punishment from Cicadas and Moths Series*, 1973  
 California College of Arts and Crafts Collection, Oakland  
 Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz

### *Cicadas and Moths*

In the now closed Galería Losada in Montevideo, in 1973, Rimer Cardillo presented his third solo exhibition called *Cicadas and Moths*.

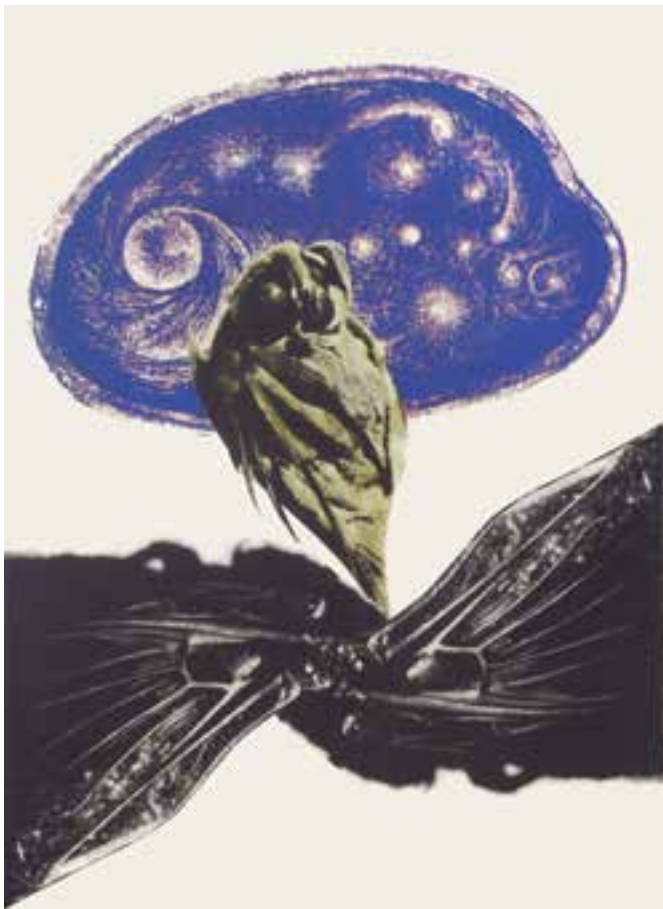
In this series, Cardillo introduced once again a change in his work, synthesizing a formal and narrative evolution. In a small set of previous prints created during his residence in Germany (*Moving Objects*, 1971), which included only three works and their color variations, he named an insect for the first time: *Fantastic Lightning Bug*, resuming his positive spirit, after the disturbing and dark earlier series entitled *Objets*.

But unlike in *Floating Objects*, in *Cicadas and Moths* series, the use of photography as a recording tool and visual model in the production of the piece was fundamental, together with silk-screen printing.

This series, given its dimensions —59 x 80 cm sheets— and the number of elements —thirteen— was the most ambitious work produced up to that time. It was also the most radical regarding its narrative.

The use of photography combined with silk-screen printing allowed him to express extreme realism in the representation of the insects, in this case, cicadas and moths. These two types of insects are characteristic of the Uruguayan territory and share the quality of living actively in the night.

The artist, through the narrative ordering of the series in relation to previous, more homogeneous works, further deepened the ambiguity that it projects as a whole, in the sense that the representation of insects conveys metaphors of both hopeful and positive values and their opposites, shameful and negative ones. In this sense, these insects, as anonymous characters that generally resemble each other and have traits that are reminiscent of science fiction stories, seem to embody these values alternatively; they may be innocent and dreamy at times, as in the case of *The Cicada Wants to enter into Heaven* or *Homage to Copernicus*, or sinister and violent, as in *The Punishment*.



*Homenaje a Copérnico*, de la serie *Chicharras y mariposas nocturnas*, 1973  
 Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*Homage to Copernicus*, from *Cicadas and Moths Series*, 1973  
 Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz

### *Chicharras y mariposas nocturnas*

En la desaparecida Galería Losada de Montevideo, Rimer Cardillo realizó en 1973 su tercera exposición individual: *Chicharras y mariposas nocturnas*.

A través de este grupo de obras Cardillo presentó nuevamente un cambio en su trabajo, sintetizando una evolución formal y también narrativa. En un pequeño grupo de grabados realizados anteriormente durante su residencia en Alemania (*Objeto deslizándose*, 1971), integrado solo por tres obras y sus variaciones de color, nombra por primera vez un insecto: *Luciérnaga fantástica*, retomando el espíritu positivo después de la inquietante y oscura serie anterior de los *Objetos*.

Pero a diferencia de *Objeto deslizándose*, en *Chicharras y mariposas nocturnas* la utilización de la fotografía como herramienta de registro y modelo visual en la producción de la obra jugó, junto con la técnica de la serigrafía, un papel fundamental.

Por sus dimensiones —hojas de 59 por 80 centímetros— y por la cantidad de integrantes que la conformaron —trece— esta serie fue la obra más ambiciosa producida hasta ese momento. También la más radical a nivel narrativo.

La utilización de la fotografía combinada con la serigrafía posibilitó un realismo extremo en la representación de los insectos; en este caso, chicharras y mariposas nocturnas. Las dos son insectos característicos del territorio uruguayo y tienen en común la cualidad de vivir activamente en la noche.

El artista, a través del ordenamiento narrativo de la serie, en relación con obras anteriores más homogéneas, profundizó la ambigüedad que esta transmite en conjunto, en el sentido de que la representación de insectos vehicula metáforas tanto de valores esperanzadores y positivos como sus contrarios, ignominiosos y negativos. Así los insectos, a modo de personajes anónimos, en general muy similares entre sí y con algunos rasgos que recuerdan los relatos de ficción científica, encarnan estos valores de forma alternada, pudiendo ser por momentos inocentes y soñadores, como en el caso de *La chicharra quiere entrar en el cielo* o el *Homenaje a Copérnico*, o siniestros y violentos como en *El escarmiento*.

This group of works clearly shows the connection Cardillo establishes with the social and political context in Uruguay. He masterly translated the atmosphere of progressive degradation in Uruguay at the time, which ended dramatically with the dissolution of Parliament by President Juan María Bordaberry (Montevideo, 1928-2011) on June 27, 1973, marking the beginning of the civic-military dictatorship.

In the next series produced during the 1970s, the artist continues expanding and innovating in the printmaking technique, while also focusing his interest in nature, represented by insects and plants.

### ***Sublime Jewelry***

We can say that in the significant series entitled *Sublime Jewelry* (1978-79), presented as individual works, as well as in its object evolution represented in the *Reliquaries* series, produced throughout the second half of the 1970s, Cardillo achieves a masterly synthesis, both at the technical and narrative levels, with a certain political assertion.

This entailed the end of an artistic and vital cycle, which, on a personal level, is activated with the artist's migration to the United States, where he still lives today.

*Sublime Jewelry* was created with a complex technical process that brought together a variety of printmaking techniques: embossing, etching, aquatint, drypoint and burin. The molds used for the embossing process that represented leaves of various plants were made from leaves collected by the artist.

In a small group of works generically called *Insects* (1973-1974), the artist presents, for the first time and as an integral part of the set, both the graphic work and the drawings, of extreme realism, which lose their preparatory character, reaching a monumental significance despite their humble size.

In the *Sublime Jewelry* series, the works, which follow a certain symmetry, present a group of leaves placed in the center of the paper sheet, occupying a large section of its surface. Within this group of leaves, the artist printed the image of an insect with extreme realism and detail. The embossing technique, used to make the leaves, creates a relief on the printed sheet that enhances its physical presence, thus emphasizing the intended realism.

These formal characteristics, which present species of plants and insects with a significant degree of austerity and truthfulness, evoke images created in the context of science and in particular by research conducted by entomologists. In turn, this is reinforced by the title given to each work, namely: *Espinillo Butterfly*, *Sweden Bee* or *Wasp*, which mentions the represented species, mostly butterflies, with the same authority as in a personal catalogue. However, if we analyze the title of the series, *Sublime Jewelry*, what seems to be emphasized is the beauty, the result of a high degree of formal complexity.

As we know, the sublime is an aesthetic category, which expresses the idea of the immeasurable experience of beauty, causing an ecstasy that escapes rationality; in some cases, such as in romanticism, it is associated with an experience of nature that humbles or subdues the individual who observes it.

At the same time, jewelry making is a craft involving a high degree of sophistication and formal finesse, applied to the manufacture of ornaments and jewels made of precious metals such as silver and gold.

In that sense, the artist presents us with plants and insects almost scientifically, while also as beings of extreme beauty; this quality would be an intrinsic consequence of the formal complexity embodied in these species. However, in the composition of the elements, he seems to evoke a religious character, hinting at a pantheistic representation.

En este grupo de obras es también más evidente la relación que Cardillo establece con el contexto social y político uruguayo. Tradujo de forma magistral el clima de progresiva degradación social que el Uruguay vivió y que tuvo como dramático desenlace la disolución del Parlamento por el presidente Juan María Bordaberry (Montevideo, 1928-2011) el 27 de junio de 1973, que marcó el comienzo de la dictadura cívico-militar.

En la serie siguiente, producida durante la sombría década de los 70, seguirá profundizando, ampliando e innovando en la técnica del grabado, y también centrando su interés en la naturaleza, representada por insectos y plantas.

### *Sublime orfebrería*

Podemos afirmar que en la importante serie de obras llamada *Sublime orfebrería* (1978-79), presentada como obras individuales, tanto como en su evolución objetual, representada en los *Relicarios*, producida durante toda la segunda mitad de década de los 70, Cardillo realiza una síntesis magistral tanto a nivel técnico como a nivel narrativo, con una cierta afirmación política.

Esto significó el cierre de un ciclo artístico y vital que a nivel personal se activa con la migración a los Estados Unidos, donde vive en la actualidad.

*Sublime orfebrería* fue realizada con un complejo proceso técnico que reunía una variedad insólita de técnicas de grabado, que incluían, gofrado, aguafuerte, agua tinta, punta seca y buril. Los moldes para realizar los gofrados que representaban hojas de variedad de plantas fueron realizados a partir de hojas recolectadas por el artista.

En un pequeño grupo de obras llamado genéricamente *Insecto* (1973-74), se presenta por primera vez, como parte integral del conjunto, tanto la obra gráfica como los dibujos, de extremo realismo, que pierden su carácter preparatorio, logrando a pesar de su modesta dimensión un carácter monumental.

En la serie *Sublime orfebrería* la composición de las obras, que respeta una cierta simetría, presenta un grupo de hojas colocadas en el centro de la plancha de papel ocupando gran parte de su superficie. Dentro de este grupo de hojas, el artista imprimió con extremo realismo y detalle la imagen de un insecto. La técnica de gofrado, con la que fueron realizadas las hojas, produce un relieve en la hoja impresa que potencia su presencia física, lo que acentúa el realismo buscado.

Estas características formales que presentan especies de plantas e insectos con un grado importante de austeridad y veracidad evocan las imágenes creadas en el contexto de la ciencia y, en particular, las producidas por las investigaciones de los entomólogos. A su vez esto es reforzado por el título que le da a cada obra, a saber: *Mariposa del espinillo*, *Abeja de Suecia* o *Avispa*, que con la misma autoridad nombra a las especies representadas, en su mayoría mariposas, a modo de un catálogo personal. Pero si analizamos el título de la serie, *Sublime orfebrería*, lo que parece ponerse en avance es la belleza, consecuencia de un alto grado de complejidad formal.

Como sabemos, lo sublime es una categoría estética que manifiesta la idea de la experiencia inconmensurable de la belleza, que provoca un éxtasis que escapa a la racionalidad; en algunos casos, como en el romanticismo, está asociado a una experiencia de la naturaleza que aplasta o reduce al individuo que la observa.

Al mismo tiempo, la orfebrería es el saber artesanal, de un grado extremo de sofisticación y preciosismo formal, puesto en la fabricación de adornos y joyas de metales preciosos como la plata y el oro.

En ese sentido, el artista nos presenta, de forma casi científica, especies de plantas e insectos como objetos de una extrema belleza, y esta cualidad sería una consecuencia intrínseca de la complejidad formal con la que estas especies están constituidas. Pero en la composición de los elementos parece evocar una imagen de carácter religioso; se insinúa una representación panteísta.

Thus, unlike in previous series, insects do not convey metaphors that evoke social and political problems, but the artist instead vindicates and rescues these examples of natural life. This rescue operation is not merely the result of an awareness and appreciation of nature and its inhabitants as essential elements for the existence of human beings on earth, but it also speaks about the recovery of a cultural heritage, which has its origin in the personal memory of the artist and his subjective relationship with nature. The strategy used to exalt these forms of life is to present them as phenomena of extreme beauty projected through their complex configuration.

### The Eighties

In 1979, Cardillo travelled to the United States on a fellowship at the Southern Illinois State University. Later, Antonio Frasconi (Buenos Aires, 1919 - New York, 2013), who was a major figure in the fields of woodcut and graphics in the 1940s and 50s in the United States, invited him to teach at the State University of New York at Purchase.

In addition to this employment opportunity as a teacher, some galleries were interested in marketing his work, all of which led him to move to New York, United States. The adverse atmosphere prevailing in Uruguay during the dictatorship influenced his decision to take this major step. However, Cardillo never severed his connection with Uruguay, where, up to this day, he still owns a home and maintains a production workshop in permanent operation.

Later on, Cardillo became a full-tenured professor at the State University of New York at New Paltz, where he has worked up to this day as the head of the graphic arts department.

In relation to his artistic production, two fundamental series open the 1980s: *Baroque Suite* (1980-81) and *Ritual Box* (1982-83). In these first series of works produced in the United States, the artist not only continues to innovate and expand the printmaking technique to previously unknown frontiers, including in this case collage and experimentation with photo etching, but also furthers his research in object creation, which had begun in the late 1970s. This process was completed with his sculptural work and the creation of installations.

From a thematic perspective, in these two contiguous series we find the beginning of a strategy that outlines his production up to the present, namely: the artist's interest in the flora and the fauna, the traditions and culture of the entire American territory, juxtaposed to a growing interest in the cultural and natural elements that define Uruguay.



*Angelotes de los claustros*  
de la serie *Suite barroca*, 1980-81  
Colección Chicago Art Institute,  
Museo de Bellas Artes, Caracas,  
Biblioteca Nacional de Venezuela,  
Biblioteca y Archivo del Museo de Arte Moderno  
de Nueva York (MOMA)

*Angels from the Cloisters*  
from *Baroque Suite Series*, 1980-81  
Chicago Art Institute Collection  
Museo de Bellas Artes, Caracas,  
Biblioteca Nacional de Venezuela,  
Museum of Modern Art Library and Archives (MOMA)



*Mariposa del coronilla,*  
de la serie *Sublime orfebrería*, 1978-79  
Colección de grabado Albion College, Michigan

*Butterfly from Coronilla,*  
from *Sublime Jewelry Series*, 1978-79  
Albion College Print Collection, Michigan

Así, a diferencia de las series anteriores, los insectos no vehiculan metáforas que evocan problemas sociales y políticos, sino que el artista realiza una operación de reivindicación y de rescate de esa vida natural. Este rescate no es solo una operación de conciencia y valorización de la naturaleza, como un elemento de una importancia mayor para la existencia del ser humano en la tierra, sino también un rescate de un patrimonio cultural propio, que tiene su origen en la memoria personal del creador y en su relación subjetiva con la naturaleza. La estrategia que utiliza para valorizar esas formas de vida es presentarlas como fenómenos que en su compleja conformación proyectan una belleza extrema.

### Los ochenta

En 1979 Cardillo viajó a Estados Unidos donde realizó una residencia en la Universidad del Sur del Estado de Illinois; posteriormente Antonio Frasconi (Buenos Aires, 1919-New York, 2013), que fue durante la década de los 40 y 50 una figura mayor de la xilografía y la gráfica en los Estados Unidos, lo invitó a impartir cursos en la Universidad Estatal de Nueva York en Purchase.

A esta posibilidad concreta de trabajo como docente se sumó el interés de algunas galerías por comercializar su obra y esto determinó su mudanza a los Estados Unidos, y que fijara su domicilio en Nueva York. El clima adverso que se vivía en Uruguay en el período de la dictadura sin duda que pesó en el momento en que el artista tomó la decisión de dar ese gran paso, aunque nunca abandonó su relación con Uruguay, donde hasta el presente mantiene no solo su casa, sino un taller de producción en permanente actividad.

Luego Cardillo será profesor titular de la Universidad Estatal de Nueva York en New Paltz, donde se desempeña hasta el presente como responsable de la dirección del departamento de artes gráficas.

En relación con su producción artística, dos series fundamentales abren la década de los ochenta, la *Suite barroca* (1980-81) y *Caja ritual* (1982-83). En estas primeras series de obras producidas en los Estados Unidos no solo continúa innovando y ensanchando, hasta espacios antes desconocidos, la técnica del grabado, incluyendo en este caso el collage y la experimentación con fotograbado, sino que profundiza las investigaciones que había comenzado a fines de los 70, en la producción de objetos. Este proceso culminará en su obra escultórica y en la creación de ambientaciones.

Desde un punto de vista temático, en estas dos series contiguas podemos encontrar el comienzo de una estrategia que delinea su producción hasta el presente, a saber: el interés por la fauna y la flora, las tradiciones y la cultura de todo el territorio americano, confrontado a la profundización e interés por los elementos culturales y naturales que definen al Uruguay.



In *Baroque Suite* series, which includes nine works, the artist synthesizes such interests, intertwining baroque religious images taken from cathedrals and churches in Bolivia and Peru, with insects. These works, of an exuberant beauty, project a dose of secretiveness and ambiguity in their meaning. If, on the one hand, Cardillo strengthens his discourse of redemption and appreciation of the American culture, emphasizing a certain sacred character in the relationship between the religious image and the insect, which connects him to the pantheistic tradition, on the other hand, the title of the series indicates an artistic style characteristic of colonial art in a large area of the American continent. This style cannot be separated from the evangelization efforts of the Catholic Church as a key element in the conquest of America, as both a cultural and political symbol of imperial greatness. Therefore, the relationship between the insect, which we can see trapped between needles, and the sacred entity subtly projects the idea of the oppression of religious symbols.

Conversely, in the *Ritual Box* series, the artist does not cast his gaze on the cultural past but on the present. This work shows an extremely accurate image of a box without much depth which holds two large butterflies. They appear covered by some foreign elements, whose brightness makes them look metallic, perhaps like nuts or washers.

Although the butterflies evoke scientific insectaries for scientific and decorative purposes, the metal elements do not appear to serve any useful purpose. The general color scheme of the artwork, which includes a sophisticated scale of greys and blacks, contrasts with the whiteness of the paper, and magnifies the question about the function or purpose of this object, thus consolidating its dramatic tone.

The title of the work seems to provide a strong connection with the *Relicarios* series, to the extent that they hint at a fetish for some kind of dark pagan ritual.

If nature and its beings, in their diversity and complexity of forms, offer us unparalleled beauty that art can barely and coarsely imitate, and whose fragility science warns us about in its ethical evolution, Rimer Cardillo seems to tell us through his works that that beauty, in its magnificence, in all its complexity and subtlety of forms, is pure vital contingency, and that its rescue conceals its inevitable destruction.

These are atavistic rituals, which human beings, as cultural entities, do not seem to be able to escape.

Brasilia-Vanves, 2015-18

MANUEL NEVES is an art historian and curator, graduated with distinction in Theory and Practice of Arts and Language at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (School of Advanced Studies in Social Sciences), Paris, France. He was the artistic director of Elefante Centro Cultural in Brasilia, Brazil (2015-2017). He has developed curatorial projects and written prologues for exhibitions in Brasilia, Buenos Aires, Lima, Miami, Montevideo, Paris, Porto, Rio de Janeiro, Rome, San Pablo, Santiago de Chile and Washington, DC. The following are some of his curatorial projects: *Bernardo Krasniansky*, WALDEN, Buenos Aires (2018); Claudio Tozzi, CAIXA Cultural, Sao Paulo (2018); Uruguayismos, MAC, Lima (2017); Víctor Lema Riqué, MNAV, Montevideo (2017); Jorge Caraballo, MNAV, Montevideo (2015); Raquel Nava, Galería del Paseo, Lima (2015); Ernesto Cristiani, CCE, Montevideo (2009). He has authored the following books: *Rómulo Aguerre: The Forms of Light* (2012); *Image "Pop". Pop art, présence et négation dans l'art brésilien des années soixante* (2011); *Espectros de la realidad. Presencia formal de la nueva figuración y el pop art en la pintura uruguaya, 1961-1969* (2010); and others.

En la *Suite barroca*, compuesta por nueve obras, el artista sintetiza esos intereses antes señalados entrelazando imágenes religiosas de estilo barroco tomadas de catedrales e iglesias en Bolivia y Perú, con insectos. Estas obras de una belleza exuberante proyectan en su significado una dosis de hermetismo y ambigüedad. Si, por un lado, Cardillo profundiza su discurso de rescate y valorización de la cultura americana, acentuando en la relación entre imagen religiosa e insecto cierto carácter sagrado que lo vincula a la tradición pan-teísta, por otro, el título de la serie señala un estilo artístico característico del arte colonial en gran parte del continente americano. Ese estilo que no podemos separar del accionar evangelizador de la Iglesia católica, como elemento fundamental en la conquista americana, en tanto símbolo cultural y político de grandeza imperial. Así, la relación entre insecto, que podemos ver atrapado entre agujas, y entidad sagrada propone sutilmente una idea de opresión de signos religiosos.

Por el contrario, en la serie *Caja ritual* el artista no proyecta su mirada en el pasado cultural, sino en el presente. Aquí la obra está conformada por una imagen extremadamente precisa de una caja sin mucha profundidad que guarda en su interior dos grandes mariposas. Ellas aparecen cubiertas por algunos elementos extraños que por su brillo parecen metálicos, quizás tuercas o arandelas.

Aunque las mariposas colocadas en ese contenedor recuerden insectarios de uso científico y decorativo, no parece que los elementos metálicos tengan alguna utilidad. El color general de la obra, conformado por una sofisticada escala de grises y negros, que contrasta con el blanco impoluto de la hoja de papel, magnifica aún más la interrogante sobre la función o la finalidad de este objeto, lo cual afirma un tono dramático.

El título de la obra ofrece un anclaje que la conecta con la serie *Relicarios*, en la medida que sugieren algún tipo de fetiche para algún tipo de oscuro ritual pagano.

Si la naturaleza y sus seres nos ofrecen en su diversidad y complejidad de formas una belleza sin parangón que el arte solo toscamente puede imitar, y la ciencia en su evolución ética nos advierte de su fragilidad, Rimer Cardillo parece decirnos a través de sus obras que esa belleza, en su grandiosidad, en su complejidad y sutileza de formas, es pura contingencia vital y que su rescate esconde su inevitable destrucción.

Rituales atávicos a los que el ser humano en su condición de ente cultural no puede escapar.

Brasilia-Vanves, 2015-18

MANUEL NEVES es historiador y curador de arte, diplomado con distinción en Teoría y Prácticas de las Artes y el Lenguaje en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, Francia. Fue director artístico de Elefante Centro Cultural, Brasilia, Brasil (2015-2017). Ha realizado proyectos curatoriales y prólogos para exposiciones en Brasilia, Buenos Aires, Lima, Miami, Montevideo, París, Porto, Río de Janeiro, Roma, San Pablo, Santiago de Chile y Washington D. C. Se destacan los siguientes proyectos curatoriales: *Bernardo Krasniansky*, WALDEN, Buenos Aires (2018); Claudio Tozzi, CAIXA Cultural, San Pablo (2018); *Uruguayismos*, Museo de Arte Contemporáneo, Lima (2017); Víctor Lema Riqué, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2017); Jorge Caraballo, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2015); Raquel Nava, Galería del Paseo, Lima (2015); Ernesto Cristiani, Centro Cultural de España, Montevideo (2009). Es autor de los libros: *Rómulo Aguerre: las formas de la luz* (2012); *Image "pop". Pop art, présence et négation dans l'art brésilien des années soixante* (2011); *Espectros de la realidad: presencia formal de la nueva figuración y el pop art en la pintura uruguaya, 1961-1969* (2010); entre otros.



*Caja de nogal y arce con plancha de cobre grabado y trepatroncos burilado en bronce, de la serie Cajas de colección, 2006-07*  
*Walnut and Maple Box with Etched Copper Plate and Engraved Bronze Nuthatch, from Collection Boxes Series, 2006-07*



## SYMBOLIC MATRICES OF AN ANCESTRAL HERITAGE

*Rimer Cardillo and his Poetic-Visual Discourses*

CECILIA MARINA SLABY

### **Situational Works Return to their Origin**

Going through the halls of this retrospective exhibition invites to an attitude of permanent inquiry. Cardillo's works do not just lead to mere aesthetic delight but also summon us to go beyond what is explicit. In the multiple and complex artistic legacy of Rimer Cardillo, the variety of artifacts, techniques, materials and supports invites us to think, reformulate and update the South American territory, incorporate the differences, and counteract re-colonization. Far from the nationalistic idealization of the indigenous past, it confronts internal colonialism with alternative projects and opposes the cult of miscegenation that flattens identities.

His productions have changed with the passage of time, but he has always maintained his inquiry into the organic and inorganic, everyday and profane world of the American peoples. It is not only the artistic result that is remarkable, but the process of realization of each artwork, where the material acquires meaning. That is why, as we go through each sequence of his production, we can speak of a "Deep America", as Rodolfo Kusch did, but also of an "Imagined America". In each corner, identifying elements, stories and shared values are proposed without being reduced to folkloric displays or nostalgic quotes.

With varied resources, different layers of sifted information about Latin America are created overlapping cultural paradigms, identity and ethnic conflicts. His works establish constant dialogues between culture and the environment, between technological innovation and manual work, between the past and the present. And with a diversity of media and materials, he manages to visualize the processes that generate alterity, highlighting aspects that go against the growing flattening of individuality.

### **Beyond the Category of Art**

American entomology and archeology are combined in his conceptual approaches in the installations *Quebrada de los Cuervos* (1993), *Pachamazon* (1996), *Araucaria* (1998), *Ñandú* (1999), *Cupí degli uccelli* (2001), *Charrúas* and *Montes Criollos*, *Ceremony of Memory* (1988); and in the series *Altars*, 1989) and *Latin American Memorial*. In all of them he works with tiny plants, insects, objects from pre-Columbian times and ethnographic images about America that refer to different cognitive maps and profound worldviews. They thus become dense metaphors of meaning, with subordinate or remote structures forming discourses on loss, memory or exclusion.

In that sense, we could understand his installations as fictional *huacas*. The Pan-Andean term *huaca* is a complex concept common to the two main languages of the Andes, Qhichwa (*waqa*) and Aymara (*wak'a*) that was used since colonial times to describe places, natural objects and human work considered

## MATRICES SIMBÓLICAS DE UN ACERVO ANCESTRAL

*Rimer Cardillo y sus discursos poético-plásticos*

CECILIA MARINA SLABY

### **Obras situadas regresan al origen**

Recorrer las salas de esta exposición retrospectiva implica un acto de indagación permanente. Sus obras no conllevan el mero deleite estético, sino que convocan a ir más allá de lo explícito. En el múltiple y complejo legado plástico de Rimer Cardillo la variedad de artefactos, técnicas, materiales y soportes nos invitan a pensar, reformular y actualizar el territorio sudamericano, asumir las diferencias, y contrarrestar la recolonización. Lejos de la idealización nacionalista del pasado indígena, se enfrenta al colonialismo interno con proyectos alternativos y se opone al culto al mestizaje que aplanan identidades.

Sus producciones fueron cambiando con el paso del tiempo, pero siempre mantuvo una indagación por el mundo orgánico e inorgánico, cotidiano y profano del hombre americano. Donde no solo es destacable el resultado artístico, sino el proceso de realización de cada obra, donde el material adquiere sentido en sí mismo. Es por ello que al recorrer cada secuencia de su producción cabe hablar de una «América profunda» como lo hizo Rodolfo Kusch, pero también de una «América imaginada». En cada rincón se plantean elementos identitarios, historias y valores compartidos que no se reducen a demostraciones folclóricas ni a citas nostálgicas.

Con recursos variados se plasman capas diferentes de información tamizada sobre Latinoamérica que superponen paradigmas culturales, conflictos identitarios y étnicos. En sus obras se establecen constantes diálogos entre la cultura y el medio ambiente, entre la innovación tecnológica y el trabajo manual, entre el pasado y el presente. Y con diversidad de técnicas y materias logra visualizar los procesos generadores de alteridad, destacando aspectos que se oponen al creciente aplanamiento de lo propio.

### **Más allá de la categoría de arte**

La entomología y la arqueología americana se conjugan en sus planteos conceptuales en las instalaciones *Quebrada de los Cuervos* (1993), *Pachamazon* (1996), *Araucaria* (1998), *Ñandú* (1999), *Cupí degli uccelli* (2001), *Charrúas y montes criollos*, *Ceremonia de la memoria* (1988); y en las series *Altars* (1989) y *Memorial latinoamericano*. En todas ellas trabaja con minúsculas plantas, insectos, objetos del legado precolombino e imágenes etnográficas sobre América que remiten a diferentes mapas cognitivos y cosmovisiones profundas. Constituyen así metáforas densas de sentido, con estructuras subalternas o lejanas conformando discursos sobre la pérdida, la memoria o la exclusión.

En ese sentido, podríamos entender sus instalaciones como ficcionales *huacas*. El término panandino *huaca* es un concepto complejo común a las dos principales lenguas de los Andes, el qhichwa (*waqa*) y el aymara (*wak'a*), que se usó desde el período colonial para describir lugares, objetos naturales y de obra hu-

sacred. According to the theoretical revisions of Astvaldur Astvaldsson<sup>1</sup>, this concept implies sacralization processes tending to reinforce and reproduce a series of “sacred” bonds destined to modify, obstruct and legitimize continuities and social, cultural and political changes. Cardillo presents his environments by constructing visual poetics that become a “sacred fiction” that also legitimizes a historical and stylistic chain about South America.

Graphic images linked to archaeological, anthropological and natural aspects are also recurring resources in his work that allow us to reflect on the re-construction of *ixiptlas* of the pre-Hispanic past. This category of *nahuatl*, taken by Serge Gruzinski<sup>2</sup>, enables us to think of his production as an attempt to capture the “presence”, where the image is not a means to an end but an end in itself because the image condenses the power.

In that sense, his productions are opposed to the objectual and representative conception, since they embody the sacred. However, the paradox with which Rimer Cardillo plays is that the perception of religious experiences is not “for show”, the perception of the sacred “is given”. In this ambiguous game, he constructs what for us implies a “profane hierophany”, that is to say, an awareness of the existence of the sacred through diverse objects of the environment. It is with this “other” reality with which this artist works in his deep-rooted and metaphorical installations that depict icons of nature, the pre-Hispanic cultural past and the South American colonial baroque.

His resources and searches are framed in a visual history of Latin American art that works by setting the gaze in a different environment from that of European art, and whose most well-known aspects are regionalism, nativism, Incaism, Indianism and indigenism, among many others. But at the same time it is included in the most current interplay between internationalism, avant-garde and Americanism trying to problematize the now. He thus builds a fictionalized memory for rethinking the current, because without the past, the present is not embodied, it is not questioned and it does not look at itself.

### New Gods and Old Myths

By retrospectively observing his production, certain philosophical and anthropological notions appear reiterated, because here and there the problem of the “other” is presented as a core question. Semiotic perspectives affirm that the immanent development of culture cannot be achieved without the constant influx of texts from outside, because culture and creation imply an act of exchange and they constantly presuppose “the other”: a partner in the realization of that act.

In this context, the repeated use of an image of the supposed Mesoamerican goddess known as Tlazolteotl is significant, since it has been featured in several manuals of archeology and popular articles in that way. The referent has been described as Toci, or Ixcuina and has been associated with a Huastec deity incorporated into the Nahuatl pantheon. Its name literally means “deity of garbage” since it is etymologically formed by *tlacolli* (trash mixed with manure) and *teotl* (divine). These elements were used as fertilizer and fuel; they gave life and fertilized. According to mythical Mesoamerican thought, the goddess Tlazolteotl is the mother of Cinteoatl, the god of corn, who was associated with the earth, with the night, with vices and with the extirpation of vices.

1 Astvaldsson, Astvaldur (2004) “El flujo de la vida humana: el significado del término-concepto de huaca en los Andes”, in: *Hueso húmero*, vol. 44 (2004), págs. 89-112. Available at: [http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9El flujo de la vida humana.pdf](http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9El%20flujo%20de%20la%20vida%20humana.pdf) (Last query 29/07/2014)

2 Gruzinski, Serge. (1991) *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica.

mana considerados sagrados. De acuerdo con las revisiones teóricas de Astvaldur Astvaldsson<sup>1</sup> este concepto implica procesos de sacralización tendientes a reforzar y reproducir una serie de lazos «sagrados» destinados a modificar, obstruir y legitimar continuidades y cambios sociales, culturales y políticos. Cardillo presenta sus ambientaciones construyendo poéticas plásticas que constituyen en sí mismas una «ficción sacra» que legitima también una cadena histórica y estilística sobre Sudamérica.

Pero también las imágenes gráficas vinculadas con aspectos arqueológicos, antropológicos y naturales son recursos constantes en su obra que permiten reflexionar sobre la reconstrucción de *ixiptlas* del pasado prehispánico. Esta categoría del náhuatl, tomada por Serge Gruzinski,<sup>2</sup> nos permite pensar su producción como un intento por captar la «presencia», en donde la imagen no es un «medio» para un fin, sino un fin en sí mismo, porque la imagen condensa el poder.

Es por ello que sus producciones se oponen a la concepción objetual y representativa, ya que encarnan lo sacro. Sin embargo, la paradoja con la que juega Rimer Cardillo es que la percepción de vivencias religiosas no se hace para «mostrar»; la percepción de lo sagrado «se da». En ese juego ambiguo construye lo que para nosotros implica una «hierofanía profana», es decir, una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado a través de diversos objetos del entorno. Es con esta realidad «otra» con la que trabaja este artista en sus instalaciones arraigadas y metafóricas que escenifican «íconos» de la naturaleza, del pasado cultural prehispánico y del barroco colonial sudamericano.

Sus recursos y búsquedas se enmarcan en una historia visual del arte latinoamericano que trabaja poniendo la mirada en un ámbito diverso al europeo, cuyas vertientes más conocidas son el regionalismo, nativismo, incaísmo, indianismo e indigenismo, entre muchas otras. Pero al mismo tiempo se engloba en el juego más actual entre internacionalismo, vanguardia y americanismo intentando problematizar el ahora. Construye, así, una memoria ficcionalizada para repensar lo actual, porque sin el pasado el presente no se encarna, no se cuestiona y no se mira.

### Nuevos dioses y viejos mitos

Si miramos retrospectivamente su producción vemos que ciertas nociones filosóficas y antropológicas se reiteran, porque por aquí y allá el problema del «otro» se presenta como una pregunta central. Desde perspectivas semióticas se afirma que el desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera, porque la cultura y la creación implican un acto de intercambio y suponen constantemente a «otro»: un partenaire en la realización de ese acto.

En este contexto es significativo el uso reiterado de una imagen de la supuesta diosa mesoamericana conocida habitualmente como Tlazolteotl, ya que de esa manera se ha reproducido en varios manuales de arqueología y artículos de divulgación. El referente ha sido descrito como Toci o Ixcuina y se ha asociado a una deidad huasteca incorporada al panteón náhuatl. Su nombre significa literalmente «deidad de la basura», ya que etimológicamente está formado por *tlazolli* 'basura que echan en el muladar' y *teotl* 'divino'. Estos elementos eran utilizados como abono y combustible; daban vida y fertilizaban. De acuerdo con el pensamiento mítico mesoamericano la diosa Tlazolteotl es la madre de Cinteotl, el dios del maíz, que fue asociado con la tierra, con la noche, con los vicios y con la extirpación de vicios.

