

An abstract collage artwork featuring a dense composition of overlapping, torn paper fragments and paint splatters. The color palette is diverse, including shades of yellow, green, blue, red, and grey, set against a light, textured background. The overall effect is one of chaotic energy and layered depth.

RAUSCHEN

EDUARDO CARDOZO

RAUSCHEN

EDUARDO CARDOZO

Junio / Julio 2012
Museo Nacional de Artes Visuales

“Soy el español o el romano pasivo que desde lo alto de un estrado asiste a una pelea de gallos con una calma casi indiferente. Los contrincantes son un cierto Matisse al que conoce y sigue los pasos desde hace años y una persona que se comporta de maneras diferentes con cada uno, que exige una entrega total y que se llama la Pintura.”

Henri Matisse



Índice / Index

p 11 - *Eduardo Cardozo, imágenes para ser escuchadas.*
Por Enrique Aguerre

p 25 - *Estrategias compositivas de Eduardo Cardozo en sus pinturas heteroglósicas: Flujo de la experiencia, descarga de energía y movimiento perpetuo.*
Por Alicia Haber

p 41 - *Ni las hojas, ni el árbol, ni el bosque.*
Por Pablo Thiago Rocca

p 44 - Obra

p 89 - Biografía

p 90 - Créditos

p 11 - *Eduardo Cardozo, images to be heard.*
Por Enrique Aguerre

p 25 - *Eduardo Cardozo's compositional strategies in his heteroglosic paintings: Flows of experience, discharges of energy and perpetual movement*
By Alicia Haber

p 41 - *Not the leaves, nor the tree, nor the forest.*
By Pablo Thiago Rocca

p 44 - Work

p 89 - Biography

p 90 - Credits

Guardó silencio
Ensamble de tela
192 X 293 cm.
2011



Eduardo Cardozo, imágenes para ser escuchadas

Eduardo Cardozo, images to be heard

As loud as hell
A ringing bell
Behind my smile
"I bleed" – Pixies*

* *Tan fuerte como el infierno*
una campana sonando
detrás de mi sonrisa
"Me desangro" - Pixies

En su primera exposición individual en el Museo Nacional de Artes Visuales, Eduardo Cardozo, nos presenta su obra más reciente, una serie de pinturas en las que estuvo trabajando este último año pensando en la sala mayor del MNAV.

Rauschen es el título de la muestra. Vocablo alemán que puede traducirse como ruido, murmullo, rumor o crujido, y que Cardozo utiliza para describir imágenes, para producir sinestesia. Que los colores recobren su sonido, no importando su significado, pareciera ser la consigna.

Tramas pictóricas que sugieren avistamientos, siluetas fugaces, paisajes insinuados, que se configuran a través de una suerte de "follaje" visual que nos obliga a entrecerrar los ojos para ver mejor. Una propuesta seductora que invita a una contemplación demorada, pero a su vez, activa.

La obra de Eduardo Cardozo demanda tiempo en su visionado y una escucha atenta para captar un murmullo que no logramos descifrar, pero cuya musicalidad nos alcanza.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

In his first solo exhibition at the Museo Nacional de Artes Visuales, Eduardo Cardozo presents his most recent work, a series of paintings he has been working on for a year with the main hall of the MNAV in mind.

The show is entitled *Rauschen*. This German word can be translated as noise, murmur, rumble or crack, and Cardozo uses it to describe images to produce synesthesia. The slogan seems to be that colours recover their sounds regardless of what these may mean.

There is pictorial interweaving that suggests glimpses, fleeting silhouettes or insinuated landscapes that are made up of a kind of visual "foliage" that forces us to half close our eyes to see them better. This is an alluring exhibition that invites us to take our time to look, but it is also active.

You have to take your time with Eduardo Cardozo's compositions and you have to listen carefully to catch a murmur that you cannot quite decipher but whose musicality comes over.



El patio
Acuarela, grafito y pastel sobre papel
39 X 54 cm.
2010



El bosque
Acuarela, grafito y pastel sobre papel
39 X 54 cm.
2011



Estructura
Fotografía digital, acrílico, óleo sobre papel
39 X 54 cm.
2011

>
Un pequeño abismo (detalle)
Fotografía digital, acrílico, óleo sobre papel
39 X 54 cm.
2011



Cuando empiezan a moverse I
Tinta y grafito sobre papel de arroz
39 X 54 cm.
2011



Cuando empiezan a moverse II

Tinta, grafito y acrílico sobre papel de arroz

39 X 54 cm.

2011