1 Astvaldsson, Astvaldur: «El flujo de la vida humana: el significado del término-concepto de *huaca* en los Andes», *Hueso Húmero*, 44 (2004), pp. 89-112. Disponible en: <comunidadandina.org/bda/hh44/9El flujo de la vida humana.pdf>. (Última consulta: 29/7/2014)

2 Gruzinski, Serge: *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.



However, within the broad iconography of this deity, Cardillo selects a particular artwork, different from the rest of the representations of this divinity, not only for its formal but also its iconographic characteristics, since unlike the rest of the Tlazolteotls, it does not have specific attributes such as nose rings, earmuffs or her own cephalic attire. It is a sculpture from the Robert Woods Bliss collection located in the Dumbarton Oaks mansion in Washington, DC, where the deity is giving birth in a squatting position, with her head thrown back, tightening the muscles of her neck with her collarbones and taut shoulder muscles, with her breasts fallen over her knees. Both the pose and the gesture of the open mouth mark the dramatic effort in bringing life. Another divinity emerges from her vagina, possibly Cinteotl, god of corn, exposing his head, shoulders, arms and torso. The death symbolized in her face and the life that she makes possible are related to the essential binary oppositions of the pre-Hispanic American worldview. It is a symbolic system that has been reformulated from the foreign irruption this artist.

It is significant to understand that although for a long time this sculpture was considered an original pre-Hispanic piece (Kelemen 1943, Covarrubias 1957, Mason 1958, Coe 1993, Quilter 2002), some years ago, said attribution began to be questioned (Baudez 1998, Pasztory 2002). In fact, studies carried out with specific technological instruments by anthropologist Jane MacLaren Walsh<sup>3</sup>, argue just the opposite. According to her comparative research with optical and scanning electron microscopes together with silicone impressions that show the polish marks left by the carver, the work was made with modern tools. It would have been made in Europe, specifically in Paris, at the end of the 19<sup>th</sup> century, and sold in a market eager for “exotic” traces of the past.

Although the historiographical tradition legitimized the authenticity of this work for many decades, the scientific evidence is conclusive, so it would be necessary to reflect on why this image became much better known than other iconographies of this goddess. The 19<sup>th</sup> century gave rise to, created and reinvented a deity according to the parameters of knowledge and the exotic fashions about “the other”, which thus became a visual stereotype. This is part of a process of envisioning and invention of America, and it is an icon produced by the view of the other about what should be pre-Hispanic production. The ambiguous aspect of this process is that it becomes, over time and by the reiteration of the motif, the very image of America used for consumption.

However, it must be borne in mind that within contemporary visual arts this process is not new, because for decades, texts of archaic cultures have been incorporated accompanied by the creation of a state of dynamic excitation of each legacy. Precisely the discursive enrichment



*Tlazolteotl I*, The Bronx Museum of the Arts, Nueva York  
(Rimer Cardillo: *Araucaria*, 1998)

<sup>3</sup> MacLaren Walsh, Jane “The Dumbarton Oaks Tlazolteotl: looking beneath the surface”, *Journal de la société des américanistes* 94, 1 (2008). DOI:10.4000/jsa.8623

*Medio ambiente y cultura: del Amazonas al valle del río Hudson, SUNY New Paltz*

*Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, SUNY New Paltz*



Sin embargo, dentro de la amplia iconografía de esta deidad, Cardillo selecciona una obra en particular, diferente al resto de las figuras de esta divinidad, no solo por sus características formales, sino también iconográficas, ya que, a diferencia del resto de las Tlazolteotl, no tiene atributos específicos como las narigueras, orejeras ni atavío cefálico propio. Se trata de una escultura de la Colección Robert Woods Bliss ubicada en la mansión de Dumbarton Oaks, en Washington D. C., en donde la deidad está dando a luz de cuclillas, con su cabeza hacia atrás, apretando los músculos del cuello con las clavículas y los músculos del hombro bien marcados, con los pechos caídos sobre sus rodillas. Tanto la pose como el gesto de la boca abierta marcan el esfuerzo dramático por la vida. De su vagina sale otra divinidad, posiblemente Cinteotl, dios del maíz, dejando al descubierto la cabeza, los hombros, los brazos y el torso. La muerte asociada a su rostro y la vida que posibilita se relacionan con las oposiciones binarias esenciales de la cosmovisión prehispánica americana. Sistema simbólico reformulado a partir de la irrupción foránea de este artista.

Es significativo entender que, si bien durante largo tiempo esta escultura se consideró como una obra original prehispánica (Kelemen, Covarrubias, Mason, Coe, Quilter), hace algunos años se comenzó a cuestionar dicha atribución (Baudez, Pasztory). De hecho, estudios llevados a cabo con instrumentos tecnológicos específicos realizados por la antropóloga Jane MacLaren Walsh<sup>3</sup> sostienen lo contrario. De acuerdo con sus investigaciones comparativas con microscopios ópticos y de barrido electrónico, e impresiones de silicona que muestran las marcas de pulimento dejadas por el tallista, la obra fue realizada con herramientas modernas. Se trataría de una obra realizada en Europa, específicamente en París, a fines del siglo XIX, e insertada en el mercado ávido por huellas «exóticas» del pasado.

Si bien la tradición historiográfica legitimó durante muchas décadas la autenticidad de esta obra, las evidencias científicas son concluyentes, por lo que habría que reflexionar sobre

<sup>3</sup> MacLaren Walsh, Jane: "The Dumbarton Oaks Tlazolteotl: looking beneath the surface", *Journal de la Société des Américanistes*, 94, 1 (2008). DOI:10.4000/jsa.8623

through the symbolic resources of pre-Hispanic “art” is a constant in Latin American art, and the work of Rimer Cardillo is framed in that tradition, by proposing a fracture of meanings and a de-automation. His productions stimulate questions and generate asymmetries that trigger possible meanings, as they dialogue with other “frontier” works to question cultural hegemony and reflect on the American heritage in a synthetic way.

### Artistic Metaphors to Territorialize Memory

In this great retrospective exhibition, we can also inquire on issues related to national identity and its pluriculturalism, the past of the Charrúa world, and its ceremonial sites. A clear example of this is his work entitled *Charrúas y montes criollos* (*Charrúas and Native Forests*) where he uses funerary urns, petroglyphs and ceramics to generate a space for memory, summoning a specific past in its relation to nature, humans and history. In this way, he activates questions by inventing, extrapolating, transforming, recreating and presenting “archaeological” states. That is why Angel Kalenberg<sup>4</sup> points out that Cardillo works by “succession of strata” and that his works should be read as “palimpsests”.

In this sense, we must understand that socio-religious structures are fundamental elements of culture that, over time, occupy and build spaces with evident manifestations in the landscape. And it is precisely the landscapes that are used as plastic metaphors in Rimer Cardillo’s environments. Because in practice, it is in the absence that much of the production of this artist is concentrated.

This type of sacrality appears in both *Araucaria* and *Cupí*, in their multiple variations made over the years. And from the choice of their titles we can see a defense of identity through language, because every society is merged by a language. In this sense, he does not become an accomplice to the extinction of a dominated language, and calls for reflection about the multiple Amerindian languages that seek their decolonization.

These works could refer to the ritual defining elements that constitute geo-symbols perceived and experienced by the believers. So they refer to the sanctuaries that represent the territoriality of the sacred, the material and concrete meeting place that arises from the need to territorialize memory. It is a lost framework that is commemorated in his works, which propose an active viewer, not one that only contemplates.

In Cardillo’s work, tiny plant and animal elements are “fossilized” in time, presented and brought back to life in many of his productions. In fact, the same image of Tlazolteotl analyzed previously raises the dualism of pre-Hispanic cosmovisions, where the life-death process expressed the reciprocity between the forms of renewal of nature.



*Relicario con caja ritual II*, de la serie *Objetos gráfico-ecológicos*, 1978-79  
Colección  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Ritual Box II Reliquary*, from  
*Graphic Ecological Objects Series*, 1978-79  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
Collection

<sup>4</sup> Kalenberg, Ángel: “De la naturaleza a la historia”, in: Rimer Cardillo, XLIX Biennale Di Venezia, *Cupí degli uccelli*, Montevideo: Ministry of Education and Culture, Museo Nacional de Artes Visuales, 2001.

por qué se difundió tanto esta imagen por sobre otras iconografías de esta diosa. El siglo XIX instaló, creó y reinventó una deidad de acuerdo con los parámetros de conocimiento y modas exóticas sobre el otro, que se convirtió en un estereotipo visual. Con lo cual forma parte de un proceso de visión e invención de América; es un ícono producto de la mirada del otro sobre lo que debería ser la producción prehispánica. Lo ambiguo de este proceso es que se convierte con el tiempo por la reiteración del motivo en la imagen misma de América adocenada para el consumo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que en de las artes plásticas contemporáneas este proceso no es novedoso, porque desde hace décadas se incorporan textos de culturas arcaicas acompañados por la puesta en estado de excitación dinámica de cada legado. Precisamente el enriquecimiento discursivo mediante los recursos simbólicos del «arte» prehispánico resulta constante en el arte latinoamericano, y en esa tradición se enmarca la obra de Rimer Cardillo al proponer una fractura de los significados y una desautomatización. Sus producciones dinamizan preguntas, generan asimetrías que permiten una puesta en acción de sentidos posibles, dialogando con otras obras de «frontera», de cuestionamiento de la hegemonía cultural y de reflexión sobre la herencia americana de manera sintética.

### **Metáforas plásticas para territorializar la memoria**

En esta gran exposición retrospectiva podemos indagar también en cuestiones vinculadas a la identidad nacional y su pluriculturalismo, el pasado propio del mundo charrúa y sus sitios ceremoniales. Un claro ejemplo de esto es su obra *Charrúas y montes criollos*, donde trabaja con urnas funerarias, petroglifos y cerámica generando un espacio para la memoria, convocando a un determinado pasado en relación con la naturaleza, el hombre y la historia. De esta manera activa preguntas al inventar, extrapolar, transformar, recrear y presentar estados «arqueológicos». Es por ello que Ángel Kalenberg<sup>4</sup> señala que Cardillo trabaja por «sucesión de estratos» y que sus obras deben leerse como un palimpsesto.

Sería entonces prudente recordar que las estructuras sociorreligiosas son elementos fundamentales de cultura que a través del tiempo ocupan y construyen espacios con evidentes manifestaciones en el paisaje. Y justamente los paisajes son utilizados como metáforas plásticas en las ambientaciones de Rimer Cardillo. Porque es, en la práctica, en lo ausente en lo que se concentra gran parte de la producción de este artista.

Este tipo de sacralidad se plantea tanto en el caso de *Araucaria* como de *Cupí* y en sus múltiples variaciones realizadas a lo largo de los años. Y ya desde la elección de su título podemos ver que la identidad se defiende desde la lengua, porque toda sociedad se funde en un lenguaje. En consecuencia, no se vuelve cómplice de la extinción de una lengua dominada, y convoca a la reflexión sobre las múltiples lenguas amerindias que buscan su descolonización.

Estas obras podrían remitir a los elementos demarcadores del ritual que constituyen geosímbolos percibidos y vivenciados por los creyentes. Por lo que remiten a los *santuarios* que representan la territorialidad de lo sagrado, el sitio material y concreto para el encuentro, surgido como necesidad de territorializar la memoria. Marco perdido y conmemorado en sus obras que proponen a un espectador activo, que no solo contemple.

En la obra de Cardillo diminutos elementos vegetales y animales son «fossilizados» en el tiempo, presentados y vueltos a la vida en muchas de sus producciones. De hecho, la misma imagen de Tlazolteotl analizada con anterioridad plantea el dualismo propio de las cosmovisiones prehispánicas, donde el proceso de vida-muerte expresaba la reciprocidad entre las formas de renovación de la naturaleza.

<sup>4</sup> Kalenberg, Ángel: «De la naturaleza a la historia», en: Rimer Cardillo, XLIX Biennale Di Venezia, *Cupí degli uccelli*, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Visuales, 2001.

## Visual Poetics about the Cultural Landscape

Throughout his career, Cardillo has tried to generate a landscape with elements of the American territory, also understood as the social configuration of this spatiality. He thus reflects about the concept of cultural landscape, seeking an understanding of the natural and cultural, both tangible and intangible components of our continent. In this sense, he comes close to Adolfo Colombres' approach for whom "Native American cultures, [...] conceive man as a natural being, which must be respected as something sacred."<sup>5</sup> For example, in the series of environments called *Cupí*, he presents mounds made with ceramics cast over inert animals<sup>6</sup> collected during his travels in South America or around his residence in the Hudson River Valley. The main reference of the pre-Hispanic burial mounds holds a specific sacrality in the community landscape: it implies a visual demarcation with ancestors and their possibility of mediating with the powers of nature.

He thus works with the conception of the landscape as a vestige (or fossil), as a space where a process has ended, but whose characteristic traits are still materially visible. In this sense, the classic notion of landscape by Paul Claval<sup>7</sup> describes it as an unfinished matrix of culture, considering that each group modifies its space, leaving symbols of its identity in the landscape. Thus, the quality of the landscape leads to a vision of the world in which the observer is involved and which cannot be understood by splitting the symbolic dimension from the social actors. So in his works, Cardillo updates the past, inserting the observers as participants in this "ceremony of memory", in the search for the archaic matrix that lasts and transmutes from generation to generation. His work may also bring up certain remaining mythical residues, although we cannot replace or fully understand them anymore.

He works with the traces left on the earth about the origins of Latin America, its nature and its communities, creating artworks in which the predominating assembly is a conceptual one. The native cultural root is imagined, invented and resignified to consolidate a political reading of the "Deep America". At the same time, he interacts with an urban modernization and tries to be part of that universe. He questions borders and problematizes the archaic matrices of identity in an era of postmodernity where recycling and resemantization are constant. Faced with these trends, his works propose reverting dependency by encouraging different readings, paths and points of view.

Walking through the halls of this retrospective exhibition, we undoubtedly find images of the "own" and the "other" and a territoriality manifested as a scenario of a past that continues to reassert itself in the present with multiple and complex dynamics of inclusion and exclusion. The fictional cultural models constructed by this artist imply the recomposition of the symbolic matrices in a scenario of predominant loss. Throughout his vast, varied and rich career as a visual artist, Rimer Cardillo proposes cultural heritage in the face of the dilution of the patterns of an ancestral legacy. He thus composes poetic discourses against the syncretism brought about by colonial violence.

5 Colombres, Adolfo: *América como civilización emergente*, Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 64.

6 Some of the repeated animals are armadillos, birds, turtles and lizzards.

7 Claval, Paul (1999) "Los fundamentos actuales de la geografía cultural" *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, Nro 34, p. 25-40

### Poéticas plásticas sobre el paisaje cultural

A lo largo de toda su trayectoria Cardillo intenta generar un paisaje con elementos propios del suelo americano, plasmando la configuración social de dicha espacialidad. Reflexiona de esa manera sobre el concepto de paisaje cultural en nuestro continente, dialogando con las nociones de Adolfo Colombres, para quien «Las culturas indígenas americanas, [...] toman al hombre como un ser más de la naturaleza, a la que se debe respetar como algo sagrado».<sup>5</sup> Por ejemplo, en la serie de ambientaciones denominadas *Cupí* presenta túmulos realizados con cerámicas moldeadas sobre animales muertos<sup>6</sup> recogidos durante sus viajes por América del Sur o en los alrededores de su residencia en el valle del río Hudson. El referente principal de los túmulos prehispánicos remite a una sacralidad específica en el paisaje comunitario: implica una demarcación visual vinculada con los ancestros y su posibilidad de mediar con las potencias de la naturaleza.

Trabaja de esta manera con la concepción del paisaje, como vestigio (o fósil), como un espacio en el que su proceso concluyó, pero sus rasgos característicos son todavía visibles materialmente. Es útil entonces recordar la noción clásica de paisaje de Paul Claval,<sup>7</sup> quien lo describe como una matriz no terminada de la cultura, teniendo en cuenta que cada grupo modifica su espacio dejando los símbolos de su identidad en el paisaje. Así, la calidad del paisaje implica una visión del mundo en la cual el observador se encuentra involucrado y no puede ser comprendido escindiendo la dimensión simbólica de los actores sociales. Por lo que en sus obras actualiza el pasado, insertando a los observadores como participantes de esta «ceremonia de la memoria», buscando la matriz arcaica que perdura y se transmuta de generación en generación. Aunque puede que su obra traiga a colación ciertos residuos míticos que permanecen, aunque ya no los podamos reponer ni comprender totalmente.

Trabaja con las huellas dejadas en la tierra sobre los orígenes latinoamericanos, su naturaleza y sus comunidades; genera obras en las que el montaje que predomina es el conceptual. La raíz cultural autóctona se imagina, se inventa, se resignifica para consolidar una lectura política sobre la «América profunda». Al mismo tiempo interactúa con una modernización urbana e intenta ser parte de ese universo. Cuestiona las fronteras y problematiza las matrices arcaicas de identidad en una era de posmodernidad donde el reciclaje y la resemantización son constantes. Frente a estas tendencias, sus obras proponen revertir la dependencia incentivando lecturas, recorridos y señalamientos diversos.

Transitando las salas de esta exposición retrospectiva, sin duda encontramos imágenes de lo «propio» y «lo otro» y una territorialidad manifiesta como escenario de un pasado que continúa reafirmando en el presente con múltiples y complejas dinámicas de inclusión y exclusión. Los ficcionales modelos culturales construidos por este artista implican la recomposición de las matrices simbólicas en un escenario de predominante pérdida. A lo largo de su vasta, variada y rica trayectoria como artista plástico, Rimer Cardillo propone herencia cultural frente a la dilución de los patrones de un acervo ancestral. Compone, así, discursos poéticos en oposición al sincretismo fruto de la violencia colonial.

5 Colombres, Adolfo: *América como civilización emergente*, Buenos Aires: Sudamericana, 2004, p. 64.

6 Entre algunos de los reiterados, encontramos armadillos, pájaros, tortugas y lagartos.

7 Claval, Paul: «Los fundamentos actuales de la geografía cultural», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 34 (1999), pp. 25-40.

CECILIA MARINA SLABY holds a degree in Arts and as an Art Teacher in Middle and Higher Education, both with a Diploma of Honor from the School of Philosophy and Humanities of the Universidad de Buenos Aires. She is a Social Sciences specialist with a major in social history from the Universidad Nacional de Luján. She holds a Diploma in Education, Images and Media from the Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Latin American School of Social Sciences) (FLACSO). She has undertaken the Postgraduate course in Management of Cultural Heritage (FADU.UBA) and participated in numerous conferences, symposiums and international seminars related to the History of Art and Cultural Studies. She is currently finishing her thesis for a Master's degree in Social Sciences with a Mention in Social History (UNLU). She is Head of Practical Projects of History of Visual Arts I-VII in the Palazzolo Department of the Universidad Nacional de las Artes (National University of the Arts). She works in different research groups related to visual and cultural studies. She works as a teacher at the Middle, Tertiary and Higher educational levels. She has published papers in numerous national and international books and journals.

## Bibliografía

- Alejos García, José: «Identidad y alteridad en Bajtín»: *Acta poét*, 27, 1 (2006), pp. 45-61. Disponible en: <scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a4.pdf>. (Consulta: 17/1/2014)
- Amigo, Roberto: *La hora americana 1910-1950*, 1.ª ed., Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
- Antos, Janusz: "Myths, Science, Metaphors: Rimer Cardillo and Jani Konstantinowski Puntos". Krakow: Jagiellonian Library, 2005. Catálogo de la exposición *Mity, nauka, metafora*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Poland, 2005.
- Astvaldsson, Astvaldur: «El flujo de la vida humana: el significado del término-concepto de *huaca* en los Andes», *Hueso Húmero*, 44 (2004), pp. 89-112. Disponible en: <comunidadandina.org/bda/hh44/9El flujo de la vida humana.pdf>. (Consulta: 29/7/2014)
- Augé, Marc: *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Bajtín, M. M.: «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- Baudez, Claude-François: "Fakes and their uses". Paper given at the Society of Americanists in Paris, 1998.
- Carballo, Cristina Teresa (coord.): *Cultura, territorios y prácticas religiosas*, Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Claval, Paul: «Los fundamentos actuales de la geografía cultural», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 34 (1999), pp. 25-40. Disponible en: <age.ieg.csic.es/hispengeo/documentos/clavalcultural.pdf>.
- Coe, Michael D.: "From huaquero to connoisseur: the early market in pre-Columbian art", in E. Hill Boone (ed): *Collecting the pre-Columbian past: a symposium at Dumbarton Oaks*, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, pp. 271-289.
- Colombes, Adolfo: *América como civilización emergente*, Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Covarrubias, Miguel: *Indian art of Mexico and Central America*, New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- Duncan, Michael: "Art of the living dead", in *Confronting Nature: Silenced Voices* (exhibition catalogue). Fullerton and Orange, California: Main Art Gallery, California State University and Guggenheim Gallery, Chapman University, 1995.
- Eliade, Mircea: *Tratado de historia de las religiones*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000.
- Gruzinski, Serge: *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Haber, Alicia: «El escenario de la memoria», en catálogo de la exposición *Charrúas y montes criollos: a los quinientos años de la conquista europea*. Salón Municipal de Exposiciones y Museo Fernando García, Montevideo: Galería Latina, 1991.
- Haber, Alicia: «Mitologías de ausencia en el arte uruguayo de hoy: las instalaciones de Rimer Cardillo y Nelbia Romero», en María Amélia Bulhões y Maria Lúcia Bastos Kern (org.): *Artes plásticas na América Latina contemporânea*, Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, pp. 151-165.
- Kalenberg, Ángel: *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Editorial Galería Latina, 1990, pp. 130-131.
- Kalenberg Ángel: «De la naturaleza a la historia», en catálogo de la exposición de la XLIX Biennale di Venezia. *Rimer Cardillo: Cupí degli uccelli*, Nueva York: Transimage, 2001.
- Kelemen, Pál: *Medieval American art. A survey in two volumes*, New York: The Macmillan Company, 1943.
- Landowski, Eric: *Présences de l'autre. essais de socio-sémiotique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- Lara, Clever, Ángel Kalenberg, Lucy R. Lippard: *Rimer Cardillo: Cupí degli uccelli*, Nueva York: Transimage, 2001.
- Lippard, Lucy, Marysol Nieves, et al.: *Araucaria*. NY: The Bronx Museum of Art, 1998.
- Lippard, Lucy: *Inductions of Space: Rimer Cardillo and Jani Konstantinowski Puntos*, Cracow: DA Graf Publishers, 2006, p. 9.
- Lotman, Yuri M.: *La semiosfera*. Vol. I, Barcelona: Editorial Akal, 1999.

**CECILIA MARINA SLABY** es licenciada en Artes y profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, con diploma de honor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Ciencias Sociales con mención en Historia Social de la Universidad Nacional de Luján. Diplomada en Educación, Imágenes y Medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Ha realizado curso de posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural (FADU.UBA) y participó en numerosos congresos, coloquios y jornadas internacionales relacionadas con la Historia del Arte y los estudios culturales. Actualmente se encuentra finalizando su tesis de magíster en Ciencias Sociales con mención en Historia Social (UNLU). Es jefa de Trabajos Prácticos de Historia de las Artes Visuales I-VII en la cátedra Palazzolo de la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja en diferentes grupos de investigación relacionados con los estudios visuales y culturales. Se desempeña como docente en el Nivel Medio, Terciario y Superior. Ha publicado trabajos en libros y revistas nacionales e internacionales.

MacLaren Walsh, Jane: "The Dumbarton Oaks Tlazolteotl: looking beneath the surface", *Journal de la Société des Américanistes*, 94, 1 (2008). DOI:10.4000/jsa.8623

March, Natalia: «Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990», *Amerika*, 3 (2010). DOI: 10.4000/amerika.1617

Mason J. Alden: "Pre-Columbian art: a review article", *Archaeology*, 11, 2 (1958), pp. 123-124.

Merci, Kutasy: *Cardillo y la memoria*. Disponible en: <rimercardillo.com/gen\_essay\_merci.htm>. (Última consulta: 6/6/2014)

Mesa-Bains, Amalia: *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality Among Contemporary Hispanic Artists*. New Mexico: Center for Contemporary Arts of Santa Fe, 1988.

Mesa-Bains, Amalia, Victor Zamudio-Taylor, Arturo Lindsay: "Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art". San Francisco: The Mexican Museum, 1993. (Catálogo de exposición)

Pasztor, Esther: "Truth in forgery", *RES*, 42 (2002), pp. 159-165.

Pini, Ivonne: *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.

Quilter, Jeffrey: "Treasures", in *Aztecs*, London: Thames & Hudson, 2002.

Santarelli, Silvia y Marta Campos: «Salesianos en Bahía Blanca y Meronitas en Guatraché: dos modos de ocupar y resignificar el territorio», *Anales de UGI*. Conferencia «Aspectos Culturales de las Geografías Económicas, Sociales y Políticas». Conferencia de la Unión Geográfica Internacional. Comisión «Aproximación Cultural en Geografía», Buenos Aires, 2007.

Sánchez Prieto, Margarita: «Memoria e identidad en el arte uruguayo de la postdictadura», II Encuentro Internacional sobre Arte Contemporáneo, Centro Wifredo Lam, La Habana, diciembre 1995, pp. 26-39.

Schneider, Arnd: "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology". *Journal of Material Culture* (London), 1, 2 (1996), 183-210.

Sullivan, Edward J. (ed): *Latin American Art in the Twentieth Century*,

New York: Phaidon Press, 1996.

Slaby, Cecilia: «Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica.» Universidad de Palermo Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación- [ISSN:1668-0227]. Versión impresa y digital. Disponible en: <<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n60/n60a05.pdf>>.

Slaby, Cecilia: «Élites en los márgenes: imágenes de "lo propio" y "lo otro". Construcciones visuales nominativas de los "subordinados"». I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales. Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES/UNSAM), Mesa de trabajo: Estudios sobre Élites: actores, escenarios e instituciones.

Taussig, Michael: *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*, New York: Routledge, 1993. Disponible en: <[monoskop.org/images/b/bf/Taussig\\_Michael\\_Mimesis\\_and\\_Alterity\\_A\\_Particular\\_History\\_of\\_the\\_Senses.pdf](http://monoskop.org/images/b/bf/Taussig_Michael_Mimesis_and_Alterity_A_Particular_History_of_the_Senses.pdf)>.

Willers, Karl Emil, Arnd Schneider: *Rimer Cardillo: Impressions (and Other Images of Memory)*. A complete essay on Cardillo's work. New York: Samuel Dorsky Museum, of Art. SUNY New Paltz, 2004.

Zamora Águila, Fernando: *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Tercera parte: Visión, representación y presencia, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.





1. *Cupí de Caracas*, 1992. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela. 2. *Cupí del templo*, 2010. Templespace of Kiscell Museum, Budapest, Hungary. 3. *Cupí degli uccelli*, 2001. Pabellón de Uruguay, XLIX Bienal de Venecia, Italia. 4. *Cupí del Museo Johnson*, 1993. Herbert F. Johnson Museum of Art, Universidad Cornell, Nueva York. 5. *Cupí del Museo Nacional de Artes Visuales*, 2018.

1. *Caracas' Cupí*, 1992. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela. 2. *Templespace Cupí*, 2010. Templespace of Kiscell Museum, Budapest, Hungary. 3. *Cupí degli Uccelli*, 2001. Uruguayan Pavilion, XLIX Biennale Di Venezia, Italy. 4. *Johnson's Museum Cupí*, 1993. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University. 5. *Museo Nacional de Artes Visuales Cupí*, 2018.



## RIMER CARDILLO: A CONFEDERATION OF ATTRIBUTES

*An interview with Linda Weintraub*

May 2018

During a marathon interview, Rimer Cardillo relayed to me a succession of anecdotes that traced his professional history back to its inception. He reported that his career was launched at age seven when he received his first commission in his elementary school where he was 'hired' to paint large posters for public display. Cardillo's mother was less flattered by this recognition of her son's remarkable artistic talents than distressed that this task imposed a burdensome adult-scaled responsibility upon her child. Her son did not agree. Cardillo vividly recalls discovering a source of pleasure that he has cultivated, and that others have admired, throughout his life.

Perhaps Cardillo's impressive catalogue of artistic accomplishments can be attributed to the confidence this elementary school experience instilled in him. Perhaps the satisfaction he gained by sharing his talent with appreciative viewers was imprinted at that early time. But beyond launching Cardillo's impressive career, this episode marks the first in a succession of fortuitous opportunities in which his innate talents were expanded by circumstance and then reinforced by recognition. While a few of these occasions were undertaken over the course of acquiring professional art training, in each instance they either provided a new studio technique or an inspirational insight. None of these incidents have been lost to memory. Each remains active as a valuable learning experience. This well-stocked inventory of art methodologies and themes accounts for the prodigious range of Cardillo's art. Technically, his work encompasses primal markings on paper, indigenous material interactions, classically derived techniques; and contemporary technologies. Thematically it incorporates the full scope of life and death, ecology and religion, wildlife and architecture. Aesthetically, it presents unflinching depictions of animal remains in tandem with joyous evocations of natural vitality.

The following text is enlivened by the sites and insights, encounters and encodings that Cardillo relayed to me as we spoke. It follows the meandering course of his career across distances that are measurable in time (six decades) and place (across continents). My notes hop and skip from anecdote to anecdote, but it would do a disservice to present them as random occurrences. Each experience was indelibly inscribed in Cardillo's internalized catalogue of thematic and technical resources. They coalesce in the artworks that comprise this retrospective exhibition.

## RIMER CARDILLO: UNA CONFEDERACIÓN DE ATRIBUTOS

*Una entrevista con Linda Weintraub*

Mayo de 2018

Durante una entrevista maratónica, Rimer Cardillo me transmitió una sucesión de anécdotas que se remontaban hasta el inicio de su historia profesional. Me relató que su carrera se inició a los siete años cuando recibió su primer encargo en su escuela primaria, donde fue «contratado» para pintar grandes afiches para ser exhibidos en público. La madre de Cardillo estaba halagada por este reconocimiento de los notables talentos artísticos de su hijo, pero era mayor su inquietud de que esta tarea le impusiera al niño una responsabilidad onerosa y de escala adulta. Su hijo no estuvo de acuerdo. Cardillo recuerda vívidamente descubrir una fuente de placer que él ha cultivado, y que otros han admirado, a lo largo de su vida.

Quizás el impresionante catálogo de logros artísticos de Cardillo se puede atribuir a la confianza que le inculcó esta experiencia en la escuela primaria. Tal vez la satisfacción que obtuvo al compartir su talento con los espectadores agradecidos se imprimió en ese momento. Pero más allá de lanzar la impresionante carrera de Cardillo, este episodio fue el primero en una sucesión de oportunidades fortuitas en las que sus talentos innatos se expandieron por las circunstancias y luego se reforzaron con el reconocimiento. Si bien algunas de estas ocasiones se llevaron a cabo en el transcurso de la adquisición de formación artística profesional, en cada caso proporcionaron una nueva técnica de estudio o una visión inspiradora. Ninguno de estos incidentes se perdió en la memoria. Cada uno permanece activo como una valiosa experiencia de aprendizaje. Este inventario bien surtido de metodologías y temas de arte explica el gran alcance del arte de Cardillo. Técnicamente, su trabajo abarca trazos y manchas primordiales en papel, interacciones con materiales indígenas, técnicas derivadas de formas clásicas, y tecnologías contemporáneas. Temáticamente, incorpora el espectro completo de la vida y la muerte, la ecología y la religión, la vida silvestre y la arquitectura. Estéticamente, presenta representaciones inalteradas de restos de animales en conjunto con evocaciones alegres de vitalidad natural.

El siguiente texto está animado por los sitios y las ideas, los encuentros y las codificaciones que Cardillo me transmitió mientras hablábamos. Sigue el curso serpenteante de su carrera a través de distancias que se pueden medir en el tiempo (seis décadas) y el lugar (todos los continentes). Mis notas saltan de una anécdota a otra, pero les haría un flaco favor si las presentara como ocurrencias aleatorias. Cada experiencia quedó inscrita de forma indeleble en el catálogo internalizado de recursos temáticos y técnicos de Cardillo. Se unen en las obras de arte que componen esta exposición retrospectiva.

‘Confederation’ is the unlikely word that describes the conceptual scaffolding of Cardillo’s career – it is a term well-suited to perform this function. A confederation is a union of sovereign states that is formed to achieve common action. This political concept also describes the relationships established within and among Cardillo’s artworks. They are interdisciplinary, multifarious, heterogeneous, transcultural. In this instance, the confederation of sovereign components includes Cardillo’s themes, references, images, mediums, and technical means. Yet all these diverse elements coexist with equanimity. Cardillo’s artworks, therefore, offer the visual equivalent of cultural détente that is deeply enriching.

Before choosing ‘confederation’ to describe the unifying factor in Cardillo’s artistry, I considered four other verbal candidates: *Hybridization*, *Assemblage*, *Communality*. The reasons why each came to mind, but was rejected, is edifying. *Hybridization* was considered because the concept can refer to a combination of elements from diverse cultures. While Cardillo’s artistry is certainly multicultural, the components of a hybrid relinquish their distinctive characteristics to form a new composite identity. Hybridization, therefore, indicates a blending of inputs. In Cardillo’s work the inputs retain their discrete identities. They are not hybrids. *Assemblage* is a collection of influences and subjects. In art, an assemblage refers to arrangements of miscellaneous objects or found materials. While Cardillo certainly assembles diverse elements, the disparate parts in Cardillo’s artworks also generate cross references and comparisons. They are more meaningful than the sum of their parts would indicate. *Communality* implies common interests and close proximities among components. The elements gathered in Cardillo’s life’s work are as likely to be contrasting as similar.

Cardillo’s narrative is edited to enable readers to delight in and be fascinated by the artist’s ever-expanding *confederation* of technical skills and thematic references.

LW: *When people encounter something unfamiliar, they are likely to be fearful or suspicious. Yet your biography reveals that you are not only tolerant of new experiences, you actually adopt them into your repertoire of themes, mediums, techniques, manners of display, tools, and subject matter. Can you explain how you developed this ability?*

RC: I became immersed in multiple cultures long before I immigrated to the United States. My family lived in a frontier town outside of Montevideo, Uruguay. It was the place where the city met the countryside. This gave me an anthropological experience as a child. Many distinct cultures met at my father’s bar. Farmers arrived by truck or with horse teams pulling huge carts with wooden wheels. Gauchos came on horseback. There were masons and carpenters who worked in a local marble factory run by Italians, and a chemical plant run by Germans. The owners of these companies drove up in big cars. They were all customers of my father’s. They called me “Rimito”.

That is where I spent my childhood. It was a learning process. It was also my first experience in being attracted to different technologies. My father sold ice cream and sandwiches at his bar. It was where people gathered to play billiards. Once a year a technician came and replaced the felt tips on the sticks. I was fascinated by the process. He put a new head of leather on each stick. He cut the

*Confederación* es la palabra que describe el andamiaje conceptual de la carrera de Cardillo: es un término muy adecuado para realizar esta función. Una confederación es una unión de estados soberanos que se forma para lograr una acción común. Este concepto político también describe las relaciones establecidas dentro y entre las obras de arte de Cardillo. Son interdisciplinarias, multi-formes, heterogéneas, transculturales. En este caso, la confederación de componentes soberanos incluye los temas, las referencias, las imágenes, los soportes y los medios técnicos de Cardillo. Sin embargo, todos estos elementos diversos coexisten con ecuanimidad. Las obras de Cardillo, por lo tanto, ofrecen el equivalente visual de una distensión cultural que es profundamente enriquecedora.

Antes de elegir el término *confederación* para describir el factor unificador en el arte de Cardillo, había considerado otros candidatos semánticos: hibridación, ensamblaje, comunalidad. Las razones por las que cada uno me vino a la mente, aunque fueron rechazados, son edificantes. Consideré *hibridación* porque el concepto puede referirse a una combinación de elementos de diversas culturas. Si bien el arte de Cardillo es ciertamente multicultural, los componentes de un híbrido renuncian a sus características distintivas para formar una nueva identidad compuesta. La hibridación, por lo tanto, indica una combinación de aportes. En el trabajo de Cardillo los aportes conservan sus identidades individuales. No son híbridos. *Ensamblaje* es una colección de influencias y temas. En arte un ensamblaje se refiere a arreglos de objetos diversos o materiales encontrados. Si bien Cardillo ciertamente ensambla diversos elementos, las partes dispares en las obras de arte de Cardillo también generan referencias cruzadas y comparaciones. Son más significativos de lo que indicaría la suma de sus partes. La *comunalidad* implica intereses comunes y proximidades cercanas entre los componentes. Los elementos reunidos en la obra de toda la vida de Cardillo tienen tantas probabilidades de ser contrastantes como similares.

La narrativa de Cardillo está editada para permitir a los lectores deleitarse y fascinarse con la confederación de habilidades técnicas y referencias temáticas en constante expansión del artista.

LW: *Cuando las personas encuentran algo desconocido, es probable que tengan miedo o sospechen. Sin embargo, tu biografía revela que no solo sos tolerante con las nuevas experiencias, sino que las adoptas en tu repertorio de temáticas, medios, técnicas, formas de presentación, herramientas y contenidos. ¿Puedes explicar cómo se desarrolló esta habilidad?*

RC: Me sumergí en múltiples culturas mucho antes de emigrar a los Estados Unidos. Mi familia vivía en las afueras de Montevideo. Era el lugar donde la ciudad se encontraba con el campo. Esto me dio una experiencia antropológica de niño. Muchas culturas distintas se conocieron en el bar de mi padre. Los granjeros llegaban en camión o en enormes carros con ruedas de madera tirados por caballos. Los gauchos venían a caballo. Había albañiles y carpinteros que trabajaban en una fábrica local de mármol dirigida por italianos, y una planta química dirigida por alemanes. Los propietarios de estas empresas venían en sus grandes autos. Todos eran clientes de mi padre. Me llamaban Rimito.

Ahí es donde pasé mi infancia. Fue un proceso de aprendizaje. También fue mi primera experiencia en sentirme atraído por diferentes tecnologías. Mi padre vendía helados y sándwiches en su bar. Era donde la gente se reunía para jugar al billar. Una vez al año, un técnico venía y reemplazaba

leather in a small circle and glued it. After it dried he would sand all around to get a perfect shape. The work was very precise. I watched him preparing his materials. He introduced me to craftsmanship.

For me, different cultures have different approaches to and understanding of nature. Like art, nature relates to life and where you are from. It is totally different for a person who lives in Africa or Asia. Uruguay is a culture of immigrants. I studied the Greek classics from elementary school. Our culture is based on French education. It is humanistic in terms of applying importance to the arts. But the character of Uruguay has a Latin American flavor. All these cultures influenced my sense of 'nature'.

*LW: Nature? How does your concept of 'nature' apply to the perennial question that appears in texts exploring art of the last century regarding the relationship between 'art' and 'life'? This area of inquiry is dramatized by your castings and photographs of fossils, dead animals, and insects. Where do these works fall on the continuum between the material authenticity of 'nature', and the artistry of your presentations?*

RC: Nature was always present in my life. Am I presenting art or life? My family tradition was related to the countryside in Uruguay. Insects and animals were a part of my early life. My grandmother lived in a rural neighborhood, outside Montevideo. She had three husbands. She died when I was 43 years old. I knew one grandfather, the last 'husband'. He was a simple but powerful man. He worked with her in the garden, but she was the boss. Grandmother's conception of nature was related to her garden. It had areas for spices, herbs, flowers, new plants she was experimenting with. She was very organized. She had control. I never went into woods or a wild area with her.

With my parents I went into the wild areas of Uruguay. Father had a beautiful car. He planned family camping trips into the countryside. I looked forward to these trips. They were exciting. We went to areas where there were no towns, no markets, no people, no roads. We camped on the side of rivers and went fishing. Breakfast, lunch, dinner were rituals. My father would roast the fish we caught. That is where I learned about poisonous snakes and lizards. They were huge and amazing. They came and ate my bait for fishing. Uruguay has subtropical forest. It is not like the Amazon where plants grow quickly. So I also saw that Uruguay forests were devastated by the Spanish who cut down big trees to construct churches and buildings, and for cattle grazing.

At home, we had chickens. The roosters and hens had chicks. This was an important experience. I collected eggs. We ate the chickens from our own production. My father used to kill them. He showed me how. I was a little afraid because they were very large, and I didn't want to kill them. My mother prepared them by immersing them in hot water to peel off the feathers and take out the insides. I remember placing the little eggs that were forming inside the hen in order, from tiniest to largest. I was fascinated by that. My mother didn't hesitate to open the body of the dead animal. It was very natural for her. That was a ritual on Saturday for dinner on Sunday. We ate the head and all the insides of the chicken. I watched and I participated with my mom and my dad. It was natural. I work with dead animals now. I think my early experience with animals prepared me to do animal casts. Most the people who learn about my experiences ask me, "How can you do that?" It has been natural since my childhood to experience dead animals.

las puntas de fieltro en los tacos de billar. Me fascinaba el proceso. Ponía una nueva cubierta de cuero en cada taco. Cortaba un pequeño círculo de cuero y lo pegaba. Después de que se secaba, lo lijaba para obtener una forma perfecta. El trabajo era muy preciso. Yo lo miraba preparar sus materiales. Él fue quien me introdujo en la artesanía.

Para mí las diferentes culturas tienen diferentes enfoques y comprensión de la naturaleza. Al igual que el arte, la naturaleza se relaciona con la vida y tu lugar de proveniencia. Es totalmente diferente para una persona que vive en África o Asia. Uruguay es una cultura de inmigrantes. Estudié los clásicos griegos en la escuela primaria. Nuestra cultura se basa en la educación francesa. Es humanista en términos de otorgar importancia a las artes. Pero la personalidad uruguaya tiene un sabor latinoamericano. Todas estas culturas influyeron en mi sentido de «naturaleza».

*LW: ¿Naturaleza? ¿Cómo se aplica tu concepto de «naturaleza» a la constante pregunta que aparece en los textos que exploran el arte del siglo pasado con respecto a la relación entre el «arte» y la «vida»? Esta área de investigación es dramatizada en tus piezas fundidas y fotografías de fósiles, animales muertos e insectos. ¿Dónde se clasifican estas obras en la escala entre la autenticidad material de la «naturaleza» y el arte de tus presentaciones?*

RC: La naturaleza siempre estuvo presente en mi vida. ¿Estoy presentando arte o vida? Mi tradición familiar estaba relacionada con el campo en Uruguay. Los insectos y los animales fueron parte de mi infancia. Mi abuela vivía en un barrio rural, en las afueras de Montevideo. Ella tuvo tres maridos. Murió cuando yo tenía 43 años. Conocí a un «abuelo», el último esposo. Era un hombre simple pero poderoso. Trabajaba con ella en el jardín, pero ella era la jefa. La concepción de la abuela sobre la naturaleza estaba relacionada con su jardín. Tenía áreas para especias, hierbas, flores, plantas nuevas con las que estaba experimentando. Era muy organizada. Mantenía el control. Nunca fui a un bosque o a un área agreste con ella.

Con mis padres fui a zonas agrestes de Uruguay. Mi padre tenía una hermosa camioneta. Él planeaba las vacaciones familiares en el campo. Me encantaban estos viajes. Eran emocionantes. Íbamos a áreas donde no había ciudades, ni mercados, ni personas, ni carreteras. Acampábamos al lado de los ríos e íbamos a pescar. El desayuno, el almuerzo y la cena eran rituales. Mi padre asaba el pescado que atrapábamos. Ahí es donde aprendí sobre las víboras venenosas y los lagartos. Eran enormes y asombrosos. Venían y se comían mi cebo para pescar. Uruguay tiene bosque subtropical. No es como el Amazonas donde las plantas crecen rápidamente. Así que también vi que los bosques de Uruguay fueron devastados por los españoles que talaron grandes árboles para construir iglesias y edificios, y para el pastoreo de ganado.

En casa teníamos pollos. Los gallos y las gallinas tenían pollitos. Esta fue una experiencia importante. Recolectaba los huevos. Comíamos pollos de nuestra propia producción. Mi padre solía matarlos. Él me mostró cómo. Sentía un poco de miedo, porque eran muy grandes y no quería matarlos. Mi madre los preparaba sumergiéndolos en agua caliente para pelar las plumas y sacar las vísceras. Recuerdo colocar los pequeños huevos que se estaban formando dentro de la gallina en orden, desde el más pequeño hasta el más grande. Me fascinaba eso. Mi madre no tenía problema en abrir el cuerpo del animal muerto. Era muy natural para ella. Eso era un ritual el sábado para la cena del domingo. Comíamos la cabeza y todas las vísceras del pollo. Yo miraba y participaba con mi mamá y mi papá. Era natural. Trabajo con animales muertos ahora. Creo que mi experiencia temprana con los animales me preparó para hacer moldes de animales. La mayoría de las personas que conocen mis experiencias me preguntan: «¿Cómo puedes hacer eso?» Desde mi infancia ha sido natural para mí estar en contacto con animales muertos.



LW: While your prints, photographs, and sculptures reveal your intimate acquaintance with death, your drawings seem as intensely attuned to life. The former reveal the exquisite patterning and complexity of the surface of an animal's body, while the latter strip away all such details to evoke a primal essence in a few short strokes. Can you explain this remarkable shift?

RC: My father loved to draw with watercolors from nature. I did my first drawings with him during family vacations when I was a child. I had my father as a model. Drawing from nature is something I still like to do when I am very relaxed. I do that whenever I go to explore areas in South America and Europe. I always keep my sketchbook with me. The wildlife is powerful. I feel the ambience of that environment

I relate it to an aesthetic translation of that animal – through line. These are live animals. The lines represent mobile creatures. I must be successful in getting the essence of the animal even as it is moving.

LW: Artists who express their deep alliance with the wonders of Earth's diverse habitats typically adopt a distanced view that consists of generalized impressions. Their representations appear as scenes or panoramas. Such expansive perceptions constitute the 'landscape tradition'. Perceptions that focus on intimate and detailed observations characterize the 'still-life tradition'. While you have enlisted both forms of perception, many of your most celebrated artworks were produced by narrowing your aperture of perception, and recording the intricate details that come into view. How did this intensification of visual focus originate?

RC: I became friends with an entomologist who is now 100 years old. I met him because he was also an art collector. He invited me to his home where I saw boxes filled with tiny insect specimens. The boxes were huge. There were little pins next to each specimen. On the head of each pin was a tiny paper that included information about the insect. They were so small you needed a magnifying glass to read the information on the label, yet each label was hand written by my friend!

This entomologist was also a wonderful draftsman. He told me that photographs did not provide enough detail for specialists and naturalists. That was in the 1970s when there was no mechanical way to get the detail he wanted. There was no computer or Photoshop. His specialty was the grasshopper. He made enlarged details of its anatomy. That was an amazing learning. He let me use electronic microscope and I created my own work there.



*Petirrojo mirando a la derecha (púrpura)*  
de la serie *Pájaros de Gardiner*, 2003  
Colección Samuel Dorsky Museum of Art

*Robin Facing Right (Purple)*  
from *Birds from Gardiner Series*, 2003  
Samuel Dorsky Museum of Art Collection



Curruca amarilla barriga abajo  
de la serie Pájaros de Hudson (La última canción), 2005

Yellow Warbler Belly Down  
from Birds of the Hudson (The Last Song) Series, 2005

LW: *Mientras tus grabados, fotografías y esculturas revelan tu íntimo contacto con la muerte, tus dibujos parecen intensamente sincronizados con la vida. Los primeros revelan el patrón exquisito y la complejidad de la superficie del cuerpo de un animal, mientras que los últimos se despojan de todos los detalles para evocar una esencia primal en unos pocos trazos cortos. ¿Puedes explicar esta notable variación?*

RC: A mi padre le encantaba pintar acuarelas de la naturaleza. Hice mis primeros dibujos con él durante las vacaciones familiares cuando era un niño. Tenía a mi padre como modelo. Dibujar de la naturaleza es algo que todavía me gusta hacer cuando estoy muy relajado. Lo hago cada vez que voy a explorar áreas de América del Sur y Europa. Siempre llevo mi cuaderno de bocetos conmigo. La vida silvestre es poderosa. Siento la atmósfera de ese entorno. Lo relaciono con una traducción estética del animal, a través de la línea. Estos son animales vivos. Las líneas representan criaturas móviles. Debo lograr obtener la esencia del animal, incluso mientras se mueve.

LW: *Los artistas que expresan su profunda alianza con las maravillas de los diversos hábitats de la Tierra suelen adoptar una perspectiva distante que consiste en impresiones generalizadas. Sus representaciones aparecen como escenas o panoramas. Tales percepciones expansivas constituyen la «tradición del paisaje». Las percepciones que se centran en observaciones íntimas y detalladas caracterizan la «tradición de la naturaleza muerta». Si bien has incorporado ambas formas de percepción, produjiste muchas de tus obras más célebres estrechando tu apertura de percepción, y registrando los detalles intrincados que surgen al hacerlo. ¿Cómo se originó esta intensificación del enfoque visual?*

RC: Me hice amigo de un entomólogo que ahora tiene 100 años. Lo conocí porque también era un coleccionista de arte. Me invitó a su casa, donde vi cajas llenas de diminutos especímenes de insectos. Las cajas eran enormes. Había alfileres al lado de cada espécimen. En la cabeza de cada alfiler había un papel diminuto con información sobre el insecto. Eran tan pequeños que necesitabas una lupa para leer la información en la etiqueta, ¡pero cada etiqueta había sido escrita a mano por mi amigo!

Este entomólogo también era un dibujante maravilloso. Me dijo que las fotografías no proporcionaban suficientes detalles para especialistas y naturalistas. Eso fue en la década de 1970 cuando no había una forma mecánica de obtener el detalle que él quería. No había computadora ni Photoshop. Su especialidad era el saltamontes. Hacía detalles ampliados de su anatomía. Eso fue un aprendizaje increíble. Me dejaba usar el microscopio electrónico y yo creaba mis propias obras allí.

LW: *Magnifying the scale of infinitesimal subjects also magnifies their emotional impact. While people kill insects without compunction, seeing a photograph of an enlarged insect in bondage elicits horror regarding the cruelty of the punishment, and an outpouring of compassion. How did you manage the powerful emotions elicited by your insect series?*

RC: The entomologist taught me how to manipulate insects so they appear lifelike. For instance, butterflies close their wings and shrink their legs when they are dead. In order to manipulate them, you need to humidify the bodies. Then you can open the wings and place the limbs in a natural way without breaking them. I started to collect my own insects. I humidified them and used pins, nuts, bolts, or whatever I had in the studio to place them in the correct position. When I removed the pins, they looked alive. But this was during the dictatorship in Uruguay. Artists were isolated in their studios. Still, we heard about atrocities through friends and people who trusted us. I had been in Germany for two years, but when I returned to Uruguay I learned some of the students I had known in school were killed because they were underground militants. I related the insects to the dictatorship's torture of the guerilla fighters. The pinned and bolted insects were like the tortured people.

The pinned insects also looked like the tortured Saints in Baroque churches. When I travelled to Peru and Bolivia, I went to see the Latin American baroque churches. Christ and Saints who have been tortured are always present in these churches. I started to take pictures of them that became the Baroque Suite. The baroque scenes show very explicit cruelty and suffering.

LW: *Tortured saints evoke death. Your work also conjures cultural deaths of entire native societies, species deaths due to extinctions, political deaths of dissidents, and individual deaths of a particular bird or animal. Are these works expressions of grief and sorrow? Or are they meant to offer faith in regeneration and revitalization?*

RC: Life is endangered – not only animals, plants, and forests. I have witnessed that humans are endangered too. I was in Venezuela in the Amazon rainforest in 1994. I was traveling with two natives and one mestizo guide in a huge 'boongo' canoe made from single tree. I heard the natives talking about what happened to their relatives. They related how companies killed their relatives because they had gold. Other companies came and took their forest. When the people refused to move, they killed them. It is not only the forest but the human beings who inhabit the forests where life is endangered.



*Mariposa nocturna II*  
de la serie *Escenografías de insectos*, 1973-74

*Moth II*  
from *Insect Stage Sets Series*, 1973-74



*San Jorge II*  
de la serie *Suite barroca*, 1980-81

*Saint George II*  
from *Baroque Suite Series*, 1980,81

LW: *Aumentar la escala de sujetos infinitesimales también magnifica su impacto emocional. Mientras que las personas matan a los insectos sin remordimientos, ver una fotografía de un insecto agrandado en cautiverio provoca horror sobre la crueldad del castigo y una efusión de compasión. ¿Cómo manejabas las poderosas emociones provocadas por tu serie de insectos?*

RC: El entomólogo me enseñó a manipular insectos para que parezcan reales. Por ejemplo, las mariposas cierran sus alas y encogen sus patitas cuando están muertas. Para manipularlos, es necesario humidificar los cuerpos. Así se pueden abrir las alas y colocar las extremidades de forma natural sin romperlas. Empecé a coleccionar mis propios insectos. Los humidifiqué y usé alfileres, tuercas, pernos, o lo que fuera que tuviera en el estudio para colocarlos en la posición correcta. Cuando quité los alfileres, parecían vivos. Esto fue durante la dictadura en Uruguay. Los artistas quedaron aislados en sus talleres. Pero supimos sobre las atrocidades a través de amigos y personas que confiaron en nosotros. Estuve en Alemania dos años, pero cuando volví a Uruguay me enteré de que algunos de los estudiantes que había conocido en la escuela habían sido asesinados porque eran militantes clandestinos. Relacioné los insectos con la tortura de la dictadura. Los insectos clavados y atornillados eran como la gente torturada.

Los insectos clavados también se parecían a los santos torturados en las iglesias barrocas. Cuando viajé a Perú y Bolivia, fui a ver las iglesias barrocas latinoamericanas. Cristo y los santos que han sido torturados están siempre presentes en estas iglesias. Empecé a tomar fotos de ellos que se convirtieron en la *Suite barroca*. Las escenas barrocas muestran crueldad y sufrimiento muy explícitos.

LW: *Los santos torturados evocan la muerte. Tu trabajo también evoca muertes culturales de sociedades nativas enteras, muertes de especies debido a extinciones, muertes políticas de disidentes y muertes individuales de un ave o animal en particular. ¿Son estas obras expresiones de dolor y tristeza, o están destinadas a ofrecer fe en la regeneración y la revitalización?*

RC: La vida está en peligro; no solo los animales, las plantas y los bosques. He sido testigo de que los humanos también están en peligro. Estuve en Venezuela en la selva amazónica en 1994. Viajaba con dos nativos y un guía mestizo en una enorme canoa bongo hecha con un solo árbol. Escuché a los nativos hablar sobre lo que les había sucedido a sus parientes. Me relataron cómo las empresas mataban a sus parientes porque tenían oro. Otras empresas llegaron y les quitaron su bosque.

When I was in the Amazon rain forest I purchased skins of animals from different countries that were being sold in street fairs. The skins were rolled up. There were all kinds – wild cats, puma, lions, and ocelots. I brought them back to my Manhattan studio, wet them, and stretched them flat the way people in the Amazon rainforest did. It was an amazing experience. Some paws were bigger than my hand. The animal was not there. It was only the skin. But the presence of that animal was there.

I treated the animals the way an important person is treated when they die. I didn't think about 'art'. I didn't want to make a beautiful artifact. My idea was to have a close relationship with a part of nature that had passed away. I wanted to resurrect the animal, to bring it back to life in another form. Otherwise, the presence of that animal would have passed away. Some of the skins belonged to animals that had become extinct. For the people of that region, those animals don't exist anymore. Basically, these artworks became memorials to something once alive, but now no longer. I wanted to draw attention to what was happening to those species. They were powerful. You could actually smell the power of the animals. It was still there.

But yes, I have faith in regeneration. I believe humans can revitalize and regenerate both the environment and other humans. I oppose killing for sport and pleasure, but in order to live, humans in the rainforest need to destroy. These people kill to survive. They are amazing hunters. I believe it is part of humans to be in contact with nature in this manner. But these people pay homage to the animals they killed. But in the beginning of the 19<sup>th</sup> century, the English introduced bread and canned foods. They natives were fascinated by these technologies. This is very different from eating lizards and monkeys. Farming also exterminates natural habitats. Forests are cut down. Trees are burned. Seeds are planted by airplane. Cattle is introduced. Roads are built. We need a more careful approach to interact with nature. We are destroying the habitat. I remember dark caves inhabited by a special species of bat. It is now a night club with lights.

LW: *The technique of mounting insect specimens requires an extremely delicate manual operation. Learning this technique became a great asset that you applied to many other techniques. Was there a comparable opportunity that introduced you to being extremely sensitive to, and skilled with visual operations?*

RC: When I was fourteen years old I worked designing fabrics in a private studio. It was an international company owned by a painter from Argentina. All the designs were imported from Germany, Italy, or France. I was given an image that showed how the fabric should look when it was printed. The job involved taking huge floral patterns and separating colors on to different acetate sheets so the pattern could be silkscreened. Some patterns needed fifteen or sixteen acetates. I had to give each an exact value and tone. Now a computer can do this. I worked there for three or four years. This was an amazing way to learn colors, which I couldn't have learnt in art school.

Also, there was a production schedule you needed to follow. Young artists typically try things in many different ways. But in the fabric industry, you had to be controlled and orderly. You needed to develop the concept and the craft at the same time. At first, I did this to serve my employer. Later I used that strategy to produce my own work.



FOTO: Enrique Aguerre, 2018



FOTO: Enrique Aguerre, 2018



Cuando la gente se negaba a moverse, los mataban. No se trata solo del bosque, sino también de los seres humanos que habitan en los bosques donde la vida está en peligro de extinción.

Cuando estaba en la selva amazónica compré pieles de animales de diferentes países que se vendían en ferias callejeras. Las pieles estaban enrolladas. Había todo tipo de gatos salvajes, pumas, leones y ocelotes. Los llevé a mi estudio en Manhattan; los mojé y los estiré como lo hacían las personas en la selva amazónica. Fue una experiencia asombrosa. Algunas garras eran más grandes que mi mano. El animal no estaba allí. Era solo la piel. Pero la presencia de ese animal estaba allí.

Traté a los animales de la misma forma en que se trata a una persona importante cuando muere. No pensaba en «arte». No quería hacer un artefacto hermoso. Mi idea era tener una relación cercana con una parte de la naturaleza que había desaparecido. Quería resucitar al animal, devolverlo a la vida en otra forma. De lo contrario, la presencia de ese animal habría desaparecido. Algunas de las pieles pertenecían a animales que se habían extinguido. Para la gente de esa región, esos animales ya no existen. Básicamente, estas obras de arte se convirtieron en monumentos conmemorativos de algo que alguna vez estuvo vivo, pero ahora ya no. Quería llamar la atención sobre lo que estaba sucediendo con esas especies. Ellos fueron poderosos. Se podía oler el poder de los animales. Todavía estaba allí.

Pero sí tengo fe en la regeneración. Creo que los humanos podemos revitalizar y regenerar el medio ambiente y a otros seres humanos. Me opongo a matar por deporte y placer, pero para poder vivir, los humanos de la selva necesitan destruir. La gente mata para sobrevivir. Son increíbles cazadores. Creo que es una parte natural de los seres humanos estar en contacto con la naturaleza de esta manera. Estas personas rinden homenaje a los animales que matan. Pero a principios del siglo XIX, los ingleses introdujeron el pan y las conservas. Los nativos estaban fascinados con estas tecnologías. Esto es muy diferente a comer lagartos y monos. La agricultura también extermina los hábitats naturales. Se talan los bosques. Se queman los árboles. Las semillas se plantan desde aviones. Se introduce el ganado. Se construyen carreteras. Necesitamos un enfoque más cuidadoso para interactuar con la naturaleza. Estamos destruyendo el hábitat. Recuerdo cuevas oscuras donde vivía una determinada especie de murciélago. Ahora es un club nocturno con luces.

*LW: La técnica de montaje de especímenes de insectos requiere una operación manual extremadamente delicada. Aprender esta técnica se convirtió en una gran ventaja que aplicaste en muchas otras técnicas. ¿Hubo una oportunidad comparable que te haya hecho extremadamente sensible y hábil con las operaciones visuales?*

RC: Cuando tenía catorce años trabajé diseñando telas en un taller privado. Era una compañía internacional propiedad de un pintor de Argentina. Todos los diseños eran importados de Alemania, Italia o Francia. Me daban una imagen que mostraba cómo debería verse la tela cuando se imprimiera. El trabajo consistía en tomar grandes diseños florales y separar los colores en diferentes láminas de acetato para que pudiera realizarse la serigrafía del patrón original. Algunos diseños necesitaban quince o dieciséis acetatos. Tenía que dar a cada uno un valor y tono exactos. Ahora una computadora lo puede hacer. Trabajé allí tres o cuatro años. Fue una forma increíble de aprender los colores, que no podría haber aprendido en la escuela de arte.

Además debías seguir un cronograma de producción. Los artistas jóvenes suelen experimentar con muchas maneras diferentes. Pero en la industria textil había que ser controlado y ordenado. Había que desarrollar el concepto y el oficio al mismo tiempo. Al principio hice esto para servir a mi empleador. Más tarde utilicé esa estrategia para producir mi propio trabajo.

My mother had prepared me for this kind of discipline. She was a perfectionist, obsessed with organizing the house. She was demanding in terms of my homework. It had to be perfect. In school, we were learning calligraphy with quills dipped in ink, like in the Middle Ages. If I dripped even one spot she would throw it away and tell me to start again. That was torture, but that is also how I learned to draw. My work needed to be perfect, absolutely clean, no fingerprints, no spots. That gave me an amazing practice for the future. I still have my set of pens. I'm thinking of using them because they are beautiful.

Later, when I was 18 years old and a student at the fine arts school, I was hired as a graphic designer in an international advertising agency. I became very experienced in creating posters and images for television. Sometimes the bosses asked me to envision a whole campaign. When I turned 21, they offered to hire me as art director with a big salary. They offered retirement and vacations. But I said, "No, I don't want to see how I will be ending my life. I want to be an artist." So they came to talk to my parents about offering me this amazing job with a very big salary. I remember the meeting in our living room. My father listened, and then he spoke. "I am pleased that you came here and offered my son this job – but it seems he doesn't want it." My father always supported me.

*LW: You were still in your teens when you mastered a range of manual skills, developed a disciplined work process, and produced work that achieved professional standards. What did school contribute to your education?*

RC: When I went to fine arts school, I already had all that training, but I didn't realize then that I had been learning valuable art lessons. The particular fine arts school I entered had just undergone a huge transformation. Until then the education in Uruguay was modeled on Europe's. It was academic. Studio classes were limited to painting and sculpture. The reform at this school introduced studios that taught ceramics, woodshop, stone carving, and printmaking. That is where I discovered printmaking. I thought, what is this? I never knew an artist could engrave metals and woods. I had learned no concept of prints in high school. It was fascinating. I loved the process – using plates and ink to create an image. I never related this to images in newspapers and magazines. I fell in love with that.

It was in school too that I learned a lot about making copies of sculptures by casting. I became friends with the professor who taught this technique. We are still friends. He taught me how to make molds the traditional way - with clay and poured plaster to make duplicates.





*Caja de madera del Amazonas con plancha de cobre grabada, fósil, baldosa de porcelana serigrafiada y pájaro de bronce, de la serie Cajas de colección, 2006-07*

Mi madre me había preparado para este tipo de disciplina. Ella era una perfeccionista, obsesionada con organizar la casa. Ella era exigente con respecto a mis tareas escolares. Tenían que ser perfectas. En la escuela, aprendíamos caligrafía con plumas en tinta, como la Edad Media. Si se me goteaba, aunque fuera un punto, lo tiraba y me decía que comenzara de nuevo. Era una tortura, pero así es como aprendí a dibujar. Mi trabajo tenía que ser perfecto, absolutamente limpio, sin huellas digitales, sin manchas. Eso me dio una práctica increíble para el futuro. Todavía tengo mi juego de plumas. Estoy pensando en usarlas, porque son hermosas.

Más tarde, cuando tenía 18 años y estudiaba en la Escuela de Bellas Artes, me contrataron como diseñador gráfico en una agencia de publicidad internacional. Tengo mucha experiencia en la creación de carteles e imágenes para televisión. Algunas veces mis patrones me pedían que creara una campaña completa. Cuando cumplí los 21 me ofrecieron contratarme como director de arte con un gran salario. Me ofrecieron jubilación y vacaciones. Pero dije: «No, no quiero ver cómo voy a terminar mi vida. Quiero ser artista.» Entonces vinieron a hablar con mis padres acerca de ofrecerme este increíble trabajo con un salario muy grande. Recuerdo la conferencia en nuestra sala de estar. Mi padre escuchó, y luego habló. «Les agradezco que hayan venido y le hayan ofrecido a mi hijo este trabajo, pero parece que no lo quiere.» Mi padre siempre me apoyó.

*LW: Todavía estabas en la adolescencia cuando llegaste a dominar una variedad de habilidades manuales, desarrollaste un proceso de trabajo disciplinado y produjiste obras de nivel profesional. ¿Cómo contribuyó la escuela a tu educación?*

RC: Cuando fui a la Escuela de Bellas Artes, ya tenía todo ese entrenamiento, pero no me di cuenta de que había estado aprendiendo valiosas lecciones de arte. La escuela de bellas artes en la que ingresé acababa de sufrir una gran transformación. Hasta entonces, la educación en Uruguay se basaba en Europa. Era académica. Las clases de estudio se limitaban a pintura y escultura. La «reforma» en esta escuela introdujo la enseñanza de la cerámica, carpintería, tallado en piedra, impresión. Ahí es donde descubrí el grabado. Pensé ¿qué es esto? No sabía que un artista podía grabar en metal y en madera. No había aprendido ningún concepto de grabado en la escuela secundaria. Fue fascinante. Me encantó el proceso: placas y tinta para crear una imagen. Nunca relacioné esto con imágenes en periódicos y revistas. Me enamoré.

Fue en la escuela que aprendí mucho acerca de hacer copias de la escultura también mediante moldeado. Me hice amigo del profesor que enseñaba esta técnica. Seguimos siendo amigos. Él me enseñó cómo hacer moldes de la manera tradicional, con arcilla y yeso vertido para

*Amazon Wood Box with Engraved Copper Plate, Silkscreened Porcelain Tile, Fossil and Engraved Bronze Bird, from Collection Boxes Series, 2006-07*



I learned perfectly how to do this. I always felt pleasure in creating with different materials. I learned that there can be pleasure in the process of doing things without the urgency of finishing an artwork. I have reached a moment when I have experience with many techniques. Every step of the process needs to be done correctly. You need to enjoy that. I don't only think of the finite product.

*LW: You have elaborated on the way you acquired skillful interactions with conventional and unconventional art materials. And you have described how you learned your orderly creative process. Can you also describe the mental gymnastics that allows you to entertain diverse cultural traditions?*

RC: I relate to the South American landscape and the Hudson River landscape. I put them together in works of art. They show my life, where I'm coming from. I'm related to two landscapes. My life is back and forth so I present both of my cultural influences. That is the way that I think. Sometimes I think in Spanish. Sometimes in English. Each language creates a different image in my mind. If I am talking to you in English while I am thinking in Spanish, I get a different perception of same image. I believe that language determines how you see the objects in your habitat. In English you frame the image with description before you identify it. In Spanish you put the noun first, then the adjective layer.

*LW: Do you mean there is a difference between "A cold day." and "The day is cold."? Or between, "A happy child." And "The child is happy."?*

RC: Yes, Spanish helps you form a connection with object. These language differences are related to how we perceive nature. That may be why Uruguay is a recycling culture. Everything is transformed: clothing, envelopes, bottles, even lighters. Nothing is thrown away.

My mixed media experiments are like translations from one language to another. I do not use only one technique to describe any aspect of life. Speaking two languages is embedded in all my behaviors. My cultural experience of being a Latin American in the United States is my identity.



*Tillson Lake Cupis' Environment*



*Tillson Lake Cupis, 2003 to the present  
Wallkill, New York*



Entorno de los *Cupís de Tillson Lake*



*Cupís de Tillson Lake*, 2003 al presente  
Wallkill, Nueva York

hacer duplicados. Aprendí perfectamente cómo hacer esto. Siempre sentí placer de crear con diferentes materiales. Aprendí que puede haber placer en el proceso de hacer las cosas sin la urgencia de terminar una obra de arte. Llegué a un momento en el que tengo experiencia con muchas técnicas. Cada paso del proceso debe hacerse correctamente. Es necesario disfrutar eso. No solo pensar en el producto terminado.

*LW: Has explicado la forma en la que adquiriste interacciones hábiles con materiales de arte convencionales y no convencionales. Y has descrito tu proceso creativo ordenado. ¿Puedes describir la gimnasia mental que te permite compatibilizar diversas tradiciones culturales?*

RC: Me identifico con el paisaje sudamericano y el paisaje del río Hudson. Los puse juntos en obras de arte. Muestran mi vida, de dónde vengo. Estoy relacionado con dos paisajes. Mi vida va y viene entre ellos, así que presento mis dos influencias culturales. Esa es la forma en que pienso. A veces pienso en español. Algunas veces, en inglés. Cada idioma crea una imagen diferente en mi mente. Si estoy hablando en inglés mientras pienso en español, obtengo una percepción diferente de la misma imagen. Creo que el lenguaje determina cómo ves los objetos en tu hábitat. En inglés, enmarcas la imagen con una descripción antes de identificarla. En español pones el sustantivo primero, luego la capa del adjetivo.

*LW: ¿Quiere decir que hay una diferencia entre «Un frío día» y «El día está frío»? , o entre «Un feliz niño» y «El niño está feliz»?*

RC: Sí, el español te ayuda a formar una conexión con el objeto. Estas diferencias de lenguaje están relacionadas con la forma en que percibimos la naturaleza. Esa puede ser la razón de que Uruguay sea una cultura de reciclaje. Todo se transforma: ropa, sobres, botellas, incluso encendedores. Nada es desechado.

Mis experimentos con técnicas mixtas son como traducciones de un idioma a otro. No uso una sola técnica para describir ningún aspecto de la vida. Hablar dos idiomas está incrustado en todos mis comportamientos. Mi experiencia cultural de ser un latinoamericano en los Estados Unidos es mi identidad.

*LW: Por favor, explica el papel de la religión y la política en tu educación y sus influencias en tu arte.*

LW: Please explain the role of religion and politics in your upbringing and their influences on your art.

RC: Uruguay is not a religious country. Politics and religion are separate. My family was not religious. But I feel attracted to ceremonial places – churches fascinate me. Any time I go to a city in Europe or Latin America, I go to churches. Perhaps because I didn't have this in my early life, I feel an urgency to visit them. It is not because I am religious. It is the feeling in the spaces and the architecture.

Regarding politics, Uruguay has been one of the most democratic country in Latin America. The dictatorship began in 1973 with a military coup, it lasted ten years. My extended family was aware of the dictatorship and had different points of view. My father became a Communist late in life, but he was not a militant. He was more like a worker. The leftists were not united. They had different points of view about how society should be organized. This made it easier for the military to fight them. I was an independent leftist, during dinners and lunches there were big debates about the dictatorship.

LW: It is remarkable that all of the experiences you have described reveal the advantages and recognition you have gained throughout your life. Did you ever experience frustration, or failure, or disappointment?

RC: Yes. The first big disappointment was when I broke with my first serious relationship. I came from an entrepreneurial family. My parents showed me how to organize my life. So I developed an amazing fantasy. I envisioned all my future with this girl. Then suddenly she disappeared. That was the first bad experience. The second bad experience was when I was a student at the fine art school. I had different political ambitions from some of my teachers. I committed a mistake in an assembly when I opposed them without experience. They condemned me and then isolated me. Much later they apologized. But then I suffered the isolation.”

Two endearing admissions conclude this interview, but they do not indicate the completion of Rimer Cardillo's accomplishments. He remains as eager to explore and experiment as he was as a youth. Soon enough, the present accounting will require updating because new inputs will generate new outputs worthy of new exhibitions, interviews, honors, and texts.

LINDA WEINTRAUB is a curator, educator, artist, and author of several books about contemporary art. Weintraub's books exploring contemporary art and ecology include *WHAT'S NEXT? Eco Materialism & Contemporary Art* (2018), *To LIFE! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (2012), and *Avant-Guardians* (2007). She is also the author of *In the Making: Creative Options for Contemporary Artists* and *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society*. She served as the director of the Edith C. Blum Art Institute where she curated fifty exhibitions and published over twenty catalogues. Weintraub was the Henry Luce Professor of Emerging Arts at Oberlin College; and currently teaches in the Nomad9 MFA program at the University of Hartford. She is the curator of the Artnauts' 20<sup>th</sup> Anniversary exhibition.

RC: Uruguay no es un país religioso. La política y la religión están separadas. Mi familia no era religiosa. Pero me siento atraído por los lugares ceremoniales; las iglesias me fascinan. Cada vez que voy a una ciudad en Europa o América Latina, voy a las iglesias. Tal vez porque no tuve esto en mi vida temprana, siento una urgencia por ir. No es porque sea religioso. Es la sensación en los espacios y la arquitectura.

En cuanto a la política, Uruguay ha sido uno de los países más democráticos en América Latina. La dictadura comenzó en 1973 con un golpe militar, y duró más de diez años. Mi familia era consciente de la dictadura y había diferentes puntos de vista. Mi padre se convirtió en comunista al final de su vida, pero no era un militante. Él era un trabajador. Yo era izquierdista independiente. Los izquierdistas no estaban unidos. Tenían diferentes puntos de vista sobre cómo debería organizarse la sociedad. Esto facilitó que los militares lucharan contra ellos. Durante las cenas y almuerzos había grandes debates sobre la dictadura.

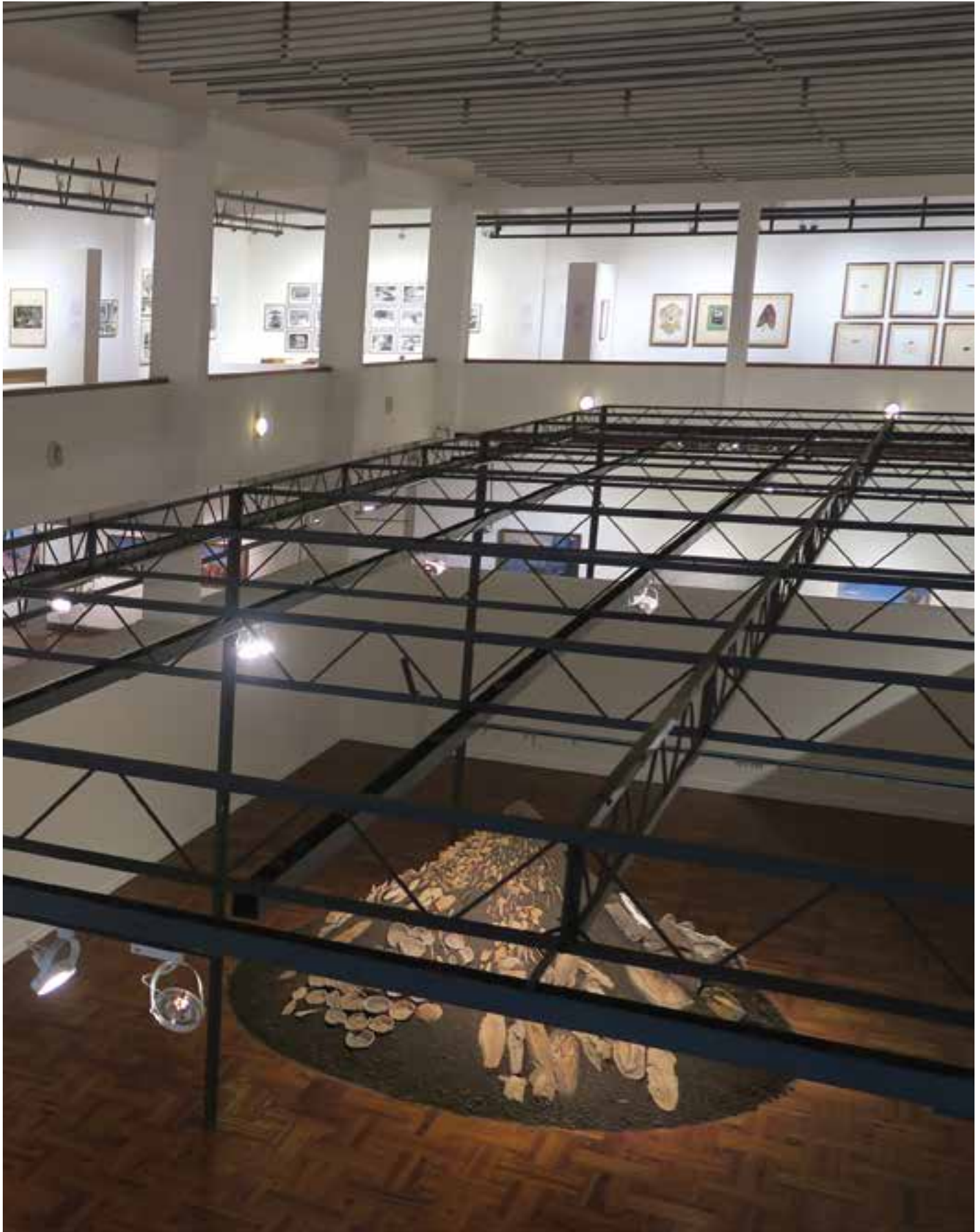
LW: *Es notable que todas las experiencias que has descrito revelan las ventajas y el reconocimiento que has ganado a lo largo de tu vida. ¿Alguna vez experimentaste frustración, fracaso o desilusión?*

RC: Sí. La primera gran decepción fue cuando rompí con mi primera relación seria. Vengo de una familia emprendedora. Mis padres me mostraron cómo organizar mi vida. Y yo desarrollé una fantasía increíble. Imaginé todo mi futuro con esta chica. Entonces, de repente, ella desapareció. Esa fue la primera mala experiencia. La segunda mala experiencia ocurrió cuando era estudiante en la escuela de bellas artes. Tenía ambiciones políticas diferentes de las de algunos de mis profesores. Cometí un error en una asamblea cuando me opuse a ellos sin experiencia. Ellos me condenaron y luego me aislaron. Mucho más tarde se disculparon. Pero sufrí el aislamiento.

Dos admisiones entrañables concluyen esta entrevista, pero no indican la finalización de los logros de Rimer Cardillo. Él sigue tan ansioso por explorar y experimentar como lo estuvo cuando era joven. Muy pronto el listado de sus obras requerirá actualización, porque los nuevos insumos generarán nuevos productos dignos de nuevas exposiciones, entrevistas, honores y textos.

LINDA WEINTRAUB es curadora, educadora, artista y autora de varios libros populares sobre arte contemporáneo. Entre sus libros —que exploran el arte contemporáneo y la ecología— se encuentran *WHAT'S NEXT?: eco materialism & contemporary art* (2018); *To LIFE!: eco art in pursuit of a sustainable planet* (2012); y *Avant-Guardians* (2007). También es autora de *In the making: creative options for contemporary art* y *Art on the edge and over: searching for art's meaning in contemporary society*. Se desempeñó como directora del Edith C. Blum Art Institute, donde fue curadora de cincuenta exhibiciones y publicó más de veinte catálogos. Weintraub fue profesora de Artes Emergentes del programa Henry Luce en Oberlin College; y actualmente enseña en el programa Nomad9 MFA en la Universidad de Hartford. Es la curadora de la exposición del vigésimo aniversario de Artnauts.

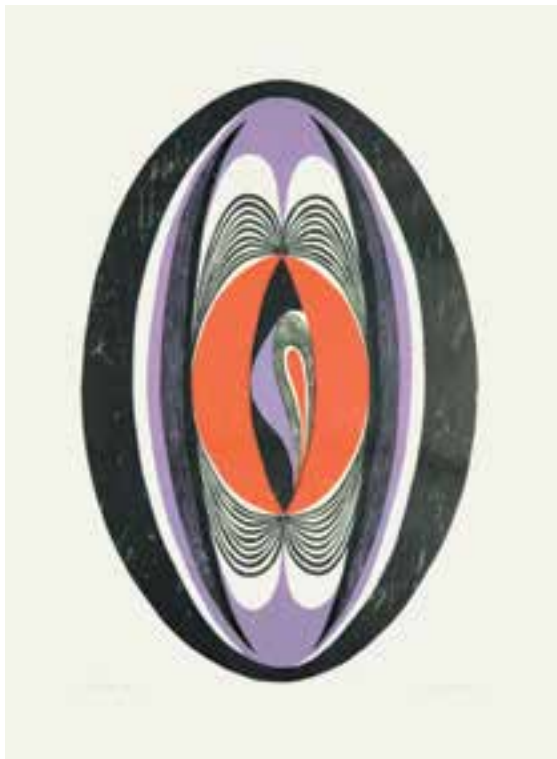


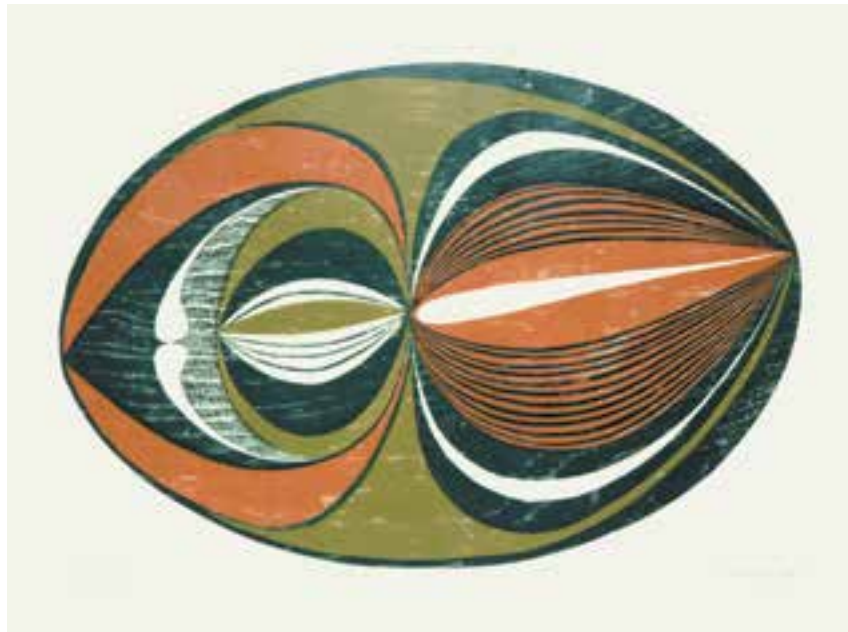




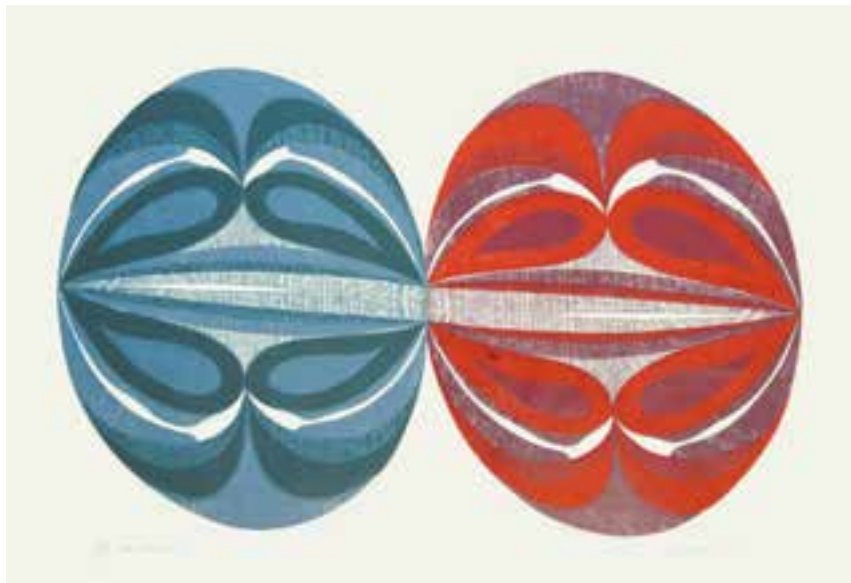








*Óvalos I, II, III, IV, V y VI, 1966-68.*  
*Ovals I, II, III, IV, V and VI, 1966-68.*



*Óvalo VII, Dos óvalos II, 1968*  
*Oval VII, Two Ovals II, 1968*





*Círculo I, II, III y IV, 1968*  
*Circle I, II, III and IV, 1968*



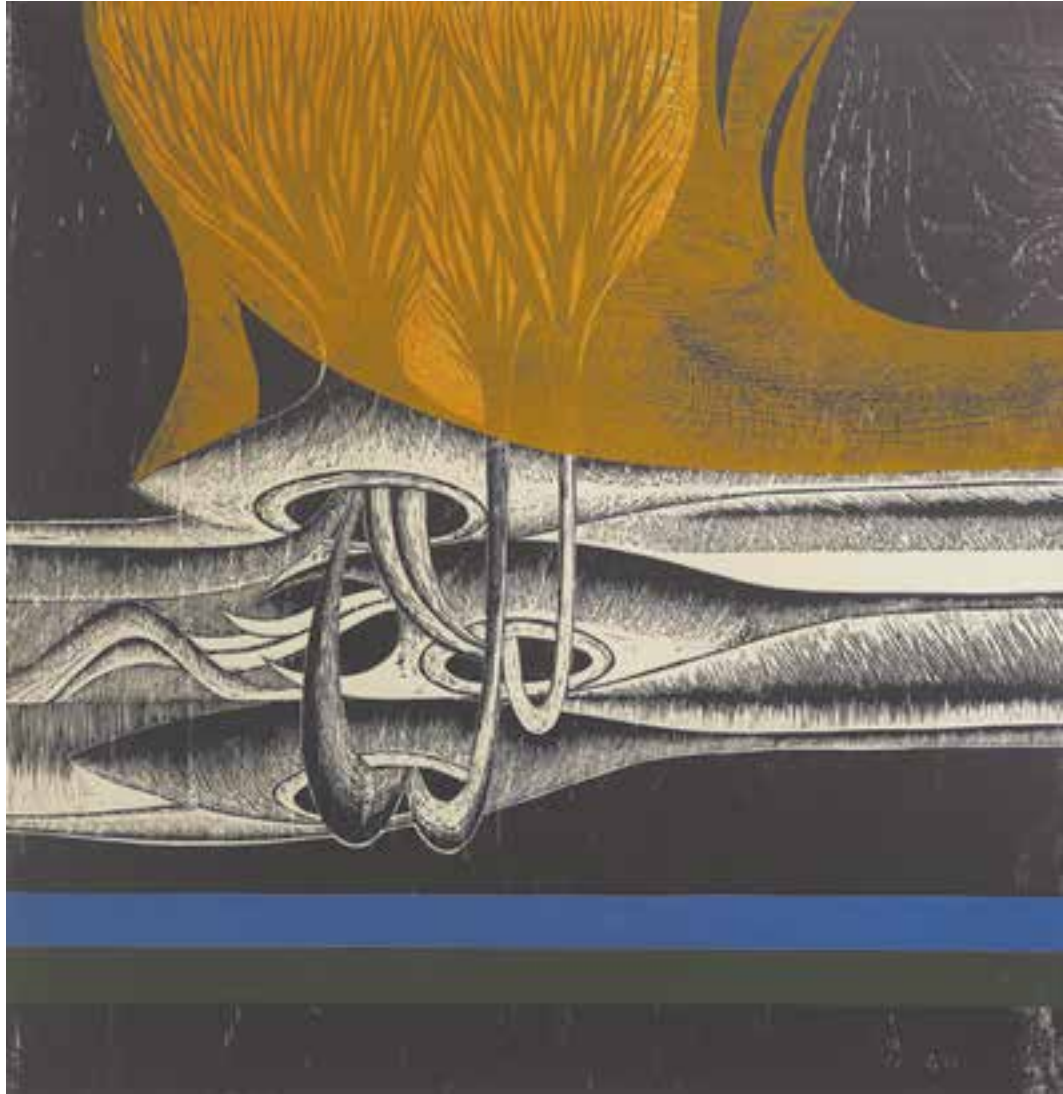


*Círculo V, Círculo V (segunda versión), Círculo V (con tres bandas), 1969*  
*Circle V, Circle V (Second Version), Circle V (with three stripes), 1969*



*Còsmico I, 1969*  
*Cosmic I, 1969*

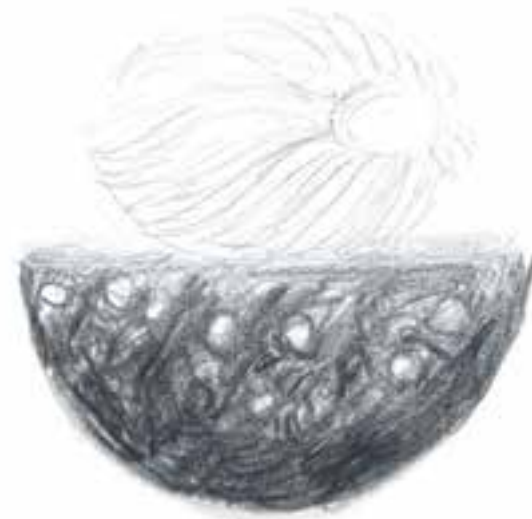




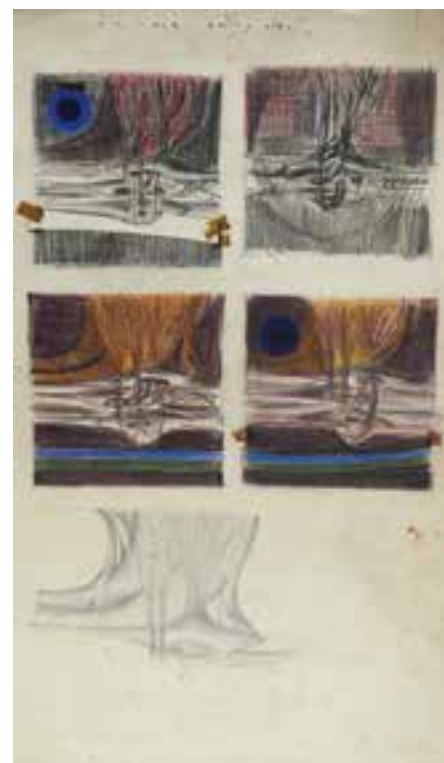
*Situación cósmica A*, 1969  
*Cosmic Situation A*, 1969



*Situación cósmica B*, 1969  
*Cosmic Situation B*, 1969



Bocetos, 1967-1972  
Sketches, 1967-1972





*Otro traga-aldaba*, de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección Biblioteca Nacional de París, Francia  
Another "Traga-aldaba", from *Floating and Flying Objects Series*, 1971  
Paris National Library Collection, France



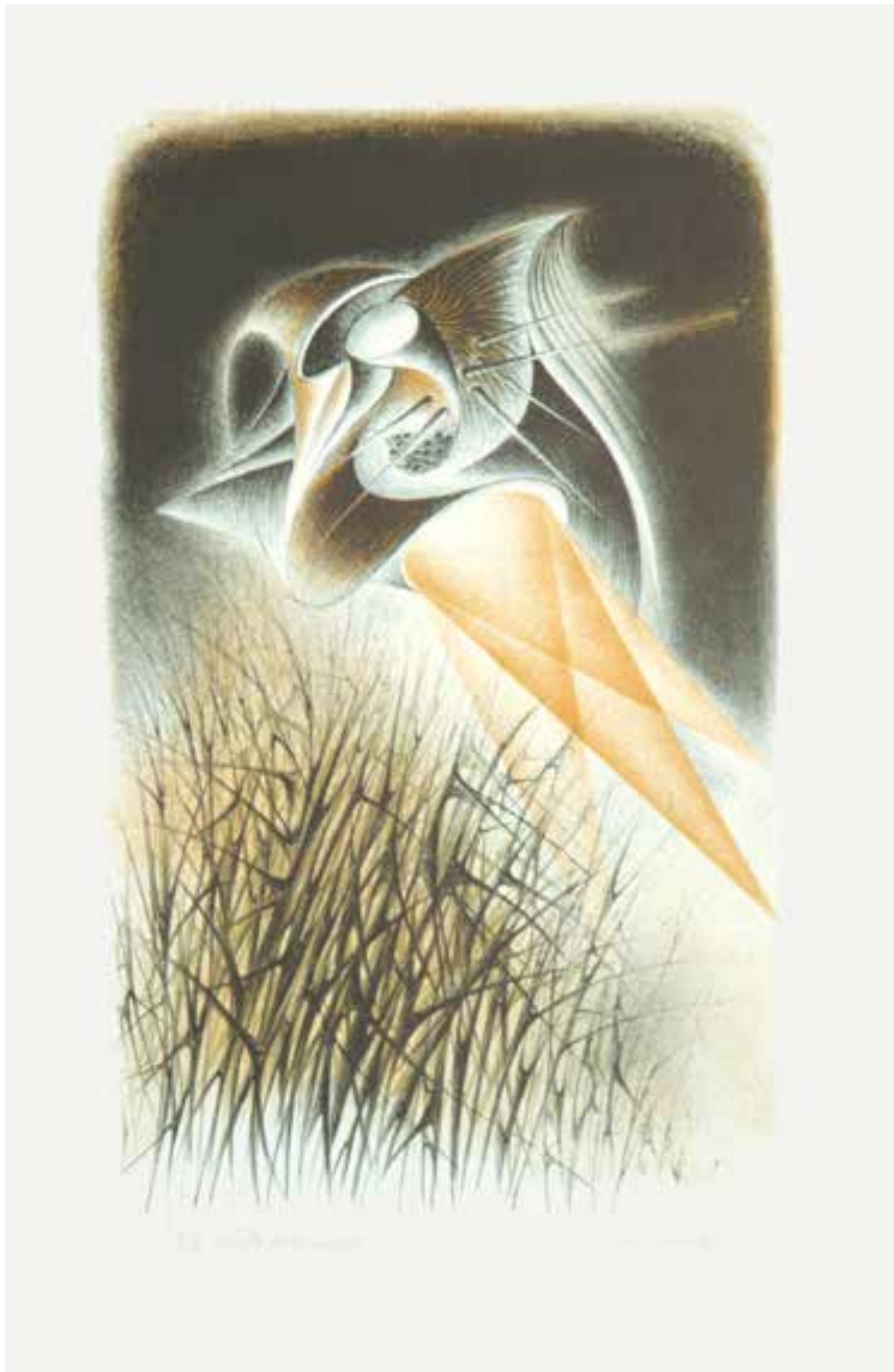
*Una espinchosa*, de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección Biblioteca Nacional de París, Francia  
One "Espinchosa", from *Floating and Flying Objects Series*, 1971  
Paris National Library Collection, France



*Otra rapiñosa*, de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección The New York Public Library  
*Another "Rapiñosa"*, from *Floating and Flying Objects* Series, 1971  
The New York Public Library Collection



*Objeto flotando*, de la serie *Objetos flotantes y volantes*, 1971  
Colección Biblioteca Nacional de París, Francia  
*Floating Object*, from *Floating and Flying Objects Series*, 1971  
Paris National Library Collection, France

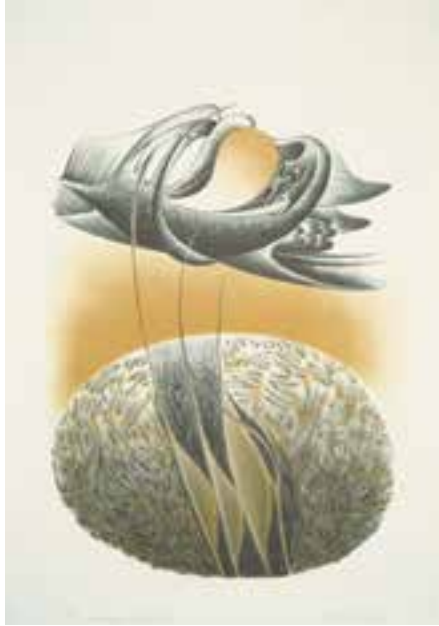


*Objeto deslizando*, de la serie *Objeto deslizando*, 1971  
*Sliding Object*, from *Moving Objects Series*, 1971

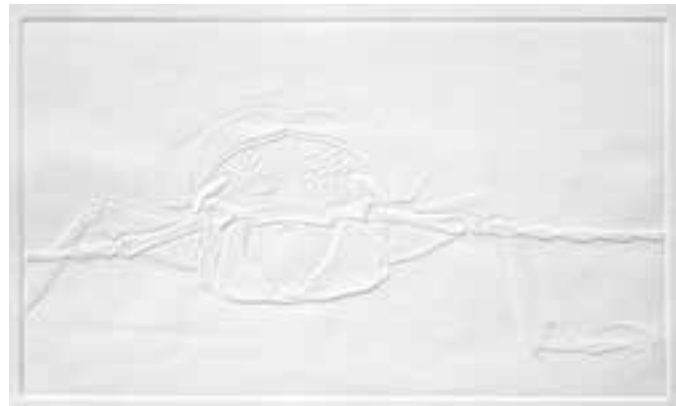




*Primera aparición de Luciérnaga fantástica, de la serie Objeto deslizándose, 1971*  
*First Appearance of the Fantastic Lightning Bug, from Moving Objects Series, 1971*



*Luciérnaga fantástica I, Luciérnaga fantástica II (negro y amarillo), Segunda aparición de Luciérnaga fantástica, de la serie Objeto deslizando, 1971*  
*Fantastic Lightning Bug I, Fantastic Lightning Bug II (Black and Yellow), Second Appearance of the Fantastic Lightning Bug, from Moving Objects Series, 1971*



*Insecto* (dibujos, gofrados y pintados), de la serie *Insectos*, 1972-74  
*Insect* (Drawing, Embossed and Painted), from *Insects Series*, 1972-74





*La chicharra quiere entrar en el cielo, Chicharras y mariposas nocturnas, de la serie Chicharras y mariposas nocturnas, 1973*  
Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*The Cicada Wants to Enter into Heaven, The Chosen One, from Cicadas and Moths Series, 1973*  
Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz



*Chicharra, Mariposa nocturna, Así terminan, El elegido*, de la serie *Chicharras y mariposas nocturnas*, 1973  
Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*Cicada, Moth, That's How They End, Cicadas and Moths*, from *Cicadas and Moths Series*, 1973  
Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz



*Un gran pájaro con alas*, de la serie *Chicharras y mariposas nocturnas*, 1973  
Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*A Giant Bird with Wings*, from *Cicadas and Moths Series*, 1973  
Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz



*El conciliábulo*, de la serie *Chicharras y mariposas nocturnas*, 1973  
Colección Samuel Dorsky Museum of Art, Universidad del Estado de Nueva York, New Paltz  
*The Secret Meeting*, from *Cicadas and Moths Series*, 1973  
Samuel Dorsky Museum of Art Collection, State University of New York, New Paltz



## ESCENOGRAFÍAS DE INSECTOS

(Comienzos de la década del 70)

En las largas y solitarias tardes del invierno montevideano mi taller se llenaba de sol. Amplios ventanales mirando al cielo, la imaginación volaba...; era lo único que no podía reprimirse. Mi amiga María Carmen Portela, artista argentina radicada en Uruguay, me remontaba a los mundos de su juventud. Juntos imaginábamos otra realidad: su taller en Barrancas de Belgrano, sus veranos en la estancia de Córdoba. Eran oscuros momentos, pero llenos de la memoria de buenos tiempos pasados y de proyección al futuro. Los espacios de los artistas eran cariñosos refugios y dentro de ellos podíamos acurrucarnos; eran pequeñas islas.

Esta serie de fotos de insectos estaqueados muestra el proceso de colocar al animalito en una posición adecuada, para luego poder dibujarlo. Las tuercas, tornillos, alfileres y algodones servían de ayuda. Luego se quitaba la escenografía y el bichito quedaba tal como si estuviera vivo. Estaba yo entonces creando la serie de grabados *Sublime orfebrería*. Pensaba que los humanos estábamos en un sándwich entre lo micro y lo macro; que enormes y vastas realidades, inmensamente ricas, se ocultaban a nuestro mezquino y limitado entorno. Con ayuda de microscopios electrónicos me adentraba en los minúsculos mundos de la maravillosa conformación de los insectos. Con un fondo de música barroca, lentes y anillos de aproximación y luz solar del oeste, sacaba estos documentos. Luego me comenzaron a interesar solo como fotos, pero nunca fueron publicadas.

Estaban, por supuesto, llenas también de otros significados. Los tiempos que vivíamos se colaban en ellas. Las historias de los amigos y gentes de las dos orillas, padecientes de distintas suertes, contadas de boca en boca, estaban siempre con nosotros.

Rimer Cardillo  
28/8/2008  
New Paltz, NY

## INSECT STAGE SETS

(Early 70's)

In the long and lonely afternoons of the Montevidean winter, my workshop would get filled with sun. Through the large windows overlooking the sky, imagination could fly away... it was the only thing that could not be repressed. My friend María Carmen Portela, an Argentine artist based in Uruguay, would take me back with her to the worlds of her youth. Together we imagined a different reality: her workshop in Barrancas de Belgrano, her summers in the Córdoba ranch. They were dark times, but full of the memory of the good old times and of projection into the future. Artists' spaces were loving shelters and inside them we could cuddle; they were small islands.

This series of photos of staked insects, show the process of placing the little animals in a suitable position to be able to then draw them. The nuts, screws, pins and cottons helped in the process. Then the scaffolding was removed and the bug remained as if it were alive. I was then creating the series of engravings called *Sublime Jewelry*. I used to think that humans were inside a sandwich between the micro and the macro, that huge and vast, immensely rich realities, were hidden from our petty and limited environment. With the help of electronic microscopes, I would dive into the tiny worlds of the wonderful shapes of insects. With baroque music in the background, with lenses and close-up rings, and the sunlight from the west, I would make these photographic records. Then I started to find them interesting as photos, but they were never published.

They were also, of course, full of other meanings. The times we were going through got trapped in them. The stories of friends and people from the two shores suffering different fates we only heard about by word of mouth would always remain with us.

Rimer Cardillo  
8/28/2008  
New Paltz, NY



*Polilla de primavera I* (detalle), de la serie *Escenografías de insectos*, 1973-74  
Colección Binghamton University Art Museum, Nueva York  
*Spring Moth I* (detail), from *Insect Stage Sets Series*, 1973-74  
Binghamton University Art Museum Collection, New York



*Mariposa nocturna I, Avispa II, Gorgojo I, Mariposa nocturna III, Langosta de Carbonell I, Langosta de Carbonell II, Polilla de primavera II, Mariposa nocturna II, Langosta de Carbonell III Moth I, Wasp II, Weevil I, Moth III, Grasshopper from Carbonell I, Grasshopper from Carbonell II, Spring Moth II, Moth II, Grasshopper from Carbonell II*



*Escarabajo de Machu Picchu, Mariposas nocturnas I, Gorgojo II, Mariposas nocturnas II*  
Varias en la colección de Binghamton University Art Museum, Nueva York  
*Beetle from Machu Picchu, Moths I, Weevil II, Moths II*  
Some at Binghamton University Art Museum Collection, New York



*Mariposa nocturna IV*  
Colección Binghamton University Art Museum  
*Moth IV*  
Binghamton University Art Museum Collection



*Avispa I*  
Colección Binghamton University Art Museum  
*Wasp I*  
Binghamton University Art Museum Collection



*Barroquismos latinos*, aguafuerte de la serie *Escenografías de insectos*, 1973-74  
Colección OAS Art Museum of the Americas, Washington D. C.  
*Latin "Barroquismos"*, etching from *Insects Stage Sets Series*, 1973-14  
OAS Art Museum of the Americas Collection, Washington, DC



*La visitadora abarrotada*, aguafuerte de la serie *Escenografías de insectos*, 1973-74  
*The Crowded Visitor*, etching from *Insects Stage Sets Series*, 1973-14





*El muchacho propone, Tauro, Fomento de la campaña, El cañaveral, 1974*  
Estudios y propuestas para almanaques del Club de Grabado de Montevideo  
*The Boy Proposes, Taurus, Promotion of the Campaign, The Cane Field, 1974*  
Studies and proposals from *Calendar Series*, Printmaking Club of Montevideo



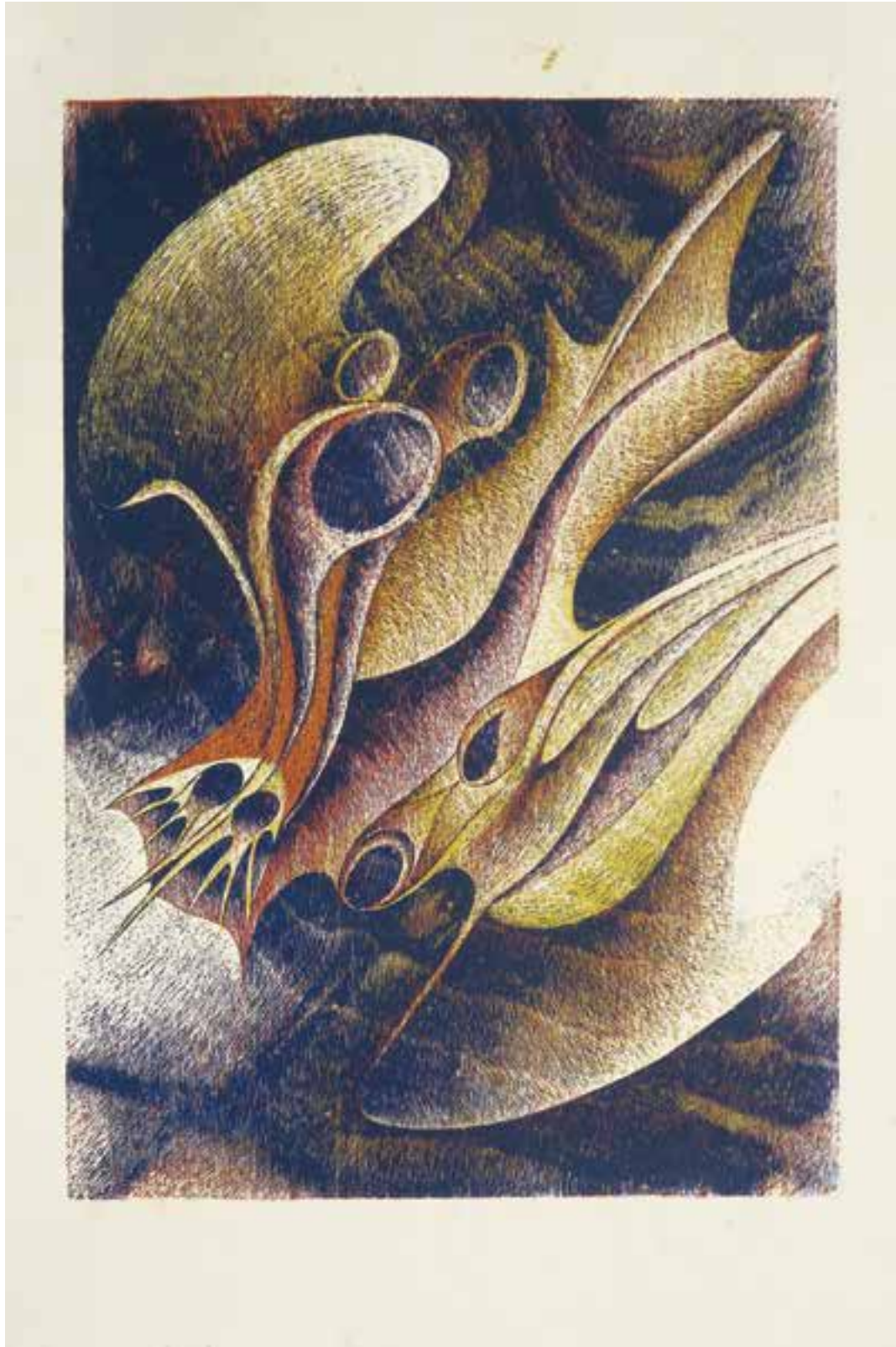
*Avispa*, 1974  
Propuesta para grabado mensual, Club de Grabado de Montevideo  
Proposal for *Wasp*, 1974  
From *Monthly Print Series*, Printmaking Club of Montevideo



*Retoño vigilante*, 1974  
Grabado mensual, Club de Grabado de Montevideo  
*Vigilant "Retoño"*, 1974  
From *Monthly Print Series*, Printmaking Club of Montevideo



*Tiburón astral (estudios)*, 1974  
Grabado mensual, Club de Grabado de Montevideo  
*Astral Shark (Studies)*, 1974  
from *Monthly Print Series*, Printmaking Club of Montevideo



*Tiburón astral*, 1974

Colección Xylon International Society of Wood Engraving, Zúrich, Suiza

*Astral Shark*, 1974

Xylon International Society of Wood Engraving Collection, Zurich, Switzerland

*Cosmogonía del tatú I, 1975*  
“*Cosmogonía*” of the Armadillo I, 1975





*Tatú sideral*, 1975  
"Sidereal" Armadillo, 1975



*Cosmogonia del tatú II, Cristalizaciones fosilferas, 1975*  
"Cosmogonia" of the Armadillo II, Fossiliferous crystallizations, 1975





*Triptico: Pez, Paloma, Caballo (plancha), 1976*  
*Triptych: Fish, Dove, Horse (plate), 1976*





*Escarabajo de Cuzco*, de la serie *Insectos gigantes*, 1977-80  
*Beetle of Cuzco*, from *Giant Insects Series*, 1977-80



*Mariposa del Paraná, Saltamontes, de la serie Insectos gigantes, 1977-80*  
*Butterfly of the Paraná, Grasshopper, from Giant Insects Series, 1977-80*



*Avispa*, de la serie *Insectos gigantes*, 1977-80  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Wasp*, from *Giant Insects Series*, 1977-80  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Mariposa del Río de la Plata (Mariposa nocturna)*, de la serie *Insectos gigantes*, 1977-80  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Butterfly of the Río de la Plata (Moth)*, from *Giant Insects Series*, 1977-80  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Relicario con escarabajo con caballos, 1978*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Beetle with Horses Reliquary, 1978*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Relicario con tres cajones*  
de la serie *Objetos gráfico-ecológicos*, 1974-75 y 1978-79  
*Reliquary with Three Drawers*  
from *Graphic Ecological Objects Series*, 1974-75 and 1978-79





*Relicario con polilla de primavera, 1978*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Spring Moth Reliquary, 1978*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Mariposa de Pomona, Escarabajo rino, Escarabajo con caballos, de la serie Sublime orfebrería, 1978-79*  
*Pomona Butterfly, Rhino Beetle, Beetle with Horses, from Sublime Jewelry Series, 1978-79*



*Chicharra del mediodía, Mariposa del Ventorrillo, Mariposa de Makanda, Mariposa de Piedras Blancas, Mariposa del Convento de San Francisco, Mariposa de Ann Harbor, de la serie Sublime orfebrería, 1978-79 Cicada, Dog-Day Announcer, Butterfly, Butterfly from Ventorrillo, Butterfly from Makanda, Piedras Blancas Butterfly, Butterfly from the Convent of Saint Francis, Ann Harbor Butterfly, from Sublime Jewelry Series, 1978-79*



*Mariposa del espinillo, Polilla de primavera, Escarabajo de la arena,  
Mariposa de la Quinta de Francia en Asunción, Avispa, Mariposa de Villa Serrana, de la serie Sublime orfebrería, 1978-79  
Espinillo Butterfly, Spring Moth, Sand Beetle,  
Butterfly from the Villa Francia Asunción, Wasp, Butterfly from Villa Serrana, from Sublime Jewelry Series, 1978-79*



*Avispa, muñequilla y barroco*, de la serie *Suite barroca*, 1980-81  
*Wasp, Dabber and Baroque*, from *Baroque Suite Series*, 1980-81



*Aldabón de los Jesuitas, Aldabón de las Carmelitas, de la serie Suite barroca, 1980-81*  
*Jesuits' Knecker, Carmelites' Knecker, from Baroque Suite Series, 1980-81*

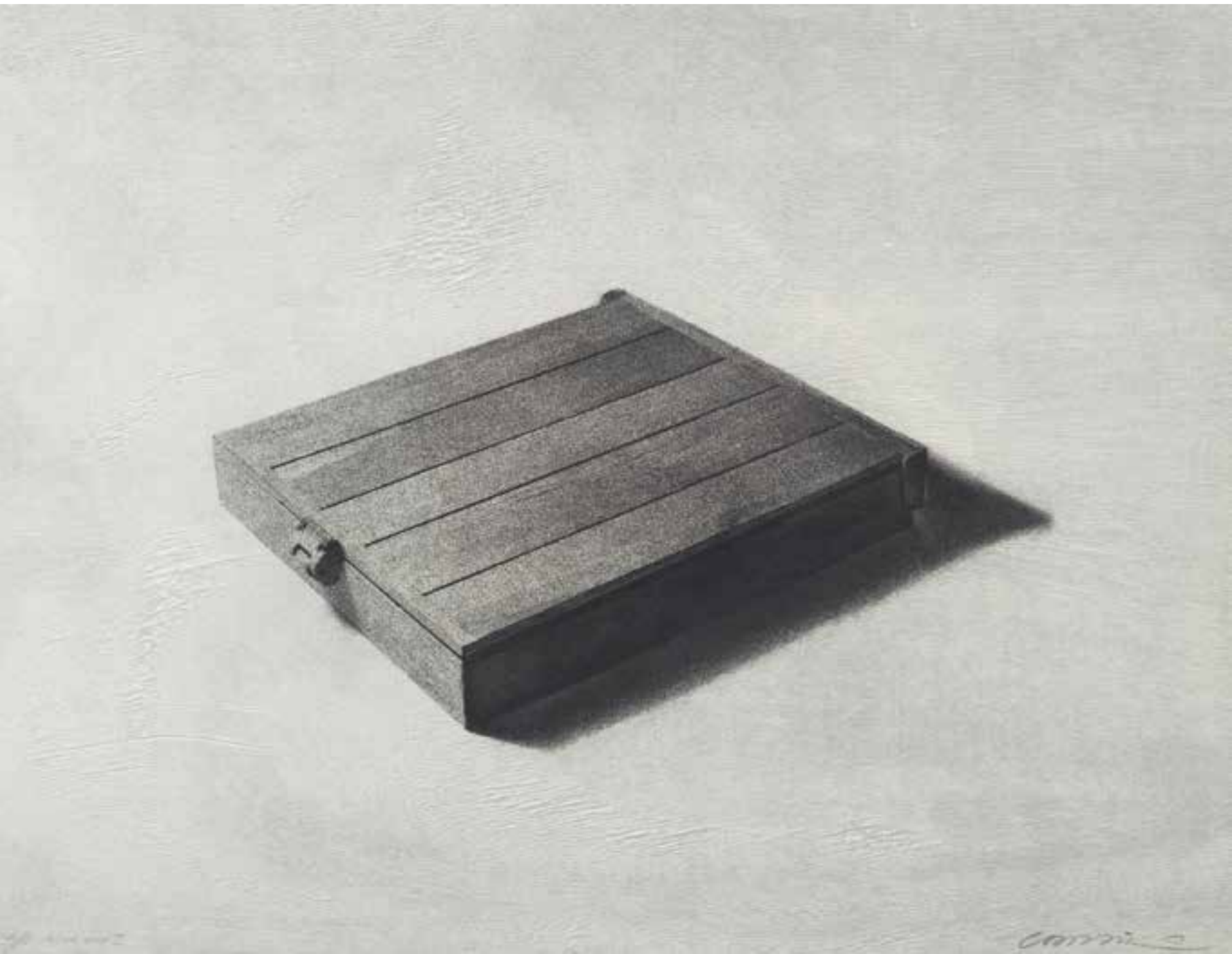


*San Jorge (versión color), Angelote del Titicaca III, de la serie Suite barroca, 1980-81*  
*Saint George (color version), Angel from Titicaca III, from Baroque Suite Series, 1980-81*



*Angelote del Titicaca I, de la serie Suite barroca, 1980-81*  
*Angel from Titicaca I, from Baroque Suite Series, 1980-81*





*Caja de madera I*, 1982-83

Colección OEA Art Museum of the Americas, Washington D. C.

Colección Islip Art Museum, East Islip, Nueva York

*Wood Box I*, 1982-83

OAS Art Museum of the Americas Collection, Washington, DC

Islip Art Museum Collection, East Islip, New York



*Caja de madera II y III, 1982-83*  
*Wood Box II and III, 1982-83*



*Dürer in Sacsayhuaman*, de la serie *Caja ritual*, 1982-83  
Colección Fogg Museum (Harvard Art Museums)  
*Dürer in Sacsayhuaman*, from *Ritual Box Series*, 1982-83  
Fogg Museum (Harvard Art Museums) Collection





*Caja negra, 1982-83*  
*Black Box, 1982-83*



*Caja ritual I y II, 1982-83*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Ritual Box I and II, 1982-83*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Caja blanca I y II, 1982-83*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*White box I and II, 1982-83*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection



*Caja ritual II*, 1982-83  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)  
*Ritual Box II*, 1982-83  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection





*Tótem encontrado, 1982-83*  
*Found Totem, 1982-83*



*Cofre con caracoles*, 1987  
Premio Adquisición, XVII Bienal Internacional de Grabado de Liubliana, 1987  
*Box with Snails*, 1987  
Purchase Prize, XVII International Printmaking Biennial, Ljubljana, 1987



*Caja con nautilus*, 1988  
Colección Chicago Art Institute; Biblioteca Nacional de Venezuela;  
Museo de Bellas Artes, Caracas  
*Box with Nautilus*, 1988  
Chicago Art Institute Collection; Biblioteca Nacional de Venezuela;  
Museo de Bellas Artes, Caracas



*Estela, Estela de la selva perdida, 1988*  
*Stele, Stele of the Lost Jungle, 1988*



*De la selva milenaria, 1988*  
*Of the Ancient Jungle, 1988*



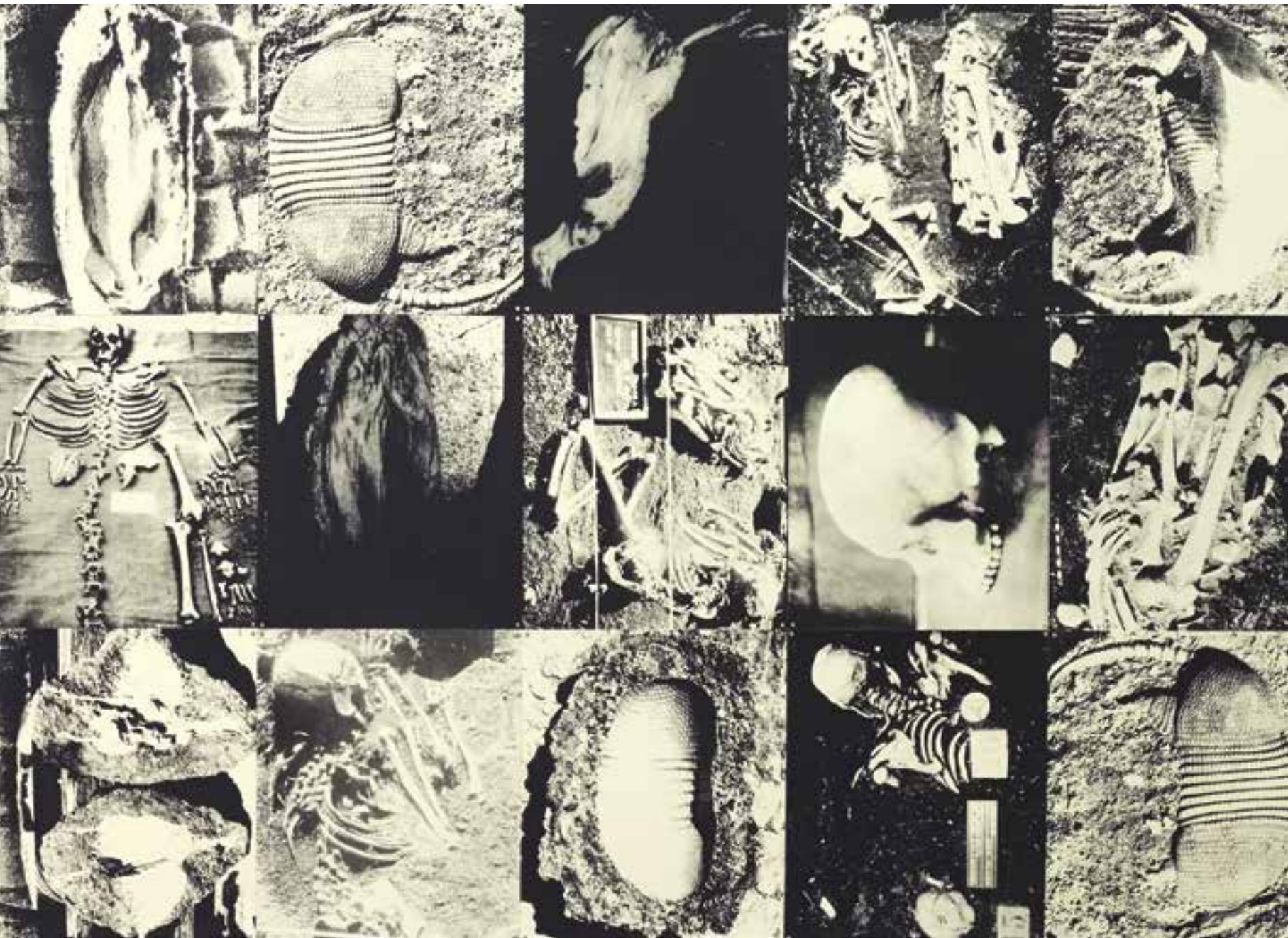
*Canoa negra*, 1988  
Colección Engelman-Ost  
*Black Canoe*, 1988  
Engelman-Ost Collection

*Altar del monte criollo*, 1991  
Colección Engelman-Ost  
*Monte Criollo's Altar*, 1991  
Engelman-Ost Collection





*Tapices de la desaparición, 1991-93*  
*Vanishing Tapestries, 1991-93*

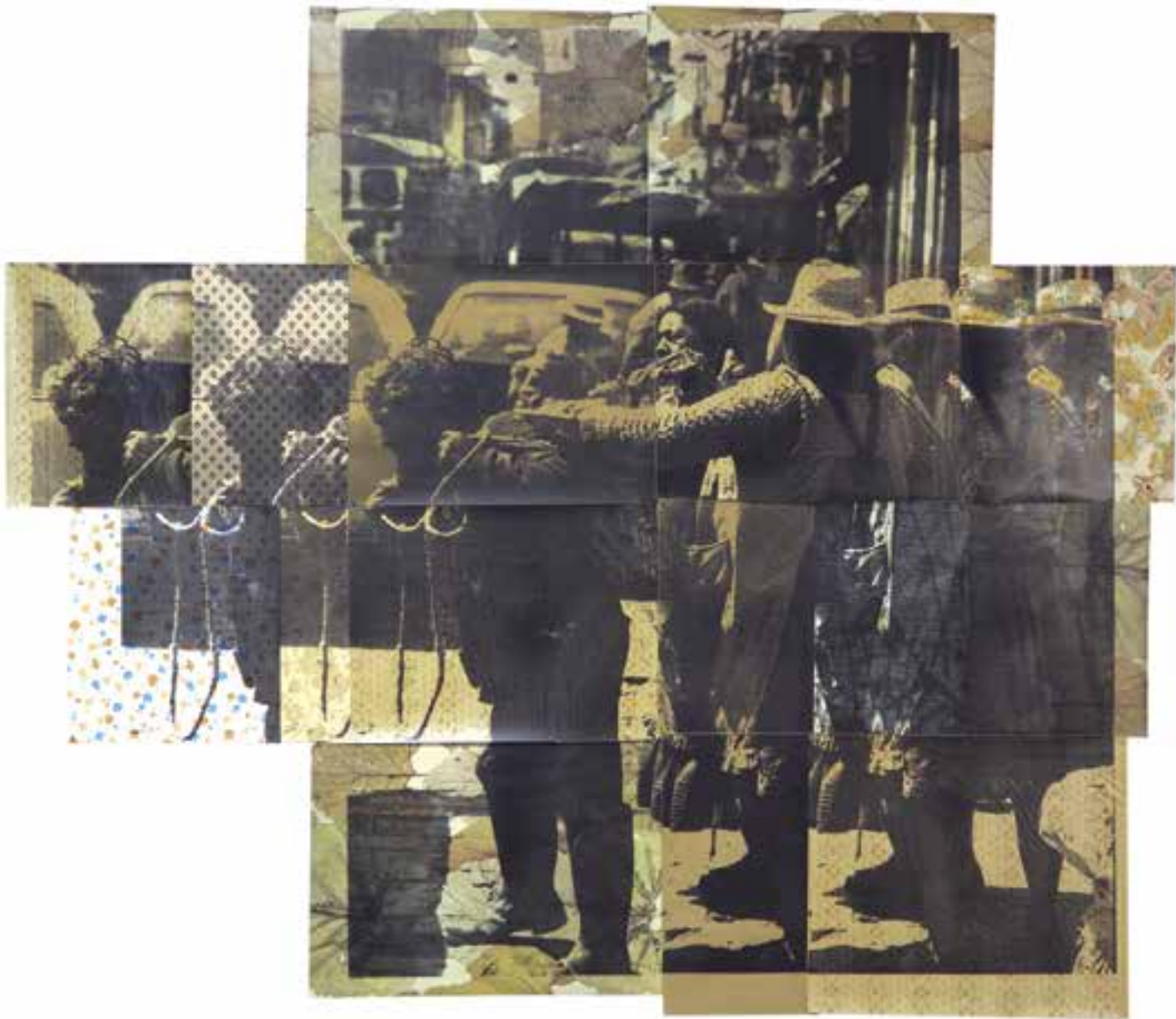






*Mujer con tortuga I, 1995-96*  
*Woman with Turtle I, 1995-96*





*Mujer con tortuga II*, 1995-96  
*Woman with Turtle II*, 1995-96



*Mujer con tortuga III, 1995-96*  
*Woman with Turtle III, 1995-96*



*Por las tierras de Quiroga, 1998-2011*  
*Into the Lands of Quiroga, 1998-2011*



## INTO THE LANDS OF QUIROGA

Horacio Quiroga's stories have been one of my favorite readings from an early age. Quiroga wrote a lot of tales for children. He is also one of the Latin American writers who paid attention to the environment at a very early stage – writing during the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries.

He has been a role model for me. He was born in Salto, Uruguay, moved to Montevideo, and then immigrated to Buenos Aires. He spent most of his prolific life in Argentina and he became a master short story writer. The most powerful stories center in his life in the Province of Misiones, where he settled. His Place was, at the turn of the century, a very wild area of jungles and rivers near the Jesuit ruins of San Ignacio.

I visited Misiones many years later with my son Miguel Angel and we were able to, more or less, reconstruct Quiroga's life through his writings. I took many pictures of the area, his house, the people, animals, and the near ruins. His literary production has been to a great extent a model for many intellectuals in Latin America, and definitely for many Uruguayan writers. He led a very unique life in that isolated area. He was an amazingly craft oriented person who loved to create all kinds of objects. He loved tools and was able to build his own equipment including canoes to navigate the rivers. A prolific farmer, he designed a whole new landscape with gardens and areas for new trees. He built his own house overlooking the Paraná River and proclaimed that every man should do the same.

The photographs in the piece are local people, some of them indigenous and mestizo. At that moment, and still today, the San Ignacio area in Misiones is an amazing cross-cultural place, a frontier region. Many different people, immigrants from Latin America, from Europe, and even from Asia are settling there right now; it is a land of pioneers and speakers of many languages. Quiroga was really very interested in the life of the native *Mensú* people who labored on the rubber plantations, and also of the *peones* who cut trees in the jungle, both very prolific industries at that time. His stories are based on those characters and the lives they faced, but also on his own life and how he came to understand and fall in love with that rich red earth and its subtropical forests, the habitats for a wealth of plants and animals.

Rimer Cardillo





## POR LAS TIERRAS DE QUIROGA

Los cuentos de Horacio Quiroga y sus historias para niños han sido una de mis lecturas favoritas desde muy temprana edad. Es uno de los escritores latinoamericanos que prestó atención al medio ambiente desde mucho tiempo atrás; escribió al respecto a fines del siglo XIX y principios del XX.

Su vida ha sido un modelo para mí. Nació en Salto, Uruguay, se mudó a Montevideo y luego emigró a Buenos Aires. Pasó la mayor parte de su prolífica vida en Argentina, y llegó a ser un maestro cuentista. Las historias más poderosas se centran en su vida en la provincia de Misiones, donde decidió vivir. Este lugar, a principios del siglo pasado, era un sitio muy primitivo de selvas y ríos caudalosos cerca de las ruinas jesuíticas de San Ignacio.

Visité Misiones muchos años más tarde con mi hijo Miguel Ángel y pudimos más o menos reconstruir la vida de Quiroga a través de sus escritos. Tomé muchas fotografías del área, su casa, las personas, animales y las ruinas cercanas. Su producción literaria ha sido en gran medida un modelo para muchos intelectuales de América Latina y, definitivamente, para muchos escritores uruguayos. Llevó una vida muy singular en esa aislada zona. Era una persona increíblemente hábil en el trabajo manual que amaba construir todo tipo de objetos. Adoraba las herramientas y construía sus propias canoas para navegar por los ríos cercanos. Fue un granjero prolífico, capaz de diseñar un paisaje completamente diferente, con jardines y áreas para nuevas plantas y árboles. Construyó su propia casa con vista al río Paraná y proclamaba que cada hombre debería hacer lo mismo.

Las fotografías en la obra son de personas locales, indígenas y mestizos. En ese momento y aún hoy, el área de San Ignacio en Misiones es un lugar increíble de cruces culturales, una región fronteriza. Muchos inmigrantes de América Latina, de Europa e incluso de Asia se están estableciendo allí; es una tierra de pioneros con diferentes idiomas. Quiroga estaba realmente muy atento a la vida de los nativos, los mensú que trabajaban en las plantaciones de caucho, y también de los peones que cortaban madera en la selva, ambas industrias muy prolíficas en ese momento. Sus historias se basan en esos personajes y en las vidas que enfrentaron, pero también en su propia vida y en cómo entendió y se enamoró de esa rica tierra roja y sus bosques subtropicales, fértiles hábitats para todo tipo de plantas y animales.

Rimer Cardillo





*Perdiz I, Tortuga, Trucha Bass, Mulita, Hongo-flor de aluminio (dorado), Hongo-flor de bronce (verde), Hongo-flor de aluminio (rojo), de la serie Obras en bronce y aluminio, 1999-2015*  
*Partridge I, Trout Bass, Turtle, Small Armadillo - Mulita, Aluminum Flower Mushroom -Gold, Bronze Flower Mushroom -Green, Aluminum Flower Mushroom -Red, from Bronze and Aluminum Casts Series, 1999-2015*



*Tatú, Pato silvestre de aluminio mirando a la derecha, de la serie Obras en bronce y aluminio, 1999-2015*  
*Large Armadillo - Tatu, Aluminum Wild Duck -Facing Right, from Bronze and Aluminum Casts Series, 1999-2015*



*Pato silvestre de bronce mirando a la derecha, Pato silvestre de bronce mirando a la izquierda, de la serie Obras en bronce y aluminio, 1999-2015*  
*Bronze Wild Duck -Facing Right, Bronze Wild Duck -Facing Left, from Bronze and Aluminum Casts Series, 1999-2015*



*Faisán de aluminio mirando a la derecha, Faisán de bronce mirando a la izquierda, de la serie Obras en bronce y aluminio, 1999-2015*  
*Aluminum Pheasant -Facing Right, Bronze Pheasant -Facing Left, from Bronze and Aluminum Casts Series, 1999-2015*



*Caja de cedro blanco con plancha de cobre grabada, porcelana serigrafiada y pieza flor de hongo de bronce, de la serie Cajas de colección, 2006-07*  
*White Cedar Box with Engraved Copper Plate, Silkscreened Porcelain and Bronze Flower Mushroom, from Collection Boxes Series, 2006-07*



*Caja de palo de rosa con plancha de cobre grabada y paro copetudo de bronce, de la serie Cajas de colección, 2006-07*  
*Rosewood Box with Etched Copper Plate and Engraved Bronze Tufted Titmouse, from Collection Boxes Series, 2006-07*



*Caja de madera del Amazonas con baldosa de porcelana serigrafiada, fósil y pájaro de cerámica, de la serie Cajas de colección, 2006-07*  
*Amazon Wood Box with Silkscreened Porcelain Tile, Fossil and Ceramic Bird, from Collection Boxes Series, 2006-07*



*Petirrojo mirando a la derecha* (púrpura y gris), de la serie *Pájaros de Gardiner*, 2003  
*Robin Facing Right* (Purple and Gray), from *Birds from Gardiner Series*, 2003



*Cardenal mirando a la derecha (sepia y naranja), Cardenal mirando a la izquierda (perlado y verde)*  
*Cardinal Facing Right (Sepia and Orange), Cardinal Facing Left (Pearl and Green)*





*Cardenal mirando a la derecha* (negro y gris), de la serie *Pájaros de Gardiner*, 2003  
*Cardinal Facing Right* (Black and Grey), from *Birds from Gardiner Series*, 2003



*Petirrojo mirando a la izquierda (perlado), Carpintero mirando a la derecha (perlado), Paro copetudo (oliva), Trepatroncos (perlado), Carpintero mirando a la izquierda (oliva y negro), Dos jilgueros (perlado y negro), Dos pinzones (negro y vino), Dos pinzones (ocre y sepia), de la serie Pájaros de Gardiner, 2003*  
*Robin Facing Left (Pearl), Woodpecker Facing Right (Pearl), Tufted Titmouse (Olive), Nuthatch (Pearl), Woodpecker Facing Left (Olive and Black), Two Goldfinches (Black and Pearl), Two Finches (Black and Wine), Two Finches (Ocre and Sepia), from Birds from Gardiner Series, 2003*



*Medio ambiente y cultura: del Amazonas al valle del río Hudson, 2002-04*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018  
*Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, 2002-04*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), 2018





*Gorrión escondiendo cabeza, Cardenal mirando a la derecha, Gorrión barriga arriba, Gorrión mirando a la izquierda, Curruca amarilla barriga arriba, Gorrión barriga abajo, Pinzón mostrando vientre, Pinzón mirando hacia arriba, Cardenal mirando a la izquierda barriga arriba, Gorrión levitando, de la serie Pájaros de Hudson (La última canción), 2005*  
*Sparrow Hiding Head, Cardinal Facing Right, Sparrow Belly Up, Sparrow Facing Left, Yellow Warbler Belly Up, Sparrow Facing Down, Finch Showing Belly, Finch Looking Up, Cardinal Facing Left Belly Up, Sparrow Levitating, from Birds of the Hudson (The Last Song) Series, 2005*



## OWL

The night was very cold and crisp. There was snow shimmering in the air. I later realized that it was actually feathers blowing in the wind. The barred owl was hunting when it was hit by a car. A dead rabbit was three meters away with its bloody red insides spilled on the road.

This had all happened seconds before I arrived. I took the big bird in my hands while it was still alive, warm and with its eyes still open. Later in my study I made a series of photographs, before the post mortal stiffness invaded the body.

They are very large and colorful images of the barred owl that show the perfection of its anatomy. Its body was built for flight, covered with a plumage of intricate textures and the most wonderful colors. It had a huge head, big wet brown eyes, and powerful hook claws to hunt prey.

The images are simple and quiet; they show another reality, a parallel reality that has still not been accepted and is often overlooked. The light boxes were the perfect setting for this nocturnal bird.

As it is known, the dead body in Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* provides information and has become a subject of study. These birds and their remains also provide information, not only about the conflict between humans and nature, but also about the beauty of natural life, even in death.

Rimer Cardillo  
2007-08

## BÚHO

La noche estaba muy fría y limpia. Había nieve brillando en el aire. Más tarde descubrí que eran plumas soplando en el viento. El búho listado estaba cazando cuando fue golpeado por un automóvil. Un conejo muerto estaba a tres metros de distancia con su interior rojo ensangrentado en la carretera.

Esto sucedió segundos antes de que yo llegara. Tomé el gran pájaro en mis manos mientras se estaba muriendo, cálido y con los ojos todavía abiertos. Más tarde en mi estudio realicé un conjunto de fotografías, antes de que la rigidez mortal invadiera el cuerpo.

Estas son imágenes muy grandes y coloridas del búho listado que muestran la perfección de la anatomía. Un cuerpo muy adecuado para volar, y cubierto por el plumaje de texturas intrincadas y de los colores más maravillosos. Cabeza enorme, grandes ojos marrones húmedos, y poderosas garras garfios para cazar presas.

Estas imágenes son simples y tranquilas; muestran otra realidad, una realidad paralela que todavía no se acepta y se descarta. Estas cajas de luz fueron el escenario perfecto para este pájaro nocturno.

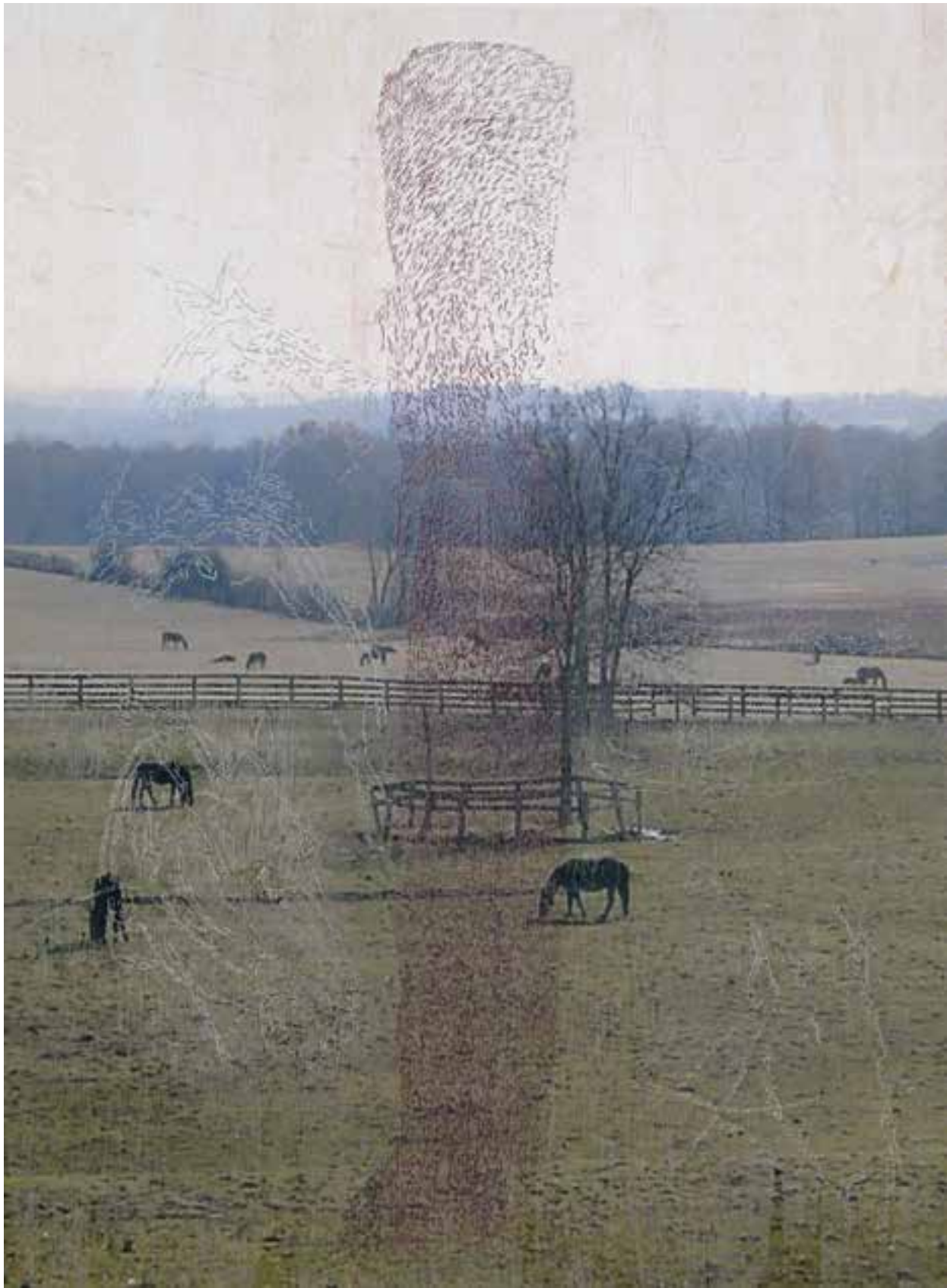
El cuerpo muerto en la *Lección de anatomía*, de Rembrandt, proporciona información y es un objeto de estudio. Estas aves y sus restos también proporcionan información, no solo sobre el conflicto entre el hombre y la naturaleza, sino también sobre la belleza de la vida natural, incluso en la muerte.

Rimer Cardillo  
2007-08



*Búho listado, 2007-08*  
*Barred Owl, 2007-08*





*Caballos criollos con poste*, de la serie *De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos)*, 2008-12  
*Criollo Horses with Hitching Post*, from *From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos) Series*, 2008-12



*Gus en el lago*, de la serie *De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos)*, 2008-12  
*Gus on the Lake*, from *From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos)* Series, 2008-12



*El otro Gus in Minewaska, Criollos en el lago, de la serie De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos), 2008-12*  
*The Other Gus in Minewaska, Criollos in the Lake, from From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos) Series, 2008-12*



*Lago y paisaje con dos peces rojos, Paisajes del sur y del norte, de la serie De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos), 2008-12*  
*Lake and Landscape with Two Red Fish, Landscapes of the South and the North, from From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos)*  
*Series, 2008-12*

*Ciervo con su cría y Gus, de la serie De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos), 2008-12*  
*Deer with Its Young and Gus, from From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos) Series, 2008-12*





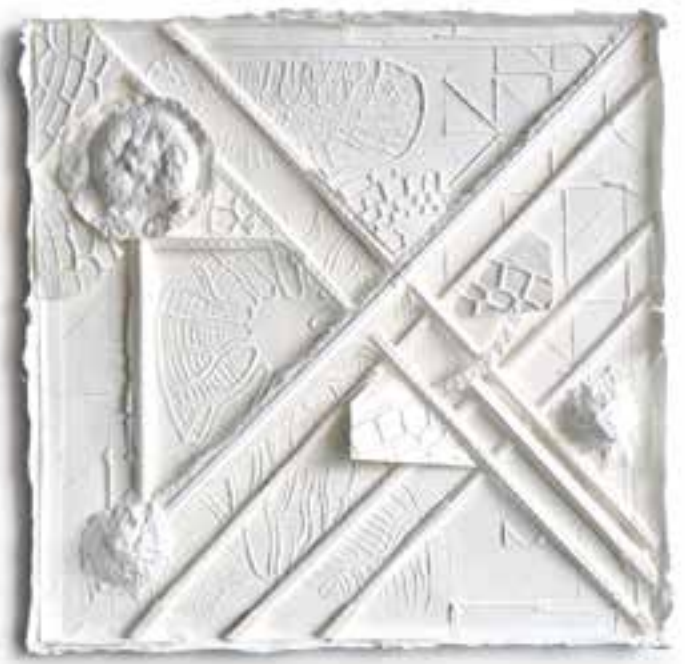
*Aluminio proyecto arquitectónico I, II, III, 2014*  
*Aluminum Architectural Project I, II, III, 2014*

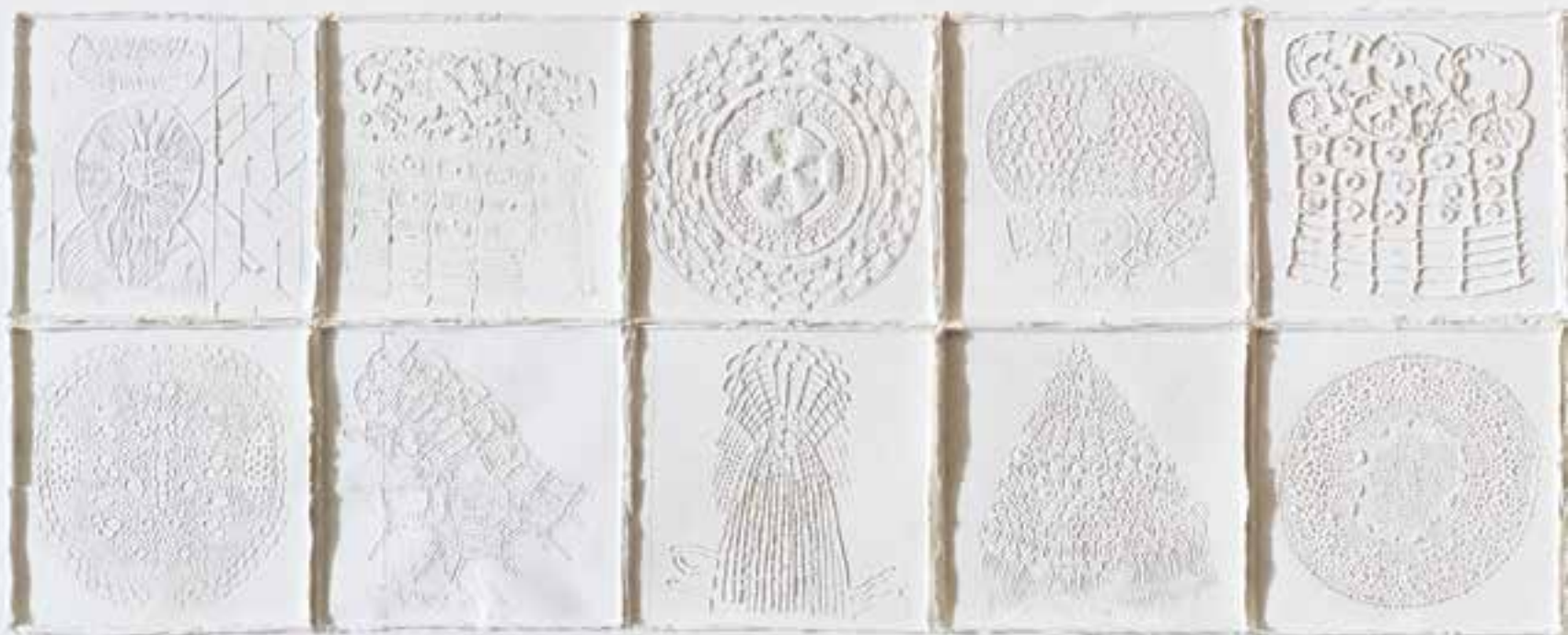






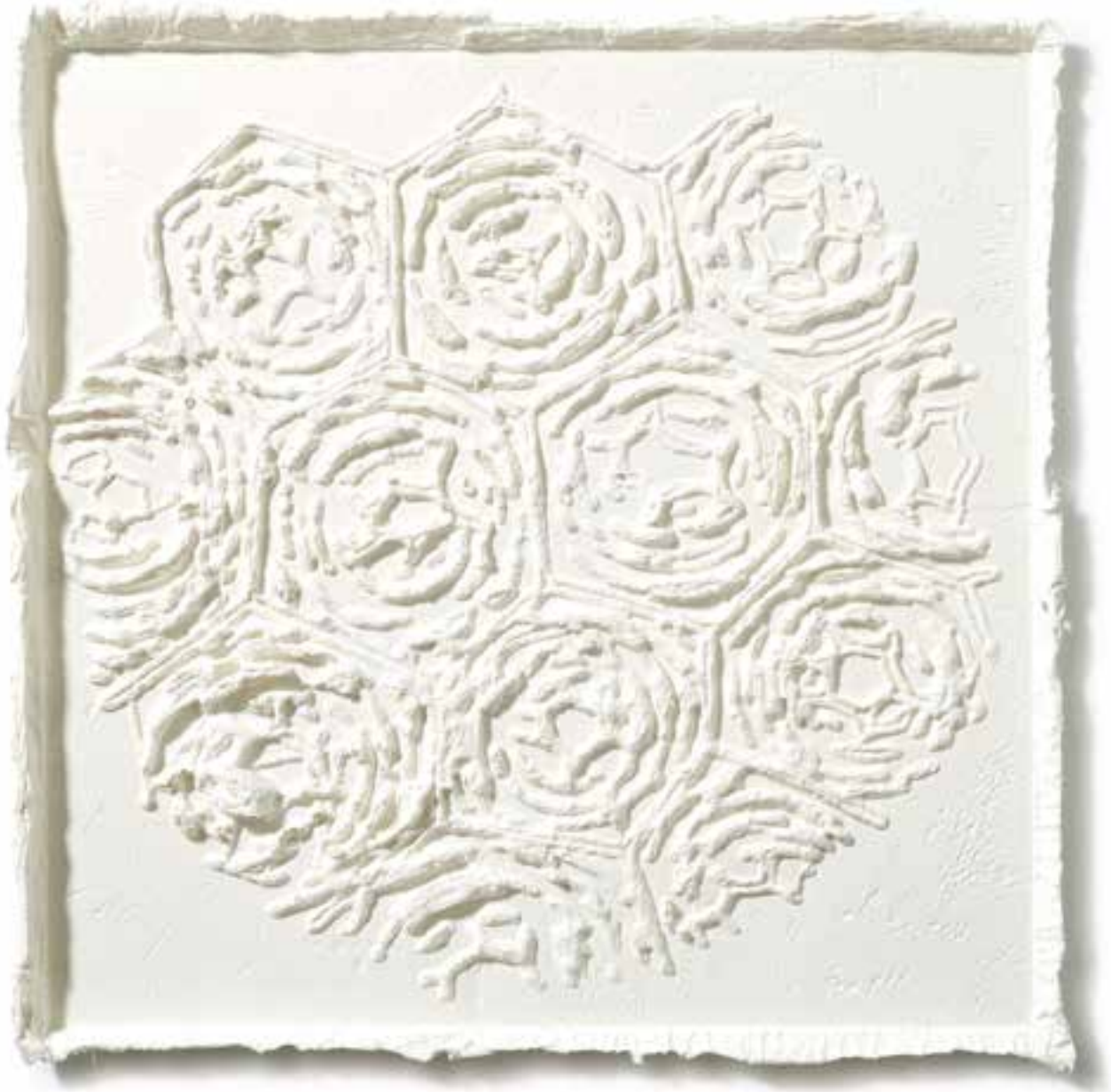
*Botánicas cajas blancas, 2014-15*  
*White Box Botanicals Series, 2014-15*





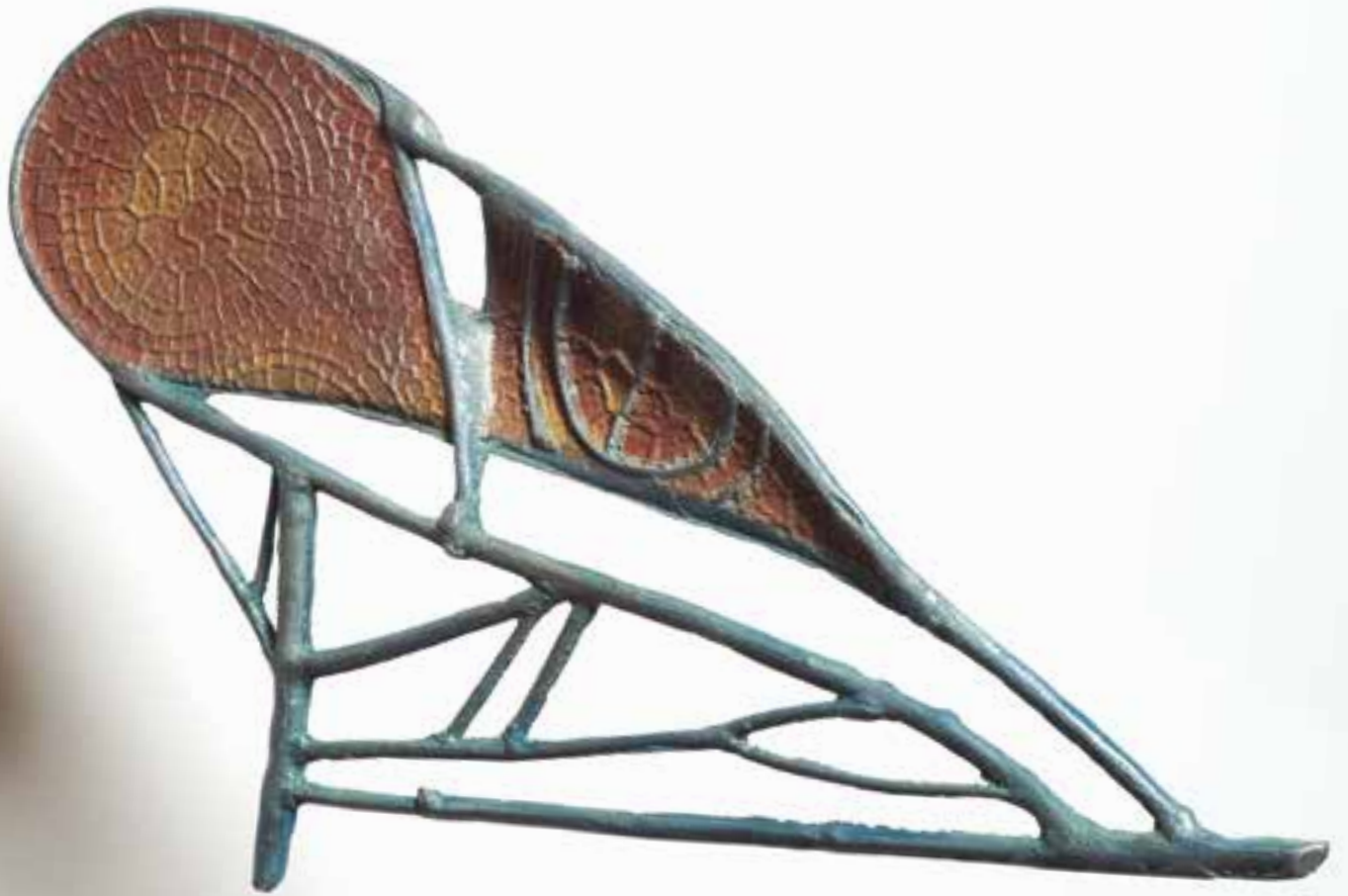
*Botánicas blancas I-XX, 2014-15*  
*White Botanicals I-XX Series, 2014-15*





*Botánicas blancas, 2014-15*  
*White Botanicals Series, 2014-15*





*Rama con polen, de la serie Botánicas geométricas, 2014-17*  
*Branch with Pollen, from Geometric Botanicals Series, 2014-17*

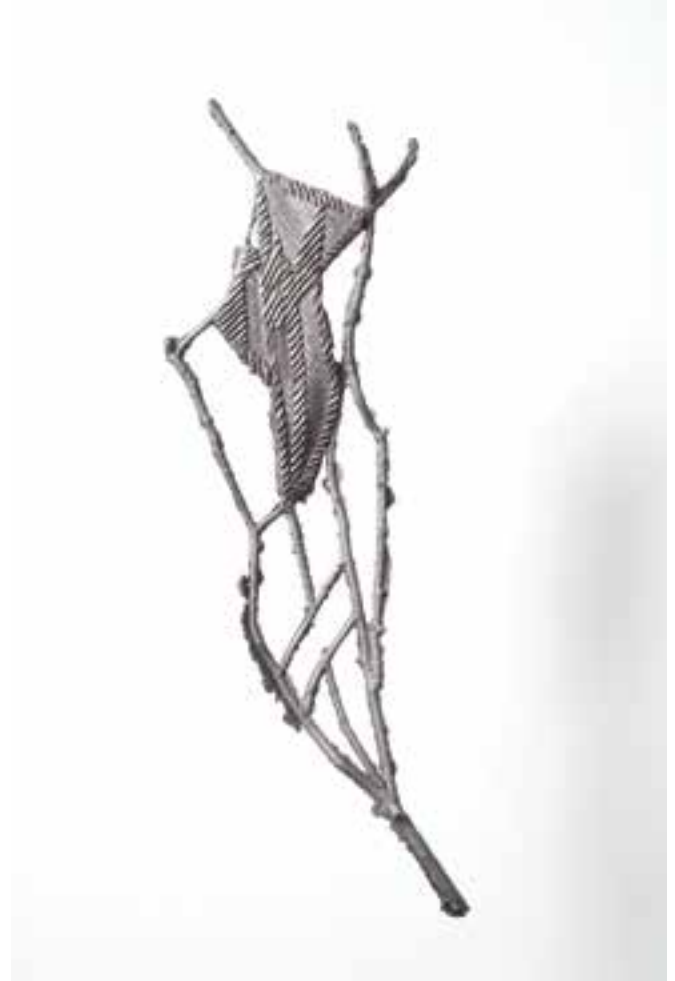


*Rama escudo, de la serie Botánicas geométricas, 2014-17*  
*Branch Shield, from Geometric Botanicals Series, 2014-17*





*Estrella*, de la serie *Botánicas geométricas*, 2014-17  
*Star*, from *Geometric Botanicals Series*, 2014-17



*Liana, Rama tatuada, de la serie Botánicas geométricas, 2014-17*  
*Vine, Tattooed Branch, from Geometric Botanicals Series, 2014-17*



## CARAPACES

I was working on an outdoor project in Uruguay, a piece made in bronze using the ancient lost wax method for sculptures. During the intricate process and in constant dialogue with the technicians I was working with, I started to conceive a new approach to creating works.

These new pieces, the Carapaces, are made of cast aluminum; they come from terra-cottas, from ceramics, or from plaster forms. They are created in different small foundries and welding shops that seem primordial, as if they belonged in an ancient time and place. These small workshops are built to make parts for engines or replace broken pieces of complex machineries. The operators are technically skillful and have a very precise craftsmanship, but they had never been in touch with artwork. I found them to be the best assistants in creating my new projects.

Aluminum is a light material that is very suitable for the construction of large structures that will then be easy to transport. I produce and accumulate numerous small pieces that are then interconnected following a natural growth pattern.

My observations of natural structures like bird nests, anthills, colonies of mollusks and bee hives are the models for these pieces. Their structures can be small or grow to large dimensions; there is no specific limit and their size depends on the environment where they will be installed.

Rimer Cardillo

*Cupí y Araucaria*, Parque de Esculturas Fundación Atchugarry, Maldonado, Uruguay, 2012  
*Cupí and Araucaria*, Sculpture Park Atchugarry Foundation, Maldonado, Uruguay, 2012



*Ánfora de girasol*, 2008-11  
*Sunflower Amphora*, 2008-11

## CAPARAZONES

Estaba trabajando en un proyecto al aire libre en Uruguay, una pieza hecha en bronce utilizando el antiguo método de cera perdida para esculturas. Durante el intrincado proceso y a través del diálogo con los técnicos con los que trabajaba, iba concibiendo un nuevo método para crear piezas.

Estas nuevas obras, los *Caparazones* (*Carapaces*), fueron hechas en aluminio fundido; se basan en modelos de terracota, cerámica o yeso. Fueron creadas en diferentes fundiciones pequeñas y talleres de soldadura que parecían primitivos, como venidos de un tiempo y un lugar remotos. Estos pequeños talleres están diseñados para hacer piezas de motores o reemplazar piezas rotas de maquinarias complejas. Los operadores son técnicamente muy capaces y tienen una precisa habilidad manual, pero nunca estuvieron en contacto con obras de arte. Resultaron ser los mejores asistentes en la creación de mis nuevos proyectos.

El aluminio es un material ligero que es muy adecuado para la construcción de estructuras grandes y que las hace fáciles de transportar. Yo produzco y acumulo numerosas piezas pequeñas que se interrelacionan entre sí siguiendo un crecimiento natural.

Los modelos para estas obras son estructuras naturales de las que he realizado observaciones, como nidos de pájaros, hormigueros, colonias de moluscos y panales de abejas. Estas estructuras pueden ser pequeñas o crecer hasta grandes dimensiones; no hay un límite específico, y su tamaño depende del entorno en el que vayan a instalarse.

Rimer Cardillo



*Anfora de girasol*  
*Sunflower Amphora*



*Ánfora de corales, Ánfora de estrella de mar, Cúpula-Glyptodonte, de la serie Conos y ánforas, 2008-11*  
*Coral Amphora, Starfish Amphora, Dome-Glyptodon, from Cones and Amphoras Series, 2008-11*



*Escudo de girasol, de la serie Conos y ánforas, 2008-11*  
*Sunflower Shield, rom Cones and Amphoras Series, 2008-11*



*Cono de girasoles, de la serie Conos y ánforas, 2008-11*  
*Sunflower Cone, from Cones and Amphoras Series, 2008-11*





*Serie Discos botánicas, 2015-17*  
*Disc Botanicals Series, 2015-17*





Moldes de yeso (pato salvaje y caparazón de mulita), *Cupí del Museo Nacional de Artes Visuales*, 2018  
Plaster casts (wild duck and “mulita” carapace), *Museo Nacional de Artes Visuales Cupí*, 2018







## WORKS IN THE EXHIBITION

### **Ovals Series, 1966-68**

Ten multi-color woodcuts on paper (five vertical and five horizontal formats). Dimensions variable, sheet approximately 31 ¼ x 23 ¼ inches, image approximately 26 ½ x 18 ¼ inches  
*Oval I, Oval II, Oval III, Oval IV, Oval IV (second version), Oval V, Oval VI, Oval VII, Two Ovals I, Two Ovals II*

### **Circles Series, 1968-69**

Five multi-color woodcuts on paper. Dimensions variable, sheet approximately 31 ⅞ x 29 ½ inches, image approximately 25 ⅜ x 25 ⅜ inches  
*Circle I, Circle II, Circle III, Circle IV, Circle V, Circle V (second version), Circle V (with three strips), Cosmic I*

### **Cosmic Situation Series, 1969**

Two multi-color woodcuts in walnut, cedar and Duraboard on paper, edition of eight (projected edition of twenty) and edition of twelve. Sheet 31 ⅞ x 29 ½ inches, image 30 ¾ x 29 ½ inches  
*Cosmic Situation A (seven works printed), Cosmic Situation B (seven works printed)*

Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection

Multicolor lithograph on paper, edition of eleven. Sheet 28 ¾ x 20 inches, image 21 ⅝ x 17 ¾ inches  
*Cosmic Dawn, 1970*

### **Marine Situation Series, 1970**

Three studies in colored pencil, graphite, ink, tempera and watercolor on paper. 11 ⅞ x 8 ⅝ inches  
*Study for Marine Situation A, Study for Marine Situation B, Study for Marine Situation C*

### **Moving Objects Series, 1971**

Five lithographs on paper. Dimensions variable, sheet approximately 28 x 19 ½ inches, image approximately 21 ½ x 16 inches  
*Fantastic Lightning Bug I, Fantastic Lightning Bug II (Black and Yellow), First Appearance of the Fantastic Lightning Bug, Second Appearance of the Fantastic Lightning Bug, Sliding Object*

### **Floating and Flying Objects Series, 1971**

Seven copper plate intaglio prints (including etching, engraving, aquatint, and drypoint) on paper (four vertical and three horizontal format). Dimensions variable, sheet approximately 29 ¼ x 20 ¼ inches, image 19 ½ x 13 inches  
*Floating Object, One "Traga-aldaba", Another "Traga-aldaba", One "Rapiñosa", Another "Rapiñosa", One "Espinchosa", Flying Object*

Four copper plates with stands designed by Espínola Gómez (three vertical and one horizontal format). Dimensions variable, approximately 19 ½ x 13 inches

*Flying Object, Another "Rapiñosa", Another "Traga-aldaba", One "Espinchosa"*

Woodcut of imbuia wood and hand-cut silkscreen letters on paper, edition of seven. 31 ⅞ x 23 ¼ inches  
*Losada Gallery Poster, 1972*

Multi-color woodcut in imbuia and Brazilian pine woods, edition of seven. Paper 31 ⅞ x 23 ½ in, image 22 ⅞ x 16 ⅞ inches  
*Pain of All, 1972*

### **Sketches, 1967-1972**

Numerous studies and proposals (for woodcut, etching and lithograph projects) in a variety of media including pencil, graphite, colored pencils, watercolor, tempera and collage on paper, rectangular and irregular formats. Dimensions vary from 7 ⅞ x 5 ⅞ inches to 14 ⅞ x 10 ⅞ inches

### **Insects Series, 1972-74**

Three graphite drawings on paper, with stands designed by Espínola Gómez (two horizontal and one vertical format), unique images. Dimensions variable, approximately 23 x 15 ⅞ inches

*Insect I (Drawing), Insect III (Drawing)*

Three zinc plate embossed prints on paper (two horizontal and one vertical format), unique images. Dimensions variable, sheet approximately 25 x 17 inches, image approximately 11 ⅜ x 19 ½ inches

*Insect I (Embossed), Insect II (Embossed), Insect III (Embossed)*

Three zinc plate embossed prints on paper painted with acrylic and rubbed with printing ink (two horizontal and one vertical format), unique images. Dimensions variable, sheet approximately 17 x 25 inches, image approximately 11 ⅜ x 19 ½ inches

*Insect I (Painted), Insect II (Painted), Insect III (Painted)*

Two zinc plates with etching, aquatint and engraving (one horizontal and one vertical format), unique objects. Dimensions variable, approximately 11 ⅜ x 19 ½ inches

*Insect I (Plate), Insect II (Plate)*

### **Cicadas and Moths Series, 1973**

Thirteen multicolor photo-silkscreen and silkscreen on paper (seven vertical and six horizontal format). Dimensions variable, sheet approximately 31 x 23 inches, image approximately 26 ½ x 19 inches

## OBRAS EXPUESTAS

### **Serie Óvalos, 1966-68**

Diez xilografías multicolor en papel (cinco verticales y cinco horizontales). Dimensiones variadas: hoja aprox. 80 x 60 cm, imagen aprox. 67,3 x 46,4 cm

*Óvalo I, Óvalo II, Óvalo III, Óvalo IV, Óvalo IV (2.ª versión), Óvalo V, Óvalo VI, Óvalo VII, Dos óvalos I, Dos óvalos II*

### **Serie Círculos, 1968-69**

Cinco xilografías multicolor en papel. Dimensiones variadas: hoja aprox. 81 x 75 cm, imagen aprox. 64,4 x 64,4 cm

*Círculo I, Círculo II, Círculo III, Círculo IV, Círculo V, Círculo V (segunda versión), Círculo V (con tres bandas), Cósmico I*

### **Serie Situación cósmica, 1969**

Dos xilografías multicolor en madera de nogal, cedro y dura-board en papel; edición de ocho (edición proyectada de veinte) y edición de doce. Hoja 81 x 75 cm, imagen 78 x 75 cm

*Situación cósmica A (siete obras impresas), Situación cósmica B (siete obras impresas)*

Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)

Litografía multicolor en papel, edición de once.

Hoja 73 x 51 cm, imagen 55 x 45 cm

*Amanecer cósmico, 1970*

### **Serie Situación marina, 1970**

Tres estudios en lápiz de color, grafito, tinta, témpera y acuarela en papel. 30 x 22 cm

Estudio para *Situación marina A*, Estudio para *Situación marina B*, Estudio para *Situación marina C*

### **Serie Objeto deslizándose, 1971**

Cinco litografías en papel. Dimensiones variadas: hoja aprox. 71 x 49,5 cm, imagen aprox. 54,5 x 40,5 cm

*Luciérnaga fantástica I, Luciérnaga fantástica II (negro y amarillo), Primera aparición de Luciérnaga fantástica, Segunda aparición de Luciérnaga fantástica, Objeto deslizándose*

### **Serie Objetos flotantes y volantes, 1971**

Siete impresiones en huecograbado con plancha de cobre (aguafuerte, aguainta y punta seca) en papel, cuatro verticales y tres horizontales. Dimensiones variadas: hoja aprox. 74,3 x 51,4 cm, imagen aprox. 49,5 x 33 cm

*Objeto flotando, Un traga-aldaba, Otro traga-aldaba, Una rapiñosa, Otra rapiñosa, Una espinchosa, Objeto volando*

Cuatro planchas de cobre con soportes diseñados por Espínola Gómez (tres verticales y una horizontal). Dimensiones variadas: aprox. 49,5 x 33 cm

*Objeto flotando, Otra rapiñosa, Otro traga-aldaba, Una espinchosa*

Xilografía en madera de imbuia y letras en serigrafía recortadas a mano en papel, edición de siete. 81 x 59 cm

*Afiche Galería Losada, 1972*

Xilografía multicolor en maderas de imbuia y pino Brasil, edición de siete. Hoja 81 x 59 cm, imagen 56 x 41 cm

*Dolor de todos, 1972*

### **Bocetos, 1967-1972**

Numerosos estudios y bocetos (para grabados en madera, grabado y proyectos de litografía) en una variedad de técnicas, incluyendo lápiz, grafito, lápices de colores, acuarela, témpera y collage en papel, rectangulares e irregulares. Las dimensiones varían entre 18,5 x 13 cm y 36 x 27 cm

### **Serie Insectos, 1972-74**

Tres dibujos a grafito en papel sobre soportes diseñados por Espínola Gómez (dos horizontales y uno vertical), imagen única. Dimensiones variadas: aprox. 58,4 x 40,6 cm

*Insecto I (dibujo), Insecto III (dibujo)*

Tres grabados en plancha de zinc (dos horizontales y uno vertical), imagen única. Hoja 43 x 60,5 cm, imagen 29 x 49,5 cm

*Insecto I (gofrado), Insecto II (gofrado) Insecto III (gofrado)*

Tres grabados en plancha de zinc, gofrado, pintado con acrílico y frotado con tinta de impresión en papel (dos horizontales y uno vertical) imagen única. Dimensiones variadas: hoja aprox. 43 x 60,5 cm, imagen aprox. 29 x 49,5 cm

*Insecto I (pintado), Insecto II (pintado), Insecto III (pintado)*

Dos planchas de zinc con aguafuerte, aguainta y buril (uno horizontal y otro vertical), objetos únicos. Dimensiones variadas: aprox. 29 x 49,5 cm

*Insecto I (plancha), Insecto II (plancha)*

### **Serie Chicharras y mariposas nocturnas, 1973**

Trece fotoserigrafías y serigrafías multicolores en papel (siete verticales y seis horizontales). Dimensiones variadas: hoja aprox. 78,7 x 58,4 cm, imagen aprox. 67,3 x 48,3 cm

*Chicharra, Chicharras y mariposas nocturnas, El conciliábulo, El elegido, El escarmiento, Así terminan, Homenaje a Copérnico, La chicharra negra, La chicharra quiere entrar en el cielo, La chicharra roja, Mariposa nocturna, Un gran pájaro con alas; Cielos, chicharras y mariposas nocturnas*



*Cicada, Cicadas and Moths, The Secret Meeting, The Chosen One, The Punishment, That's How They End, Homage to Copernicus, The Black Cicada, The Cicada Wants to Enter into Heaven, The Red Cicada, Moth, A Giant Bird with Wings, Cicadas and Moths Heaven*

***Insect Stage Sets Series, 1973-74 (printed 2004)***

Twenty digital charcoal pigment prints on paper (eighteen horizontal and two vertical format). 12 ¼ x 18 ⅞ inches  
*Spring Moth I, Spring Moth II, Moth I, Moth II, Moth III, Moth IV, Wasp I, Wasp II, Grasshopper from Carbonell I, Grasshopper from Carbonell II, Grasshopper from Carbonell II, Beetle from Machu Picchu, Weevil I, Weevil II, Moths I, Moths II*  
Two etchings with aquatint, engraving and mezzotint on paper. Sheet 22 ⅞ x 29 ½ inches, image 17 ½ x 23 ⅞ inches  
*Latin "Barroquismos", The Crowded Visitor*

***Printmaking Club of Montevideo Calendar Series, 1974***

Five studies in ink and tempera on paper, and one two-color woodcut on paper. Dimensions variable, sheet approximately 18 ⅞ x 9 ⅞ inches, each image approximately 15 ¾ x 7 ¾ inches  
*Proposal for The Cane Field, Study for The Boy Proposes, Study for Promotion of the Campaign, Study for Taurus, Plate for Taurus*

***Monthly Print Series, 1974***

Three multi-color woodcuts on paper, three ink drawings with pencil and graphite on paper and one etching and aquatint and burin on paper. Dimensions variable, sheet approximately 28 x 15 ½ inches, image approximately 19 ⅞ x 11 ⅞ inches  
*Astral Shark, Study for Astral Shark No. 1-3, Vigilant "Retoño", Test for Oval (Three Plates), Proposal for Wasp*

***Tatú Series, 1975***

Four multi-color woodcuts in Imbuia wood on paper (sometimes also with cedar, Duraboard or Brazilian pine wood, and sometimes also with silkscreen or collagraph, edition variable. Dimensions variable, sheet approximately 31 ⅞ x 25 ½ inches, image approximately 26 ⅞ x 23 ⅞ in  
*"Cosmogonia" of the Armadillo I, "Cosmogonia" of the Armadillo II, Fossiliferous crystallizations, "Sidereal" Armadillo*

***Triptych Series, 1976***

Three woodcuts with collage of different objects, embossed prints on paper painted with acrylic and rubbed with printing ink (two horizontal and one vertical format), unique images. Dimensions variable, sheet approximately 17 x 25 inches, image approximately 11 ⅞ x 19 ½ inches  
*Horse (Plate), Dove, Fish*

***Graphic Ecological Objects Series, 1974-75 and 1978-79***

Four Imbuia wood boxes with glass and plant and/or insect prints on paper, multiple units, unique objects. Dimensions vary from 9 ½ x 7 ½ x 9 ¼ inches to 23 ⅞ x 15 ⅞ x 3 inches  
*Spring Moth Reliquary, Ritual Box II Reliquary, Reliquary with Three Drawers, Beetle with Horses Reliquary*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection

***Sublime Jewelry Series, 1978-79***

Seventeen cast and engraved polyester resin plate embossed prints (sometimes with viscosity printing and sometimes with found object plate embossing), and zinc or copper plate intaglio prints (including etching, engraving, aquatint, and/or mezzotint, and sometimes viscosity printing, photo-mechanical cliché, photo-etching, and/or roulette) on paper (all plates printed simultaneously using cutout and stacked felts). Artist proof. Dimensions variable, sheet approximately 30 ⅞ x 21 ⅞ inches, image approximately 21 ⅞ x 14 inches, insect plate approximately 4 x 4 ½ inches

*Wasp, Beetle with Horses, Sand Beetle, Butterfly from Ann Arbor, Butterfly from the Convent of Saint Francis, Coronilla Butterfly, Espinillo Butterfly, Butterfly from Makanda, Piedras Blancas Butterfly, Butterfly from Pomona, Butterfly from the Villa Francia Asunción, Butterfly from Villa Serrana, Butterfly from Ventorrillo, Spring Moth, Rhino Beetle, Bee from Sweden*

***Giant Insects Series, 1977-80***

Two intaglios (printed with polyester resin plates cast from carved plaster) and dry brush on paper. Dimensions variable, approximately 25 ¾ x 38 ½ inches  
*Butterfly of the Río de la Plata (Moth), Wasp*

Three etchings with aquatint, burin, mezzotint and drypoint on paper (two horizontal and one vertical format). Sheet 28 ¾ x 40 ½ inches, image 24 x 31 ½ inches  
*Beetle of Cuzco, Butterfly of the Parana, Grasshopper*

One multicolor lithograph on paper, unique image. 30 x 22 inches

*Butterfly of Mato Grosso*

Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection

Lithograph on paper, edition of nine. Sheet approximately 24 x 18 ½ inches, image approximately 17 ¾ x 13 ¾ inches  
*Wasp from New Harmony (Final State), 1979*

***Baroque Suite Series, 1980-81***

Nine prints in various media including zinc plate (and sometimes copper plate or Plexiglas plate) etching, photo-etching, engraving, aquatint, drypoint, mezzotint and roulette (sometimes with chine-collé, collagraph or monotype) on paper (sometimes with collage of hand-rubbed cutout offset prints on tissue paper, pins, cotton, thread, and lead). Artist proof. Dimensions variable, sheet approximately 29 ¼ x 22 ¼ inches, image approximately 23 ¾ x 17 ¾ inches  
*Angel from Titicaca, Angel from Titicaca II, Angel from Titicaca III, Angels from the Cloisters, Carmelites' Knocker, Jesuits' Knocker, Saint George in Color, Saint George in Black and White; Wasp, Dabber and Baroque*

***Wood Box Series, 1982-83***

Three copper plate intaglio prints (including mezzotint and engraving) and woodcut on paper (two vertical and one horizontal format). Dimensions variable, sheet approximately 29 ½ x 22 ¾ inches

*Wood Box I, Wood Box II, Wood Box III*

**Serie Escenografías de insectos, 1973-74** (impresa en 2004)

Veinte impresiones digitales de pigmentos de carbón en papel, dieciocho horizontales y dos verticales. 31 x 50 cm

*Polilla de primavera I, Polilla de primavera II, Mariposa nocturna I, Mariposa nocturna II, Mariposa nocturna III, Mariposa nocturna IV, Avispa I, Avispa II, Langosta de Carbonell I, Langosta de Carbonell II, Langosta de Carbonell III, Escarabajo de Machu Picchu, Gorgojo I, Gorgojo II, Mariposas nocturnas I, Mariposas nocturnas II*

Dos aguafuertes con aguatinta, buril y mezzotinta en papel.

Hoja 57 x 75 cm, imagen 44,5 x 60 cm

*Barroquismos latinos, La visitadora abarrotada*

**Serie de almanaque, Club de Grabado de Montevideo, 1974**

Cinco estudios en tinta y témpera en papel, y un grabado en dos colores en papel. Dimensiones variadas: hoja aprox.

47,5 x 23,8 cm, imagen aprox. 40 x 19,7 cm

*El cañaverl* (propuesta para almanaque), *El muchacho propone* (estudio para almanaque), *Fomento de la campaña* (estudio para almanaque), *Tauro* (estudio para almanaque), *Plancha para Tauro*

**Serie de grabados mensuales, Club de Grabado de Montevideo, 1974**

Tres xilografías multicolor en papel, tres dibujos a tinta con lápiz y grafito en papel, y un grabado en aguatinta y buril en papel.

Dimensiones variadas: hoja aprox. 71 x 39,5 cm, imagen aprox.

50 x 28,3 cm

*Tiburón astral, Tiburón astral* (estudios para xilografía I-III), *Retoño vigilante* (grabado mensual), *Óvalo* (grabado mensual, prueba de las tres planchas), *Avispa* (propuesta para grabado mensual)

**Serie Tatú, 1975**

Cuatro xilografías multicolores en madera de imbuia en papel (algunas también con cedro, duraboard o madera de pino Brasil, y otras con serigrafía o colografía). Diversas ediciones. Dimensiones variadas: hoja aprox. 67 x 59,5 cm, imagen aprox.

47 x 64,7 cm

*Cosmogonía del tatú I, Cosmogonía del tatú II, Cristalizaciones fosilíferas, Tatú sideral*

**Triptico, 1976**

Tres xilografías con collages de diferentes objetos, impresiones en relieve en papel pintado con acrílico y frotado con tinta de impresión (dos verticales y una horizontal), imagen única. Las dimensiones varían entre 76 x 51 cm y 43 x 62 cm

*Caballo* (plancha), *Paloma, Pez*

**Serie Objetos gráfico-ecológicos, 1974-75 y 1978-79**

Cuatro cajas de madera de imbuia con vidrio e impresiones de plantas y/o insectos en papel, unidades múltiples, objetos únicos. Las dimensiones varían entre 24 x 19 x 23,5 cm y

60,5 x 40,5 x 7,5 cm

*Relicario con polilla de primavera, Relicario con caja ritual II, Relicario con tres cajones, Relicario con escarabajo con caballos*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)

**Serie Sublime orfebrería, 1978-79**

Diecisiete grabados en relieve de plancha de resina poliéster moldeada y grabada (algunas con impresión de viscosidad y otras con relieve de plancha de objeto encontrado), impresiones en huecograbado de zinc o cobre (aguafuerte, buril, aguatinta y/o mezzotinta, y en ocasiones impresión de viscosidad, cliché fotomecánico, fotograbado y/o ruleta) en papel (todas las planchas se imprimen simultáneamente usando feltros recortados y apilados). Pruebas de artista. Dimensiones variadas: hoja aprox. 76,5 x 55,5 cm, imagen aprox. 53,7 x 35,6 cm, plancha de insecto aprox. 10,2 x 11,4 cm

*Avispa, Escarabajo con caballos, Escarabajo de la arena, Mariposa de Ann Arbor, Mariposa del Convento de San Francisco, Mariposa del coronilla, Mariposa del espinillo, Mariposa de Makanda, Mariposa de Piedras Blancas, Mariposa de Pomona, Mariposa de la Quinta de Francia Asunción, Mariposa de Villa Serrana, Mariposa del Ventorrillo, Polilla de primavera, Escarabajo rino, Abeja de Suecia*

**Serie Insectos gigantes, 1977-80**

Dos intaglios (planchas de resina de poliéster moldeadas de planchas de yeso tallado) y pincel seco en papel. Dimensiones variadas: aprox. 65,5 x 174 cm

*Mariposa del Río de la Plata (Mariposa nocturna), Avispa*

Tres aguafuertes con aguatinta, buril, mezzotinta y punta seca en papel (dos horizontales y uno vertical). Hoja 73 x 103 cm, imagen 61 x 80 cm

*Escarabajo de Cuzco, Mariposa del Paraná, Saltamontes*

Litografía multicolor en papel, imagen única. 76,3 x 56 cm

*Mariposa de Mato Grosso*

Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)

Litografía en papel, edición de nueve. Hoja aprox. 61 x 47 cm, imagen aprox. 45 x 35 cm

*Avispa de New Harmony* (estado final), 1979

**Serie Suite barroca, 1980-81**

Nueve grabados en varias técnicas, incluyendo plancha de zinc, cobre o plexiglás, con aguafuerte, fotograbado, aguatinta, buril, punta seca, mezzotinta y ruleta (a veces con collage a la china, colografía o monotipo) en papel (a veces con collage de impresiones offset de recorte frotado a mano), impresiones offset en papel de seda, alfileres, algodón, hilo y plomo. Pruebas de artista. Dimensiones variadas: hoja aprox. 75,6 x 56,5 cm, imagen aprox. 60,3 x 45,1 cm

*Angelote del Titicaca, Angelote del Titicaca II, Angelote del Titicaca III, Angelotes de los claustros, Aldabón de las Carmelitas, Aldabón de los Jesuitas, San Jorge en colores, San Jorge en blanco y negro; Avispa, muñequilla y barroco*

Copper plate intaglio print (including mezzotint and engraving) and woodcut on paper. Artist proof. Sheet 22 ½ x 29 ¼ inches, copper plate 3 ⅞ x 21 ⅞ inches, plywood block 24 x 32 inches  
*Found Totem*, 1982-83

***Ritual Box Series, 1982-83***

Four mezzotints and engravings on paper (including copper, bronze and aluminum plates, collagraph and chine-collé (one horizontal and three vertical format), artist proof. Dimensions variable, approximately 29 ½ x 22 ¾ inches  
*Black Box, Ritual Box I, Ritual Box II, Dürer in Sacsayhuaman*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection

***White Box Series, 1982-83***

Three wooden plate embossing and graphite on paper, two with collage of etching and aquatint on cutout paper, cotton, and pins or threads (and one with collage of hand-rubbed zinc plate, offset prints on cutout tissue paper), unique image. Sheet 29 ⅞ x 22 ¾ inches, wooden plate 5 ½ x 5 ¼ inches  
*White Box I, White Box II, White Box III*  
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Collection

***Steles and Stone Gates Series, 1988***

Five linoleum plate intaglio prints with embossing from polyester resin molds (and sometimes woodcut) on paper, unique image. Dimensions vary, approximately 42 x 31 inches  
*Box with Snails, Box with Nautilus, Of the Ancient Jungle, Stele, Stele of the Lost Jungle*

***Black Canoe, 1988***

Embossing from tree bark on paper with rubbing powder pigments, unique work. 32 x 82 inches  
Engelman-Ost Collection, Montevideo

***Monte Criollo's Altar, 1991***

Wood, iron and zinc with trunks and branches of indigenous trees. 80 x 86 ½ x 47 ¼ inches  
Engelman-Ost Collection, Montevideo

***Vanishing Tapestries Series, 1991-93***

Installation  
Photo-silkscreens on paper, multiple sheets. Each sheet 23 ⅞ x 19 ⅞ inches, approximately 71 x 197 inches overall

***Woman with Turtle Series, 1995-96***

Three wall murals of photo-silkscreens on wallpaper, collage of multiple sheets. 79 ½ x 55 ½ inches overall, 80 x 100 ⅞ inches overall, and 76 ¾ x 91 ¾ inches overall  
*Woman with Turtle I, II and III*

***Into the Lands of Quiroga, 1998-2011***

Wall installation of 55 framed digital prints of scanned 35 mm black-and-white negatives on paper; framed quotations from the writings of Horacio Quiroga on paper, silkscreen on ceramic glazed porcelain tile, and hand-made nineteenth and early twentieth century French, German and Spanish tools reconstructed and created by blacksmith Aurelio Falero

from the village of Tala in Uruguay. Dimensions variable, approximately 6 x 30 feet overall

***Bronze and Aluminum Casts Series, 1999-2015***

Twenty two bronze and aluminum works (sometimes engraved and sometimes patinated and sometimes mounted on bases), unique objects (or editions of two to three). Dimensions vary, from ¾ x 6 ¼ x 4 ⅜ inches to 9 ½ x 35 ½ x 29 ⅞ inches  
*Squirrel, Pewter Cardinal -Facing Right, Aluminum Pheasant -Facing Right, Bronze Pheasant -Facing Left, Small Armadillo -Mulita, Large Armadillo -Tatu, Partridge I, Partridge II, Aluminum Flower Mushroom -Gold, Aluminum Flower Mushroom -Red, Bronze Flower Mushroom -Gold, Bronze Flower Mushroom -Green, Grecian Duck, Bronze Wild Duck -Facing Right, Bronze Wild Duck -Facing Left, Aluminum Wild Duck -Facing Right, Pewter Robin -Facing Left, Pewter Nuthatch, Pewter Small Cardinal, Trout Bass, Turtle, Sea Turtle*

***Birds from Gardiner Series, 2003***

Thirteen multi-color photo-silkscreens on paper, unique images. Dimensions variable, sheet approximately 22 ⅞ x 30 ⅞ inches, image approximately 14 ¼ x 23 ¼ inches  
*Robin Facing Right (Purple and Gray), Robin Facing Left (Pearl), Robin Facing Left (Sepia and Siena), Cardinal Facing Right (Sepia and Orange), Cardinal Facing Left (Pearl and Green), Cardinal Facing Right (Black and Grey), Woodpecker Facing Right (Pearl), Woodpecker Facing Left (Olive and Black), Tufted Titmouse (Olive), Nuthatch (Pearl), Two Goldfinches (Black and Pearl), Two Finches (Black and Wine), Two Finches (Ocre and Sepia)*

***Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley, 2002-04***

Wall installation of photo-silkscreens on canvas and paper, multiple sheets. Dimensions variable, canvas approximately 10 x 7 feet, each sheet approximately 30 x 22 inches, approximately 9 x 37 feet overall  
(Study for permanent outdoor mural SUNY New Paltz)

***Cupí and Birds of Clay, Oil and Ashes, 2005***

Cupí installation of embossed handmade paper pieces woven between threads to form a conic shape, multiple units. Dimensions variable, each unit approximately 8 x 4 x 1 inches, approximately 7 x 8 x 8 feet overall  
Wall installation of layered photo-silkscreen digitalized images on translucent paper, printed with oil, clay and ashes, multiple sheets. Each sheet approximately 30 x 22 inches, installation scaled to wall, dimension variable overall

***Birds of the Hudson (The Last Song) Series, 2005***

Nine digital inkjet prints on paper. 30 x 22 inches  
*Cardinal Facing Right, Finch Looking Up, Finch Showing Belly, Sparrow Facing Down, Sparrow Facing Left, Sparrow Hiding Head, Sparrow Levitating, Yellow Warbler Belly Down, Yellow Warbler Belly Up*

**Serie Caja de madera, 1982-83**

Tres impresiones en huecograbado con plancha de cobre (con mezzotinta y buril) y xilografía en papel (dos verticales y uno horizontal). Dimensiones variadas: aprox. 75 x 58 cm

*Caja de madera I, Caja de madera II, Caja de madera III*

Impresión en huecograbado en plancha de cobre (con mezzotinta y grabado) y xilografía en papel. Prueba de artista.

Hoja 57,2 x 74,9 cm, plancha de cobre 9,8 x 54,9 cm, bloque de madera contrachapada 61 x 81,3 cm

*Tótem encontrado, 1982-83*

**Serie Caja ritual, 1982-83**

Cuatro mezzotintas y buriles en planchas de cobre, bronce y aluminio, con collage sobre papel (uno vertical y dos horizontales)

Prueba de artista. Dimensiones variadas: aprox. 75,2 x 56,5 cm

*Caja negra, Caja ritual I, Caja ritual II, Durero en Sacsayhuaman*  
Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)

**Serie Caja blanca, 1982-83**

Tres gofrados de planchas de madera y grafito en papel, con collage de aguafuerte y aguatinta en papel recortado, algodón y alfileres o hilos (uno con collage de plancha de zinc frotada a mano, impresiones offset en papel de seda recortado), imagen única. Hoja 75,2 x 57 cm, plancha 14 x 13,3 cm

*Caja blanca I, Caja blanca II, Caja blanca III*

Colección Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)

**Serie Estelas y cajas, 1988**

Cinco impresiones en huecograbado de planchas de linóleo con gofrado de moldes de resina poliéster (y a veces, xilografía) en papel, imagen única. 106,7 x 78,6 cm

*Cofre con caracoles, Caja con nautilus, De la selva milenaria, Estela, Estela de la selva perdida*

**Canoa negra, 1988**

Gofrado de corteza de árbol en papel, con frotado de pigmentos en polvo, obra única. 81 x 208 cm

Colección Engelman-Ost, Montevideo

**Altar del monte criollo, 1991**

Madera, hierro y zinc con troncos y ramas de árboles autóctonos. 203 x 220 x 120 cm

Colección Engelman-Ost, Montevideo

**Tapices de la desaparición, 1991-93**

Instalación de fotoserigrafías en papel. Cada hoja 60 x 50 cm (en total aprox. 180 x 500 cm)

**Serie Mujer con tortuga, 1995-96**

Tres murales de fotoserigrafías en papel de pared, collage de varias hojas. Dimensiones variadas: total aprox. 202 x 141 cm, 203 x 255 cm y 195 x 233 cm

*Mujer con tortuga I, Mujer con tortuga II, Mujer con tortuga III*

**Por las tierras de Quiroga, 1998-2011**

Instalación en pared de 55 impresiones digitales en papel enmarcadas, escaneados de negativos originales en blanco y negro de 35 mm; citas enmarcadas de escritos de Horacio Quiroga en papel, serigrafía en gres porcelánico esmaltado y herramientas francesas, alemanas y españolas del siglo XIX y principios del siglo XX hechas a mano, reconstruidas y creadas por el herrero Aurelio Falero del pueblo de Tala en Uruguay. Dimensiones variables, en total aproximadamente 183 x 914 cm

**Serie Obras en bronce y aluminio, 1999-2015**

Veintidós obras de bronce y aluminio (algunas veces grabados y a veces patinados, montados sobre bases), objetos únicos (o ediciones de dos a tres). Las dimensiones varían entre 3 x 16 x 11 cm y 24 x 90 x 74 cm

*Ardilla, Cardenal de peltre mirando a la derecha, Faisán de aluminio mirando a la derecha, Faisán de bronce mirando a la izquierda, Mulita, Tatú, Perdiz I, Perdiz II, Hongo-flor de aluminio (dorado), Hongo-flor de aluminio (rojo), Hongo-flor de bronce (oro), Hongo-flor de bronce (verde), Pato griego, Pato silvestre de bronce mirando a la derecha, Pato silvestre de bronce mirando a la izquierda, Pato silvestre de aluminio mirando a la derecha, Petirrojo de peltre mirando a la izquierda, Paro copetudo de peltre, Pequeño cardenal de peltre, Trucha Bass, Tortuga, Tortuga de Mar*

**Serie Pájaros de Gardiner, 2003**

Trece fotoserigrafías multicolores en papel, imágenes únicas. Dimensiones variadas: hoja aprox. 56,8 x 76,4 cm, imagen aprox. 36,2 x 59,1 cm

*Petirrojo mirando a la derecha* (púrpura y gris), *Petirrojo mirando a la izquierda* (perlado), *Petirrojo mirando a la izquierda* (sepia y tierra siena), *Cardenal mirando a la derecha* (sepia y naranja), *Cardenal mirando a la izquierda* (perlado y verde), *Cardenal mirando a la derecha* (negro y gris), *Carpintero mirando a la izquierda* (oliva y negro), *Carpintero mirando a la derecha* (perlado), *Paro copetudo* (oliva), *Trepatroncos* (perlado), *Dos jilgueros* (perlado y negro), *Dos pinzones* (negro y vino), *Dos pinzones* (ocre y sepia)

**Medio ambiente y cultura: del Amazonas al valle del río Hudson, 2002-04**

Instalación en la pared de fotoserigrafías en lienzo y papel, varias hojas. Dimensiones variables: lienzo de aprox. 305 x 213 cm, hojas aprox. 76 x 56 cm, en total aprox. 274 x 444 cm (Estudio para el mural al aire libre en SUNY New Paltz)

**Cupí y Pájaros de arcilla, aceite y cenizas, 2005**

Instalación de cupí de piezas de papel hechas a mano en relieve tejidas entre hilos para formar un cono, unidades múltiples.

Dimensiones variables: unidad aprox. 20,5 x 10 x 2,5 cm (total aprox. 213 x 244 x 244 cm)

Instalación mural de imágenes digitalizadas impresas en serigrafía en papel translúcido con aceite, arcilla y cenizas. Dimensiones variables (hojas de aprox. 76 x 56 cm)

**Collection Boxes Series, 2006-07**

Five wooden boxes containing various objects, unique objects. Dimensions vary from 8 ¼ x 10 ⅞ x 9 ⅝ inches (opened) and 4 ⅜ x 10 ⅞ x 4 ¾ inches (closed) to 3 ¾ x 26 ⅜ x 13 ⅞ inches (opened) and 4 ⅝ x 13 ⅞ x 13 ⅞ inches (closed)

*White Cedar Box with Engraved Copper Plate, Silkscreened Porcelain and Bronze Flower Mushroom, Walnut and Maple Box with Etched Copper Plate and Engraved Bronze Nuthatch, Amazon Wood Box with Silkscreened Porcelain Tile, Fossil and Ceramic Bird, Walnut and Maple Box with Copper Plate and Engraved Bronze Nuthatch, Rosewood Box with Etched Copper Plate and Engraved Bronze Tufted Titmouse*

**Barred Owl Series, 2007-08**

Installation of six digital color photographs.  
Sheet 36 x 28 inches, image 29 ½ x 22 ¼ inches

**Cones and Amphoras Series, 2008-11**

Five (large) sculptures of patinated aluminum and one (small) sculpture of patinated bronze, each cast in different small pieces welded to an armature, aluminum sculpture. Dimensions vary from 7 x 20 ½ x 18 ½ inches to 29 x 23 x 23 inches, bronze sculpture 12 ½ x 9 ½ x 9 ½ inches

*Coral Cone, Sunflower Cone, Sunflower Cone (Bronze), Starfish Amphora, Sunflower Amphora, Coral Amphora, Sunflower Shield, Dome-Glyptodon*

**From the Estancias to the Hudson River Valley (Cimarrones y Criollos) Series, 2008-12**

Eight unique works with digital photograph, woodcut, silk-screen and drawing on paper; 48 x 36 inches  
*Criollo Horses with Hitching Post, Deer with Its Young and Gus, Criollos in the Lake, Gus on the Lake, Lake and Landscape with Two Red Fish, Landscapes of the South and the North, The Other Gus in Minewaska*

**Anacahuita ("The Pepper of the Poor"), 2014**

Wall installation of hand-cast acid-free cotton-fiber paper, multiple units. Each unit approximately 10 x 5 x 1 inches, overall dimensions approximately 10 ½ x 13 x 1 feet

**Aluminum Architectural Projects Series, 2014**

Three sculptures of cast and riveted aluminum, unique objects. Dimensions variable, approximately 17 x 11 x 6 inches  
*Aluminum Architectural Project I, Aluminum Architectural Project II, Aluminum Architectural Project III*

**White Box Botanicals Series, 2014-15**

Four works of handmade paper in painted wood and plexiglas boxes, unique object. 20 ½ x 20 ½ x 2 inches  
*White Box Botanical I, White Box Botanical II, White Box Botanical III, White Box Botanical IV*

**White Botanicals I-XX Series, 2014-15**

Wall installation of twenty panels of embossed hand-made paper. Dimensions variable, each panel approx. 17 x 17 x ½ inches, approx. 34 x 170 x ½ inches overall

**Geometric Botanicals Series, 2014-17**

Seven sculptures of patinated aluminum or bronze. Dimensions vary from 23 ⅝ x 25 ⅝ x 1 ⅞ inches to 43 ¾ x 16 ⅞ x 2 inches  
*Star, Vine, Branch Shield, Branch -Green, Branch -Gold, Branch with Pollen, Tattooed Branch*

**Disc Botanicals Series, 2015-17**

Four sculptures of patinated aluminum. Dimensions variable, approximately 13 ½ x 13 ½ x 2 ½ inches  
*Disc Botanical I, Disc Botanical II, Disc Botanical III, Disc Botanical IV*

**Museo Nacional de Artes Visuales Cupí, 2018**

Unique installation. Cone of soil, terra-cotta and plaster casts. Dimensions variable, approximately 83 x 155 x 155 inches

**Serie Pájaros de Hudson (la última canción), 2005**

Nueve impresiones digitales, inyección de tinta sobre papel.  
76 x 56 cm

*Cardenal mirando a la derecha, Pinzón mirando hacia arriba, Pinzón mostrando vientre, Gorrión mirando hacia abajo, Gorrión mirando a la izquierda, Gorrión escondiendo cabeza, Gorrión levitando, Curruca amarilla barriga abajo, Curruca amarilla barriga arriba*

**Serie Cajas de colección, 2006-07**

Cinco cajas de madera que contienen varios objetos, objetos únicos. Las dimensiones varían entre 5,9 x 44,5 x 27,9 cm (abierta) y 10,4 x 23 x 27,9 cm (cerrada), y entre 39,5 x 67,1 x 33,3 cm (abierta) y 11,7 x 33,3 x 33,3 cm (cerrada)

*Caja de cedro blanco con plancha de cobre grabada, porcelana serigrafiada y pieza flor de hongo de bronce, Caja de nogal y arce con plancha de cobre grabado y trepatroncos burilado en bronce, Caja de madera del Amazonas con baldosa de porcelana serigrafiada, fósil y pájaro de cerámica, Caja de nogal y arce con plancha grabada de cobre y trepatroncos burilado en bronce, Caja de palo de rosa con plancha de cobre grabada y paro copetudo de bronce*

**Búho listado, 2007-08**

Instalación, seis fotografías digitales a color en papel.  
Hoja 91,5 x 71 cm, imagen 75 x 56,5 cm

**Serie Conos y ánforas, 2008-11**

Cinco esculturas (grandes) de aluminio patinado y una escultura (pequeña) de bronce patinado, moldeadas en diferentes piezas pequeñas soldadas a una armadura. Las dimensiones varían entre 18 x 52 x 47 cm y 74 x 58,5 x 58,5 cm; escultura de bronce 32 x 24 x 24 cm

*Cono coral, Cono de girasol, Cono de girasol (bronce), Ánfora de estrella de mar, Ánfora de girasol, Ánfora de corales, Escudo de girasoles, Cúpula-Gliptodonte*

**Serie De las estancias al valle del río Hudson (Cimarrones y criollos), 2008-12**

Ocho obras únicas con fotografía digital, xilografía, serigrafía y dibujo en papel. 122 x 92 cm

*Caballos criollos con poste, Ciervo con su cría y Gus, Criollos en el lago, Gus en el lago, Lago y paisaje con dos peces rojos, Paisajes del sur y del norte, El otro Gus en Minewaska*

**Anacahuita («la pimienta de los pobres»), 2014**

Instalación mural en papel de fibra de algodón sin ácido, moldeado a mano, múltiples unidades de aprox. 25,5 x 13 x 2,5 cm (total aprox. 320 x 296 x 30 cm)

**Serie Aluminios proyectos arquitectónicos, 2014**

Tres esculturas de aluminio fundido y remachado, objetos únicos. Dimensiones variadas: aprox. 43,5 x 28,5 x 16 cm  
*Aluminio proyecto arquitectónico I, Aluminio proyecto arquitectónico II, Aluminio proyecto arquitectónico III*

**Serie Botánicas cajas blancas, 2014-15**

Cuatro obras de papel de algodón hecho a mano, en cajas de madera pintada y plexiglás, objetos únicos. 52 x 52 x 5 cm  
*Botánica caja blanca I, Botánica caja blanca II, Botánica caja blanca III, Botánica caja blanca IV*

**Serie Botánicas blancas I-XX, 2014-15**

Instalación en la pared de veinte paneles de papel hecho a mano en relieve. Dimensiones variables. Paneles aprox. 43 x 43 x 1,5 cm (total aprox. 865 x 432 x 1,5 cm)

**Serie Botánicas geométricas, 2014-17**

Siete esculturas de aluminio o bronce patinado. Las dimensiones varían entre 60 x 65 x 3 cm y 111 x 43 x 5 cm  
*Estrella, Liana, Rama escudo, Rama (verde), Rama (oro), Rama con polen, Rama tatuada*

**Serie Discos botánicas, 2015-17**

Cuatro esculturas de aluminio patinado. Dimensiones variadas: aprox. 34,5 x 34,5 x 9 cm  
*Disco botánica I, Disco botánica II, Disco botánica III, Disco botánica IV*

**Cupí del Museo Nacional de Artes Visuales, 2018**

Cono de tierra, moldes de yeso y terracota. Instalación única. Dimensiones aprox. 213 x 396 x 396 cm









## CRONOLOGÍA

### **Rimer Cardillo**

Montevideo, 1944

Vive y trabaja alternadamente entre Nueva York y Montevideo.

- 1968 MFA Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay.
- 1965 BFA Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay.
- 1971 Diploma Weissensee School of Art & Architecture, Berlín, Alemania.
- 1970 Diploma Leipzig School of Graphic Arts, Leipzig, Alemania.

### **Docencia / Teaching**

- 2000-2018 Professor, State University of New York (SUNY) at New Paltz, Estados Unidos.
- 1993-2000 Associate Professor, SUNY New Paltz, Estados Unidos.
- 1993-1988 Adjunct Professor, SUNY, Purchase, Estados Unidos.
- 1989 Instructor, Robert Blackburn Printmaking Workshop, Nueva York, Estados Unidos.
- 1979-1980 Visiting Lecturer, Southern Illinois University, Carbondale, Estados Unidos.
- 1976 Docente, Escuela de Arte del Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay.
- 1968-1975 Docente, Club de Grabado de Montevideo, Uruguay.
- 1974 Docente, Círculo de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay.

### **Premios y becas para estudio e investigación / Grants, Awards and Fellowships**

- 2018-2019 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2017-2018 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2016-2017 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2015-2016 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2013-2014 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2012-2013 Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 2010 Grant Award, New York State Council on the Arts por la exhibición *Jornadas de la memoria* en el Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, Nueva York.
- 2006 Chancellor's Award for Excellence in Scholarship and Creative Service, SUNY, New Paltz.
- 2006 Research Foundation Award, SUNY, New Paltz.
- 2001 Premio Figari en reconocimiento a la trayectoria. Banco Central del Uruguay (BCU), Uruguay.
- 2000 Multimedia/Instructional Technology Development Award, SUNY New Paltz.  
Research and Creative Projects Awards, SUNY New Paltz.
- 1999 Multimedia/Instructional Technology Development Award, SUNY New Paltz.  
Research and Creative Projects Grant, SUNY New Paltz.

- 1998 Research and Creative Project Grant, SUNY New Paltz.
- 1998 Primer Premio, XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y el Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 1997 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship.  
Research and Creative Projects Grant, New York Foundation for the Arts.  
Research and Creative Projects Grant, SUNY New Paltz.
- 1996 Research and Creative Projects Grant, SUNY New Paltz.
- 1993 International Artist-in-Residence Program, Institute of International Education, Nueva York.
- 1991 Visual Arts Fellowship, New York Foundation for the Arts.
- 1990 Pollock-Krasner Foundation Fellowship.
- 1989 New York State Council on the Arts, Special Project Fellowship, New York State Council on the Arts.
- 1988 Adolph & Esther Gottlieb Foundation Fellowship.  
Organizational Committee Award, 12th International Print Biennial, Cracovia, Polonia.
- 1987 Purchase Prize, XVII International Ljubljana Biennial, Yugoslavia.
- 1986 State Award, XI International Print Biennial, Cracovia, Polonia.
- 1985 Visual Arts Fellowship, New York Foundation for the Arts.  
Purchase Award, 4<sup>th</sup> Rockford College Print and Drawing Biennial, Unicef, Clark Arts Center Gallery, Rockford, Illinois.
- 1984 Fourth Prize, International Mezzotint Competition, Philadelphia Print Club, Pratt Institute, NY, Beaver College, Pensilvania.  
Fellowship Award, New Jersey Council on the Arts.
- 1983 Purchase Award, 9<sup>th</sup> International Miniature Print Competition, Pratt Institute, Nueva York.  
Mención especial, VI Exhibición Internacional del Grabado, San Juan, Puerto Rico.
- 1980 Award of Excellence, First International Miniature Print Exhibit, Seúl, Corea.
- 1978 Gran Premio al Grabado, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1977 Premio Grabado, IV Concurso Nacional de Artes Gráficas, Club de Grabado, Montevideo.
- 1975 Premio Grabado, II Concurso Nacional de Artes Gráficas, Club de Grabado, Montevideo, Uruguay.
- 1974 Premio Grabado categoría A, I Concurso Nacional de Artes Gráficas, Club de Grabado, Montevideo, Uruguay.
- 1973 Purchase Award, World Print Competition, California College of the Arts and Crafts, Oakland, Estados Unidos.
- 1972 Primer Premio, 175 Aniversario de Heinrich Heine, Instituto Bertolt Brecht, Montevideo, Uruguay.
- 1969 Beca para investigación en Alemania, Club de Grabado de Montevideo y Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana.
- 1968 Premio Adquisición, III Salón Anual de Club de Grabado de Montevideo, Uruguay.

### Exposiciones individuales / Solo exhibitions

- 2018 *Del Río de la Plata al valle del río Hudson*. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2016 *A Journey to Ombú Bellaumbra*. OAS Art Museum of the Americas, Washington D. C.
- 2014 *Anacahuíta*. Museo Fernando García Ponce (MACAY), Mérida, Yucatán, México.
- 2013 *One-Person Show. Quiet Cruelties: Prints, Sculptures and Unique Works on Paper by Rimer Cardillo*. Binghamton University Art Museum.
- 2012 *Fractal Landscape: Re-constructions from Tuscany, the Hudson Valley and South America*. Chace-Randall Gallery, Andes, Nueva York.  
*Selections from Jornadas de la Memoria and new works*, Lynda Anderson Gallery, Manhasset, New York.
- 2011 *Jornadas de la memoria*. Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, Nueva York.
- 2010 *Cupí*. Instalación. Templespace of Kiscell Museum, Budapest, Hungría.  
*Sinergia del micro y el macrocosmos*. Galería del Paseo, Punta del Este, Uruguay.  
*Cimarrones*. Chace-Randall Gallery, Andes, Nueva York.
- 2009 *Rimer Cardillo*. Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA), Beirut, Líbano.  
*Nuevos trabajos en papel y nuevas esculturas en aluminio*. Galería del Paseo, Punta del Este, Uruguay.  
*Works from the Sculpture Park*. Centro D'Arte La Loggia, Florencia, Italia.
- 2008 *Nuevos trabajos en papel y nuevas caparazones*. Galería del Paseo, Punta del Este, Uruguay.
- 2007 *Caparazones, cajas y pájaros*. Galería del Paseo, Montevideo, Uruguay.  
*Birds*. Chace-Randall Gallery, Andes, Nueva York.  
*Trabajos en papel y algunas cajas*. Galería del Paseo, Punta del Este, Uruguay.
- 2006 *Tattooed Bird Boxes*. Medialia Gallery, Nueva York.
- 2005 *Myths, Science, Metaphors: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos*. UJBiblioteka Jagiellońska, Cracovia, Polonia.
- 2004 *Impressions and Other Images of Memory*. Retrospectiva. Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz.
- 2001 *Cupí degli uccelli*. Pabellón uruguayo en la XLIX Bienal de Venecia, Italia.  
*Vanishing Habitats*. Bernice Steinbaum Gallery, Miami.
- 1999 *Ñandú*. Islip Art Museum, Nueva York.
- 1998 *Araucaria*. The Bronx Museum of the Arts, Nueva York.  
*The Squirrel my Grandma Never Saw*. Cavin-Morris Gallery, Nueva York.
- 1996 *Pachamazon*. Cavin-Morris Gallery, Nueva York.
- 1995 *Catafalque*. Cavin-Morris Gallery, Nueva York.
- 1994 *Espinillo*. Museo Nacional de Antropología, Montevideo, Uruguay.
- 1992 *Trabajos en papel*. Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 1991 *Charrúas y montes criollos*. Salón Municipal de Exposiciones y Museo Fernando García, Montevideo, Uruguay.
- 1991 Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1990 *From Ceremony of Memory*. Linda Moore Gallery, San Diego, California.
- 1989 *Altars*. INTAR Gallery, Nueva York.  
*Grabados en relieve*. Museo Rayo, Roldanillo, Colombia.  
*Obras en papel*. Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 1988 *Cardillo Recent Works*. Bacchus Gallery, Boras, Suecia.

- Print and collage mixed media.* Galleri Monica Benbasat, Norrköping, Suecia.
- Rimer Cardillo.* Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1987 *Cardillo Works on Paper.* Visual Arts Gallery, SUNY, Purchase, Nueva York.  
*Works of Rimer Cardillo.* Malen Gallery, Helsingborg, Suecia.
- 1986 *Rimer Cardillo: obra reciente.* Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Montevideo, Uruguay.  
*Rimer Cardillo.* Strand Gallery, Södertälje, Suecia.
- 1985 *Rimer Cardillo.* Galería del Consulado de Uruguay, Nueva York, Estados Unidos.
- 1984 *Rimer Cardillo-Ingvar Dahlbom: Works on Paper.* Gallery 101, Malmö, Suecia.  
*The Symbology of Transformation Rimer Cardillo and Mariu.* Mason Gross Scholl of the Arts Gallery, Rutgers State University of New Jersey, Estados Unidos.
- 1983 *Rimer Cardillo.* Galería Vermeer, Buenos Aires, Argentina.  
*Grabados.* Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1982 *Barroquismos latinos.* INTAR Gallery, Nueva York, Estados Unidos.  
Galería Latina, Montevideo, Uruguay.  
Galería Club del Lago, Maldonado, Uruguay.
- 1980 *Rimer Cardillo.* Southern Illinois University Museum, Carbondale.
- 1978 *Rimer Cardillo.* Trapecio Gallery, Lima, Perú.  
*Grabados.* Capilla de Lourdes, Cuzco, Perú.  
*Lilian Lipschitz y Rimer Cardillo.* Galería Banco de Londres, Asunción, Paraguay.
- 1977 *Rimer Cardillo.* Condado Gallery, San Juan, Puerto Rico.  
*Octavio Podestá-Rimer Cardillo.* Casa de Arte, Montevideo, Uruguay.
- 1976 *Grabados.* Galería Club de Arte, Montevideo, Uruguay.
- 1975 *Cardillo Works from Germany.* Gerdao Gallery y Alianza Francesa de Porto Alegre, Brasil.  
*Rimer Cardillo.* Museo del Grabado, Buenos Aires, Argentina. Maldonado, Uruguay.
- 1974 *Octavio Podestá-Rimer Cardillo.* Asociación Cristiana de Jóvenes, Salto, Uruguay.
- 1973 *Chicharras y mariposas nocturnas.* Galería Losada, Montevideo.
- 1972 *Obras realizadas en Alemania.* Curada por José Pedro Argul, Galería Losada, Montevideo, Uruguay.
- 1968 *Xilografías, óvalos y círculos.* Galería Amigos del Arte, Montevideo, Uruguay.

#### **Instalaciones permanentes / Permanent Installations**

- 2013 *Escultura submarina.* Museo Marittimo d'Arte (MUMART), Cerdeña, Italia.
- 2012 *Cupí y Araucaria.* Dos esculturas en aluminio fundido. Parque de Esculturas Fundación Atchugarry, Maldonado, Uruguay.
- 2008 *Son completamente azules.* Obra en bronce a la cera perdida y granito. The Blue Bird Sculpture Park, Punta Ballena, Uruguay.
- 2007 *Cupí de La Loggia.* Instalación permanente, Centro D'Arte La Loggia, Florencia, Italia.
- 2007 *La stele dell'archeologo.* Escultura exterior en mármol, realizada en los Talleres Michelangelo en Carrara. Museo del Parco, Portofino, Italia.
- 2005 *Barca de la crucifixión.* Escultura, jardín del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2004 *Environment and Culture: From the Amazon to the Hudson River Valley.* Mural en porcelana, Humanities Building, Excelsior Concourse, SUNY New Paltz, Nueva York.

### Exposiciones colectivas / *Group Exhibitions*

- 2017 *Papel/Maestros*. Factoría Santa Rosa, Santiago, Chile.  
*Naturaleza: refugio y recurso del hombre*. Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina.
- 2016 *Faculty Show*. Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz, Nueva York.  
*Art Lima*. Feria Internacional de Arte, Lima, Perú.  
*Ñandú*. Instalación en el Centro de Arte de Maldonado, Uruguay.  
17<sup>th</sup> International Biennial Print Exhibit: 2016 ROC, National Taiwan Museum of Fine Arts, China.
- 2015 *Triacontagon: A Celebration of 30 Years of the Artists' Fellowship Program*. New York Foundation for the Arts (NYFA), Westbeth Gallery, Nueva York.  
6<sup>th</sup> Guanlan International Print Biennial, China Printmaking Museum, Shenzhen, China.  
*Passage: Southern Hemisphere International Printmaking*, Jincheon Print Museum, Corea.  
*Colección del MNAV*, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2014 *Silent Barrack and Untitled from Vanishing Tapestries*. Latin American Art, Allen Memorial Art Museum (AMAM), Oberlin, Ohio.  
*30 Years Museum of Contemporary Art of Puerto Rico*. Colección permanente. San Juan, Puerto Rico.  
*Uruguay Beyond Frontiers*. Museo Maison Audi, Beirut, Líbano.  
*Rimer Cardillo*. Instalación de esculturas. Hotel The Grand, Punta del Este, Uruguay.
- 2013 *Past/Present/Future*. Fritz Drury, Elinore Hollinshead y Rimer Cardillo. Engine Arts Center, University of New England, Biddeford, Maine.  
*Faculty Show*. Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz, Nueva York.
- 2012 *Reinventing Landscape*. Sidney Mishkin Gallery, Baruch College, CUNY, Nueva York.  
*Uruguayan Artists*. Mark Hachem Gallery, Beirut, Líbano.
- 2011 *Futuro natural*. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.  
*Centenario del MNAV*, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2010 *Careos/Relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico.
- 2009 *VI Novosibirsk International Biennial of Contemporary Graphic Art*, Novosibirsk, Rusia.  
*Patterns in Practice*. Dorsky Gallery Curatorial Programs, Long Island City, Nueva York.  
*Rimer Cardillo/Darryl Lauster*. Galería de la Universidad de Texas en Arlington, Texas.
- 2008 *ARTEBA, Open Space*. Buenos Aires, Argentina.  
*La huella del grabado*. Centro Cultural de la Universidad Católica de Ecuador, Quito, Ecuador.  
*Buenos Aires Photo*. Galería del Paseo, Buenos Aires, Argentina.
- 2007 *Prints Tokio 2007. International Print Exhibition*. Tokyo Metropolitan Art Museum, Sakima Art Museum, Okinawa, Japón.  
*Episodes & Itineraries: Installations in Print Media by South American Artists*. Sherman Gallery, Boston.
- 2006 *Seventh Bharat Bhavan International Biennial of Print Art*. Bhopal, India.  
*New Media in Printmaking*. International Printmaking Triennial, Galería Pauza, Cracovia, Polonia.
- 2005 *International Ljubljana Biennial of Graphic Arts*. Liubliana, Eslovenia.  
*Aesthetic Surveillance-Vigilancia Estética*. Mildred I. Washington Art Gallery Dutchess Community College, Poughkeepsie, Nueva York.  
*Art of the Print*. OAS Art Museum of the Americas, Washington, D. C.

- Contradicciones y convivencias: arte de América Latina 1981-2000.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia. Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D. C.
- Confronting Nature.* Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz, Nueva York.
- Old and New Friends Exhibition.* Elisa Pritzker Gallery, Highland, Nueva York.
- 2004 *International Print Triennial Krakow.* Horst-Janssen Museum, Oldenburgo, Alemania.
- Barro de América. Homenaje a Roberto Guevara.* Exposición trienal internacional, Centro de Arte Lía Bermúdez, Maracaibo, Venezuela.
- The International Printmaking Conference-Group Show.* Rutgers University, Nueva Jersey.
- Metaphor in Nature.* Medialia Art Gallery, Nueva York.
- Muestra de Arte Nacional 2004,* Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2003 *From the Purple Land to the Hudson River Valley.* Tate Modern, Londres.
- International Print Triennial Krakow,* Cracovia, Polonia.
- Metaphors of Caribbean and Latin American Trans-nationalism.* Galería Dominik Rostworowski, Cracovia, Polonia; L'espace Alexandre Dumas, París, Francia.
- Selections: A Shriek from an Invisible Box.* Medialia Art Gallery, Nueva York.
- 2002 *Premio Figari.* Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- Rayuela/Hopscotch: 15 Contemporary Latin American Artists.* The University Art Gallery, University of Scranton; Mahady Gallery, Marywood University, Pensilvania.
- 2001 *Paraíso.* Instalación. Segunda Bienal de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- A Shriek from an Invisible Box.* Meguro Museum of Art, Tokio, Japón.
- 2000 *Really Big Prints.* National Prints Invitational, Rockford College Art Gallery, Rockford, Illinois.
- 1999 *Prints by Latin American Masters.* Château d'Argenteuil, Waterloo, Bélgica.
- 1997 *Primera Bienal del Mercosur.* Porto Alegre, Brasil.
- Landscapes: An Exhibition of Sculpture.* Washington Sculptors Group, OAS Art Museum of the Americas, Washington D. C.
- Contemporary Latin American Art from the Ulla and Greger Olsson Art Collection.* Kultur Centrum, Ronneby, Suecia.
- 1996 *In the Making: The First Ten Years of the Permanent Collection.* Islip Art Museum, Nueva York.
- Segunda Bienal del Barro de América.* Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela.
- 1995 *Twenty-fifth Anniversary Exhibition. Artists Talk Back: Reaffirming Spirituality, Part III.* El Museo del Barrio, Nueva York.
- Confronting Nature: Silenced Voices.* Guggenheim Gallery, Chapman University, Orange, California.
- Grabadores Latinoamericanos y del Caribe 1960-1970.* Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- 1994 *Rejoining the Spiritual: The Land in Contemporary Latin American Art.* Maryland Institute College of Art, Baltimore.
- V Bienal de La Habana,* La Habana, Cuba.
- inSITE 94.* Museum of Contemporary Art, San Diego, California y Centro Cultural Tijuana, Mexico.
- 1993 *Revelaciones/Revelations: Hispanic Art of Evanescence.* Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.
- Personal Choice: Selections from Four Penn Alumni Collections.* Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

- Quincentenary: *Recollections/Resistances/Reconstructions*. Hillwood Art Museum, Long Island University, Brookville.
- 1992 *Uncommon Ground: 23 Latin American Artists*. College Art Gallery, SUNY New Paltz, Nueva York.  
*Remerica! Amerika: 1492-1992*. Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College, Nueva York.  
*Bienal del Barro de América*. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela.  
*Rediscoveries: The Mythmakers*. Jamaica Arts Center, Jamaica, Nueva York.  
*Five Centuries after the Collision: Five Contemporary Artists' Visions*. The Art Gallery, Brooklyn College, Brooklyn.
- 1991 *Dissimilar Identity*. Scott Alan Gallery, Nueva York.
- 1990 *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality among Contemporary Hispanic Artists*. 1) Yuma Arts Center, Yuma, Arizona. 2) Contemporary Arts Center, New Orleans, Luisiana. 3) Mexic-Arte, Austin, Texas. 4) Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas.  
*China: June 4*. PS 1 Contemporary Art Center, Long Island City.  
Montclair State College Art Galleries, School of Fine and Arts, Montclair, New Jersey.  
*Ecos del espíritu*. Atlanta College Art Gallery, Atlanta, Georgia.  
*Latinarca 90*. Galerie d'Art Lavalin, Montreal, Canadá.  
*La ecología a través de la plástica*. Exposición itinerante. Galería Latina, Club del Lago, Punta del Este, Uruguay.  
*Earth Latin American Vision*. Museo de Bellas Artes. Caracas, Venezuela.  
*Coastal Exchange III*. East Main Gallery, Richmond, Virginia.  
*Sculpture of the Americas into the Nineties*. OAS Art Museum of the Americas, Washington, D. C.  
*The Holocaust Remembered: A Memorial Exhibit*. The Jewish Community Center on the Palisades, Tenafly, New Jersey.  
*Azaceta, Cardillo, and Frigerio*. Opus Gallery, Miami.  
*Borderlines: Recent Drawings by Hispanic Artists*. Thomas Center Gallery, Gainesville, Florida.
- 1989 *Earth: Latin America's Visions*. Exposición itinerante. Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York.  
*Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality among Contemporary Hispanic Artists*. Exposición itinerante. Center for Contemporary Arts of Santa Fe. Santa Fe, Nuevo México.  
*100 Years of Uruguayan Art by Seven Artists*. Venezuelan Arts Center, Nueva York.  
*18<sup>th</sup> International Biennial of Graphic Arts*. Liubliana, Yugoslavia.  
*9<sup>th</sup> Norwegian International Print Triennial*. Fredrikstad, Noruega.  
*4<sup>th</sup> International Biennial Print Exhibition*. Taipéi, Taiwán.  
*¡Mira! Hispanic Art Tour III* (exposición itinerante). El Museo del Barrio, Nueva York.
- 1988 *Contemporary Art from Uruguay*. Tretiakov Gallery, Moscú.  
*Paper Visions II: Contemporary Latin American Art*. Housatonic Museum of Art, Bridgeport, Estados Unidos.  
*12<sup>th</sup> International Print Biennial*. Cracovia, Polonia.  
*Primer Encuentro Internacional de Grabado*. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1987 *Poetic Visions: Contemporary Latin American Artists*. Real Art Ways, Hartford Arts Center, Connecticut.
- 1986 *Segunda Bienal de La Habana*. La Habana, Cuba.  
*Bienal Latinoamericana de Arte sobre Papel*. Buenos Aires, Argentina.  
*Three Artists from the Permanent Collection, Rimer Cardillo, Katina Mann, Eileen Spikol*. Islip Art Museum, Nueva York.  
*International Print Biennial*. Fredrikstad, Noruega.  
*11<sup>th</sup> International Print Biennial*. Cracovia, Polonia.  
*Grafitata: Rimer Cardillo-Espínola Gómez*. Galería Latina, Montevideo, Uruguay.

- 1985 *Selected Artists from the 8<sup>th</sup> British International Print Biennale*. Southampton City Art Gallery, Inglaterra; Artspace Galleries, Aberdeen, Escocia.  
*International Exhibition of Drawing and Printmaking*. Connecticut.  
*Latin American Artists*. Oval Gallery, The Twin Towers, Manhattan, Nueva York.
- 1984 *International Mezzotint Competition*. Philadelphia Print Club, Pratt Graphic Center N. Y., Beaver College Pennsylvania, Estados Unidos.  
*International Print Biennial*, Fredrikstad, Noruega.  
*8<sup>th</sup> British International Print Biennale*, Bradford, Inglaterra.
- 1983 *World Print Tour*. Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco.  
*Recent Editions*. Americas Society, Nueva York.
- 1982 *Contemporary Art from Uruguay*. Instituto Ibero-Americano, Berlín, Alemania.
- 1980 *8<sup>th</sup> International Print Biennial*. Cracovia, Polonia.
- 1977 *XII Grand Prix International D'Art Contemporain de Monte Carlo*. Museo Nacional de Mónaco.  
*World Print Competition*. California College of Arts and Crafts, Oakland.  
 Exposición retrospectiva del Club de Grabado de Montevideo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre, Brasil.
- 1976 *V Biennale Internazionale della Grafica*. Palacio Strozzi, Florencia, Italia.
- 1975 *11<sup>th</sup> International Print Biennial*. Liubliana, Yugoslavia.  
*1.<sup>er</sup> Encuentro de Grabado de la Cuenca del Plata*. Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Uruguay.
- 1976 *International Exhibition of Graphic Art*. Kunstverein zu Frechen, Frechen, Alemania.
- 1974 *Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado*. Fundación Enrique IV de Castilla, Segovia, España.  
*Intergrafik International Exhibition*. Berlín, Alemania.  
*IV International Biennial of Graphic Art*. Palacio Strozzi, Florencia, Italia.
- 1973 *Xylon VI, International Triennial Exhibition of Woodcuts*. International Society of Wood Engravers, Museo de Ginebra, y *Xilox VI*, Tenigerbad, Suiza.  
*II Bienal Americana de Artes Gráficas*. Museo La Tertulia, Cali, Colombia.  
*World Print Competition*. California College of Arts and Crafts, Oakland.
- 1972 *VIII International Biennial of Prints*. Tokio, Japón.  
*Second International Triennial Exhibition of Contemporary Xylography*. Museo de Xilografía, Castello di San Pio delle Camere, Capri, Italia.
- 1971 *Intergrafik Triennial of Graphic Art*. Museum of the City, Berlín.
- 1970 *III International Graphic Biennial*. Cracovia, Polonia.  
*IV Bienal Americana del Grabado*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1969 *Premio Joan Miró de Dibujo*. Barcelona, España.  
*Art from Uruguay*. Kunsthalle Berlin, Berlín, Alemania.  
*Xylon V*. International Triennial Exhibition of Woodcuts, Museum of Art and History, Ginebra, Suiza; Kongresshalle, Berlín, Alemania.
- 1968 *Grabadores de Uruguay*. Galería Maracaibo, Maracaibo, Venezuela.  
*Exposición de La Habana*. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.  
*VI International Biennial of Prints*. Tokio, Japón.  
*1<sup>st</sup> British International Print Biennale*. Bradford City Art Gallery and Museums, Yorkshire, Inglaterra.
- 1967 *XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas*. Comisión Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay.  
 Beca anual para jóvenes artistas. Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay.



### **Curaduría de exposiciones / *Exhibition Curatorship***

- 2017 *La habitación de Copérnico*. Exposición de Jani Konstantinovski Puntos en Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
- 2014 Exposición de estudiantes graduados del Taller de Grabado de la Universidad del Estado de Nueva York en New Paltz, Dorsky Curatorial Gallery, Long Island City.
- 2014 *La gráfica de Uruguay y su historia*. Cocurador de la exhibición. Museo de Arte Contemporáneo Fernando García Ponce MACAY, Mérida, México.
- 2013 *La imagen gráfica: el artista descubriendo*. Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
- 2012 *Diversity in Printmaking: five graduate candidates*. McKenna Theatre Gallery, SUNY New Paltz, Nueva York.
- 2009 *Geometrales. Capítulos del acervo del MNAV*. «Cuneo por Rimer Cardillo. Cuneo a puro cuento (nueve imágenes)», Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
- 2005 *Passage*. Southern Hemisphere International Printmaking Exhibition, 5 grabadores uruguayos. Jincheon Print Museum. Jincheon, Corea.
- 1983 *Aproximación al grabado en Estados Unidos*. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1979 Selección de obras de alumnos del taller de Rimer Cardillo. Instituto Cultural Anglo Uruguayo, Montevideo, Uruguay.
- 1974 *Exposición Nacional de Arte*. Inauguración de la casa del Club de Grabado de Montevideo, Uruguay. *Grabados*. Alfredo de Vincenzo, Jesús Morales y Rimer Cardillo. Galería Losada, Montevideo, Uruguay.
- 1973 *Printmakers from the Art School of the State University of New York, New Paltz*, University of Seoul, Corea.

### **Obras en museos y colecciones públicas / *Museum and Public Collections***

- Albion College, Print Collection, Department of Visual Arts, Estados Unidos.
- Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Estados Unidos.
- Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Estados Unidos.
- Banco de la República, Bogotá, Colombia.
- Biblioteca Jagiellonian, Cracovia, Polonia.
- Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Biblioteca Nacional de París, Francia.
- Binghamton University Art Museum, Nueva York.
- Bronx Museum, Estados Unidos.
- California College of Arts and Crafts, Oakland, Estados Unidos.
- Centro D'Arte La Loggia, Florencia, Italia.
- Chicago Art Institute, Estados Unidos.
- China Printmaking Museum, Guanlan, China.
- Colección Engelman-Ost, Montevideo, Uruguay.
- Fogg Museum (Harvard Art Museums), Cambridge, Estados Unidos.
- Fundación Enrique IV de Castilla, Segovia, España.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Ciudad de México, México.
- Islip Art Museum (IAM), Nueva York, Estados Unidos.
- Kupferstichkabinett, Berlín, Alemania.
- Museo de Arte Americano, Cuzco, Perú.
- Musée d'art et d'histoire de Genève, Suiza.

Museo de Arte de Cincinnati, Estados Unidos.  
 Museo de Arte Contemporáneo (MOCA), Scopie, Macedonia.  
 Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.  
 Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela.  
 Museo de Artes Gráficas, Maracaibo, Venezuela.  
 Museo del Barro, Asunción, Paraguay.  
 Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) Colombia.  
 Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), Estados Unidos.  
 Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.  
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.  
 Museo del Grabado, Buenos Aires, Argentina.  
 Museo La Tertulia, Cali, Colombia.  
 Museo Marittimo d'Arte (MUMART), Cerdeña, Italia.  
 Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.  
 Museo Nacional de Cracovia, Polonia.  
 Museo del Parco, Portofino, Italia.  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre, Brasil.  
 Museum of Contemporary Graphic Arts, Fredrikstad, Noruega.  
 New York Public Library Collection, Estados Unidos.  
 OAS Art Museum of the Americas (AMA), Washington, D. C., Estados Unidos.  
 Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz, Estados Unidos.  
 Smithsonian Archives of American Art, Washington D. C., Estados Unidos.  
 Southern Illinois University Museum, Carbondale, Estados Unidos.  
 Xylon International Society of Wood Engraving, Zúrich, Suiza.

### **Selección bibliográfica / Selected Bibliography**

- Allen, Lynne and Phyllis McGibbon (eds): *The Best of Printmaking: An International Collection*, Gloucester, MA: Rockport Publishers, 1997, p. 103.
- Antos, Janusz: «Collection and archeological art by Rimer Cardillo», in *Myths, Science, Metaphors: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos*. Exhibition catalogue. Krakow: Jagiellonian Library, 2005, p. 10.
- Argul, José Pedro: «Unos complejos grabados», en *Rimer Cardillo*. Catálogo de exposición. Galería Losada, Montevideo, 1972.  
 ——— *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975, p. 85.
- Boglione, Riccardo: «Quedó grabado: con el artista Rimer Cardillo», *La Diaria* (Montevideo), 29/10/2013.
- Campodónico, Miguel Ángel y Pincho Casanova: *Más allá del estado de las cosas: de qué cultura hablamos y cuál es la situación de esa cultura hoy en Uruguay*, Montevideo: Pozo de Agua Ediciones, 2009.
- Cardillo, Rimer (curador): *19 artistas. Aproximación al grabado contemporáneo en Estados Unidos: una visión personal de Rimer Cardillo*. Catálogo de exposición. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y Galería Latina, Montevideo, 1983.
- (curator) *The International Exchange Exhibition of Prints*. Exhibition catalogue (collective). The Museum of Contemporary Art at Hongik University, Seoul, Korea, 2008.
- (curador) «La imagen gráfica: el artista descubriendo», en *La imagen gráfica: el artista descubriendo*. Catálogo de exposición. Fundación Unión, Montevideo: Fundación Itaú, 2013.
- (curador) «El centro y los movimientos», en *La habitación de Copérnico*. Catálogo de la exposición de Jani Konstantinovski Puntos, en Fundación Unión, Montevideo, 2017.

- Castagno, John: *Latin American artists' signatures and monograms: colonial era to 1996*, Lanham, MD (United States): Scarecrow Press, 1997, pp. 129-130, 662.
- Clara, Jaime y Linng Cardozo: «Rimer Cardillo: esa manía uruguaya de no tirar nada», *El Observador* (Montevideo), 9/3/2016.
- Coles, Alex (ed): *Site-specificity: the ethnographic turn*, London, UK: Black Dog, 2000, pp. 151, 167-198.
- Crippa, Daniele: «Volumi in equilibrio», in permanent collection catalog. *Volumi in equilibrio*. Evento espositivo di sculture monumentali. Omaggio a Pierre Restany. Museo del Parco. Centro internazionale di scultura all'aperto, Portofino, Italy, 2005, pp. 52-53.
- de Espada, Roberto: «Rimer Cardillo: grabados. La fascinación del misterio en el Museo de Arte Contemporáneo», *El Día* (Montevideo), 29/3/1986.
- «El Club se mudó de barrio», *Búsqueda* (Montevideo), 24/10/2013.
- Di Maggio, Nelson: *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, Montevideo, 2013; segunda edición ampliada, 2017.
- Duncan, Michael: «Art of the living dead», in *Confronting nature: silenced voices*. Exhibition catalogue. Main Art Gallery, California State University and Guggenheim Gallery, Chapman University, Fullerton and Orange, California, 1995, p. 12.
- Erlan, Diego: «Naturaleza: de lo lúdico a lo siniestro, todos los finales posibles», *La Nación* (Buenos Aires), 18/6/2017, p. 9.
- Espínola Gómez, Manuel: «Rimer Cardillo», en *Grafitata: Rimer Cardillo-Espínola Gómez*. Catálogo de exposición. Galería Latina, Montevideo, 1986.
- García Esteban, Fernando: «Dibujantes y grabadores del Uruguay», *Pueblos hombres y formas en el arte*, 13, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1975.
- «Rimer Cardillo y el grabado», *Humboldt*, 20, N.º 68 (1979), pp. 32-37.
- (curador) «Rimer Ángel Cardillo: grabados y objetos gráfico-ecológicos», en *Rimer Ángel Cardillo: grabados y objetos gráfico-ecológicos*. Catálogo de exposición. Galería Centro Metropolitano de Artes, Montevideo, 1979.
- Garzón Díaz, Valia: «Rimer Cardillo Art Museum of the Americas», *Art Nexus Magazine* # 102, page 129, 2017.
- Goldman, Shifra M.: «(Re)making the line: the hidden landscapes of Latin America», in *Latin American drawings today*. Exhibition catalogue. San Diego Museum of Art, San Diego, 1991, pp. 17, 50.
- Guevara, Roberto (curador): «Las instalaciones, cajas, esculturas y montajes de Rimer Cardillo», en *Bienal Barro de América*. Catálogo de exposición. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, 1992, pp. 12 y 45.
- *La profundidad del ver: textos escogidos de Roberto Guevara*, Caracas: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Cultura, 2002, pp. 43 y 51.
- Haber, Alicia: «Un poderoso relieve: exhibición de obras de Rimer Cardillo en Galería Latina», *El País* (Montevideo), 29/10/1988.
- «El escenario de la memoria», en *Charrúas y montes criollos: a los quinientos años de la conquista europea*. Catálogo de exposición. Salón Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, 1991.
- «Rimer Cardillo: The State of Memory», *Art Nexus*, 12 (April-June 1994), pp. 60-64.
- «Mitologías de ausencia en el arte uruguayo de hoy: las instalaciones de Rimer Cardillo y Nelbia Romero», en María Amélia Bulhões y Maria Lúcia Bastos Kern (org.): *Artes plásticas na América Latina contemporânea*, Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, pp. 151-165.
- Kalenberg, Ángel: «El mundo de Rimer Cardillo», en *Rimer Cardillo*. Catálogo de exposición. Montevideo: Galería Latina, 1988.
- *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Editorial Galería Latina, 1990, pp. 130-131.
- (curador) «Ocho artistas uruguayos», en *Ocho artistas uruguayos*. Catálogo de exposición. Centro de artes visuales, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción, Paraguay, 1991.
- (curador) «De la naturaleza a la historia», en catálogo de la exposición de la XLIX Biennale di Venezia *Rimer Cardillo*:

- Cupí degli uccelli*, Nueva York: Transimage, 2001, 64pp. También tiene textos de Clever Lara: «Entre la edad de oro y el apocalipsis»; y Lucy R. Lippard: «Zonas de contacto: viajes y arqueología en la obra de Rimer Cardillo».
- «Intimidaciones a la vista: un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria», en *Centenario del MNAV*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales al cumplir 100 años. Montevideo, 2011.
- Kartofel, Graciela: *La cerámica en la escultura*, Morelia: Morevallado, 2002, pp. 19, 40 y 114.
- Larroca, Oscar y Gerardo Mantero: «Rimer Cardillo y los vestigios del tiempo», *La Pupila*, Año 3, Número 15, Montevideo, dic. 2010, pp. 3-7.
- Larnaudie, Olga, Gabriel Peluffo Linari y Pablo Thiago Rocca: *Club de Grabado de Montevideo: 1953-1993*. Catálogo de exposición en el Museo Juan Manuel Blanes, Intendencia de Montevideo, 2012.
- Lippard, Lucy: «Contact zones: travels and archeology in the work of Rimer Cardillo», in *Inductions of Space: Rimer Cardillo and Jani Konstantinovski Puntos*. Exhibition catalogue. Cracow: DA Graf Publishers, 2006.
- Lockpez, Inverna: “The conquered land changes the conquerors”; in *¡Mira! The Canadian Club Hispanic Art Tour III*. Exhibition catalogue. El Museo del Barrio, New York, 1988. Other essays: Ricardo Pau-Llosa: Latin American aesthetics in North America: the ‘Hispanic’ artist and the value of legacy”; Susana Torruella Leval: “Identity and change: the Latin American challenge”.
- “The captured land”, in *Rejoining the spiritual: the land in contemporary Latin American art*. Exhibition catalogue. The Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Maryland, 1994. Other essays: Amalia Mesa-Bains: “Guardians of the land”; Richard Kalter: “Yearnings”; Suzanne Garrigues, Yadira de la Rosa and Mona Pennypacker: “Field notes for re-creating our home”.
- Merci, Kutasy: “Cardillo and the Memory”, in *Rimer Cardillo: Cupí*. Exhibition catalogue. TempleSpace of Kiscell Museum, Budapest, 2010. Other essay: Viktoria Villanyi: “Between the graphic and tectonic: architecture, mapping, and topography in Rimer Cardillo’s works”.
- Mesa-Bains, Amalia (curator): “Curatorial statement”, in *Ceremony of memory: new expressions in spirituality among contemporary Hispanic artists*. Exhibition catalogue. Center for Contemporary Arts of Santa Fe, Santa Fe, New Mexico, 1988. Other essays: Tomas Ybarra-Frausto: “Cultural context”; Victor Zamudio-Taylor: “Contemporary commentary”.
- “The archeological aesthetic of Rimer Cardillo: stratum, element and process”, in *Altares*. Exhibition catalogue. New York, INTAR Gallery, 1989.
- Montañez-Ortiz, Rafael: *The symbology of transformation: Rimer Cardillo and Mariú*, Exhibition catalogue. New Brunswick: Rutgers, The State University of New Jersey, 1984.
- Museo del Parco (ed): *Permanent collection catalog*. Quarta edizione. Centro Internazionale di Scultura all’Aperto. Portofino, Italy, 2004.
- Nieves, Marysol (curator): “Vanishing histories: Rimer Cardillo and the aesthetics of reclamation and renewal”, in *Rimer Cardillo: Araucaria*. Exhibition catalogue. The Bronx Museum of the Arts, New York, 1998. Other essays: Lucy R. Lippard: “Contact zones”; Patricia C. Phillips: “Burden of proof”.
- Olsson, Ulla and Greger: *Contemporary Latin American Art from the Ulla and Greger Olsson art Collection*, Brussels, 1997.
- Perdigon, Heber: «Un artista que refleja el estudio de la naturaleza: la obra del uruguayo Rimer Cardillo en el Museo Nacional de Artes Visuales», *La República* (Montevideo), 9/7/2018.
- Petersen, John D., Tom Moran: “Presentations”, in *Fellowships*. Exhibition catalogue. The New Jersey State Council on the Arts, 1985-86. The Morris Museum, 1986.
- Pini, Ivonne: *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá: Ediciones Uniandes-Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Facultad de Artes, 2001, pp. 95-97.
- Porzecanski, Teresa: «Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neindigenismo y ejemplaridad», en Caetano, Gerardo (dir.): *20 años de democracia: Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2005.
- Ravera, Rosa María (comp.): *Estética y crítica: los signos del arte*, Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 205.

- Rocca, Pablo Thiago: «La carrera quieta del ombú: cuatro apuntes para una iconografía arborescente», en *Ombúes: prácticas y representaciones*. Catálogo de exposición. Museo Figari, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2016, p. 76.
- Rodríguez, Bélgica (curator): “Introduction”, in *Sculpture of the Americas into the Nineties*. Exhibition catalogue. OAS Art Museum of the Americas, Washington, DC, 1990.
- Sábat, Hermenegildo: «Rimer Cardillo», en *Rimer Cardillo: grabados*. Catálogo de exposición. Galería Vermeer, Buenos Aires, 1983.
- Sánchez, Fernando: «Con Rimer Cardillo: El arte como necesidad biológica», *Revista Dossier* (Montevideo), dic. 2016, pp. 68-73.
- Sánchez Prieto, Margarita: «Memoria e identidad en el arte uruguayo de la postdictadura», en catálogo del II Encuentro Internacional sobre Arte Contemporáneo. Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, 1995, pp. 26-39.
- Savino, Beatriz: “Ten Latin American artists in the United States”, in *Earth: Latin America’s visions*. Exhibition catalogue. Museo de Bellas Artes and Museum of Contemporary Hispanic Art. Caracas and New York, 1989, pp. 11, 55.
- Schneider, Arnd: “Uneasy relationships: contemporary artists and anthropology”, *Journal of Material Culture*, 1, No. 2 (1996), 183-210.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright (eds): *Contemporary art and anthropology*, Oxford: Berg Publishers; New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 125.
- Sichel, Berta (curadora): *Américas*, en *Américas*. Catálogo de exposición. Huelva (España), Monasterio de Santa Clara Moguer, 1992, pp. 25, 58, 90.
- Stellweg, Carla (curator): “Uncommon ground: 23 Latin American artists”, in *Uncommon ground: 23 Latin American artists*. Exhibition catalogue. College Art Gallery, State University of New York, New Paltz, 1992. Other essay: Berta Sichel: “Uncommon ground: uncommon vision”.
- Sullivan, Edward (ed): *Latin American art in the twentieth century*, New York: Phaidon Press, 1996, p. 280.
- Tiscornia, Ana (ed.): *CGM. Club de Grabado de Montevideo*. Ana Tiscornia: «Introducción»; Olga Larnaudie: «Club de Grabado y la cultura independiente (1953-1976)»; Gabriel Peluffo Linari: «Club de Grabado en la crisis de la “cultura independiente” (1973-1989)»; Pablo Thiago Rocca: «Entrevistas al Club de Grabado: manual de uso», Montevideo: Centro Cultural de España, 2011.
- Turner, Grady T.: “Rimer Cardillo at Cavin-Morris”, *Art in America*, 10 (October 1996), p. 117.
- University of Texas (ed): *Hispanic American Arts*, volumes 16-18. Austin, Texas, 1989. (Contiene un ensayo de Olga Larnaudie.)
- Vojko, Joe: “Rimer Cardillo at Cavin-Morris”, *Review*, 1, No. 1 (April 1996), p. 5.
- Zwingenberger, Jeanette: “The synergy of micro and macrocosme”, in *Works from the Sculpture Park*. Exhibition catalogue. Centro D’Arte La Loggia, Florencia, Italia, 2009.
- Wax, Carol: *The mezzotint: history and technique*, New York: Harry N. Abrams Publishers, 1990, pp. 248-249.
- Willers, Karl Emil: “Impressions (and other images of memory)”, in *Impressions (and other images of memory)*. Exhibition catalogue. Samuel Dorsky Museum of Art, SUNY New Paltz, New York, 2004. Other essays: Arnd Schneider: “Acts of empathy”; Carlos Carbonell: “Rimer Cardillo’s insects”.
- (curator) “A Journey to Ombú Bellaumbra”, in *Rimer Cardillo: A Journey to Ombú Bellaumbra*. Exhibition catalogue. OAS Art Museum of the Americas (AMA), Washington, DC, 2016. Other essays: Alicia Candiani: “The dance of the warrior”; Manuel Neves: “Poetics and politics of a representation of nature”.
- Zamudio Taylor, Victor: “Rimer Cardillo and la Quebrada de los Cuervos”, in *Revelaciones/Revelations: Hispanic Art of Evanescence*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, 1993.

## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura

**María Julia Muñoz**

Subsecretaria de Educación y Cultura

**Edith Moraes**

Directora General de Secretaría

**Ana Gabriela González Gargano**

Director Nacional de Cultura

**Sergio Mautone**

Directora de Programas Culturales

**Begoña Ojeda**

## MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Dirección

**Enrique Aguerre**

Secretaría

**Juan Baltayán**

**Cristina Marrero**

Educativa

**Fabrizio Guaragna**

**Rosana Rey**

Investigación y Curaduría

**María Eugenia Grau**

Conservación

**Eduardo Muñiz**

Registro

**Osvaldo Gandoy**

**Zully Lara**

Gráfica

**Álvaro Cabrera**

**Nelson Pino**

Informática y Web

**Eduardo Ricobaldi**

Medios Audiovisuales

**Fernando Álvarez Cozzi**

Comunicación

**Jimena Schroeder**

Biblioteca

**Virginia Lucas**

Intendencia

**Julio Maurente**

**Sergio Porro**

Vigilancia

**Héctor Carol**

**Rimer Cardillo**  
**Del Río de la Plata al valle del río Hudson**  
Junio de 2018

Curador  
**Karl Emil Willers**

Curador asociado  
**Manuel Neves**

Textos  
**Enrique Aguerre**  
**Karl Emil Willers**  
**Manuel Neves**  
**Cecilia Marina Slaby**  
**Linda Weintraub**  
**Rimer Cardillo**

Corrección  
**Graciela Álvez**

Traducción  
**Adriana Butureira**

Fotografía  
**Eduardo Baldizán<sup>1</sup>**  
**Rimer Cardillo<sup>2</sup>**  
**Neil Trager<sup>3</sup>**

Diseño de catálogo  
**Eloísa Ibarra**

Impresión  
**Gráfica Mosca**

ISBN: 978-9974-36-363-2  
D. L. 374.109

Montaje  
**Nicolás Infanzón**  
**Darío Olivera**  
**Gustavo Jauge**  
**Julio Demicheli**  
**Camilo Cruz Bonilla**

Producción y montaje  
**Gustavo Tabares**  
**Rita Fischer**  
**Paola Monzillo**  
**Francisca Maya**  
**Roberta Techera**  
**Lucía López**  
**Ingrid Ahlig**  
**Miguel Ángel Cardillo**

Videos:  
*Charrúas y montes criollos* (1991), **Miguel Carbajal**  
*Botánica geométrica* (2006), **Guillermo Musé - Fabrizio Pizzorno**

Agradecimientos:  
Laurie Greenberg Cardillo y familia, Enrique Aguerre, Stella Elizaga, Héctor Pérez, Jessica Sillins, Rebeca Quintanilla, Fernanda Guliak, Familia Ganón de Mello, Carlos Carbonell, Familia Ortolani, Marta Avellaneda, Familia Valenzuela-Guntin, Familia Stein-Cesar, Sebastián Zorrilla, Gloria Sarasola, Ricardo Trigo, Marcel Suárez  
Fundación Itaú  
Colección Engelman-Ost  
Galería del Paseo, Manantiales  
Galería Factoría Santa Rosa, Santiago de Chile  
Galería Juan Palleiro, Montevideo  
Galería Al Sur Taller de Cuadrería, Montevideo

1. Fotografías de Eduardo Baldizán, páginas: 2, 8, 9, 14, 15, 17, 27, 32, 42, 43, 50, 57, 70, 78, 83, 110, 111, 117-119, 124-129, 136, 137, 139, 140, 144-150, 157, 159-165, 170, 182, 183, 186-205, 214, 216, tapa y contratapa.
2. Fotografías de Rimer Cardillo, páginas: 10-12, 16, 20, 21, 26, 28, 34, 35, 39, 48, 49, 56, 67, 72, 73, 76, 87-91, 95, 98-103, 112-115, 120-123, 130-132, 138, 141-143, 152-155, 166-169, 176-181, 184, 185.
3. Fotografías de Neil Trager (archivo del artista), páginas: 29, 30, 31, 38, 80-82, 84-86, 92-94, 96, 97, 133-135.



APOYA:



ISBN: 978-9974-36-363-2



9 789974 363632





**mec**  
Ministerio de Educación y Cultura  
Uruguay

Dirección Nacional de  
Cultura

  
**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales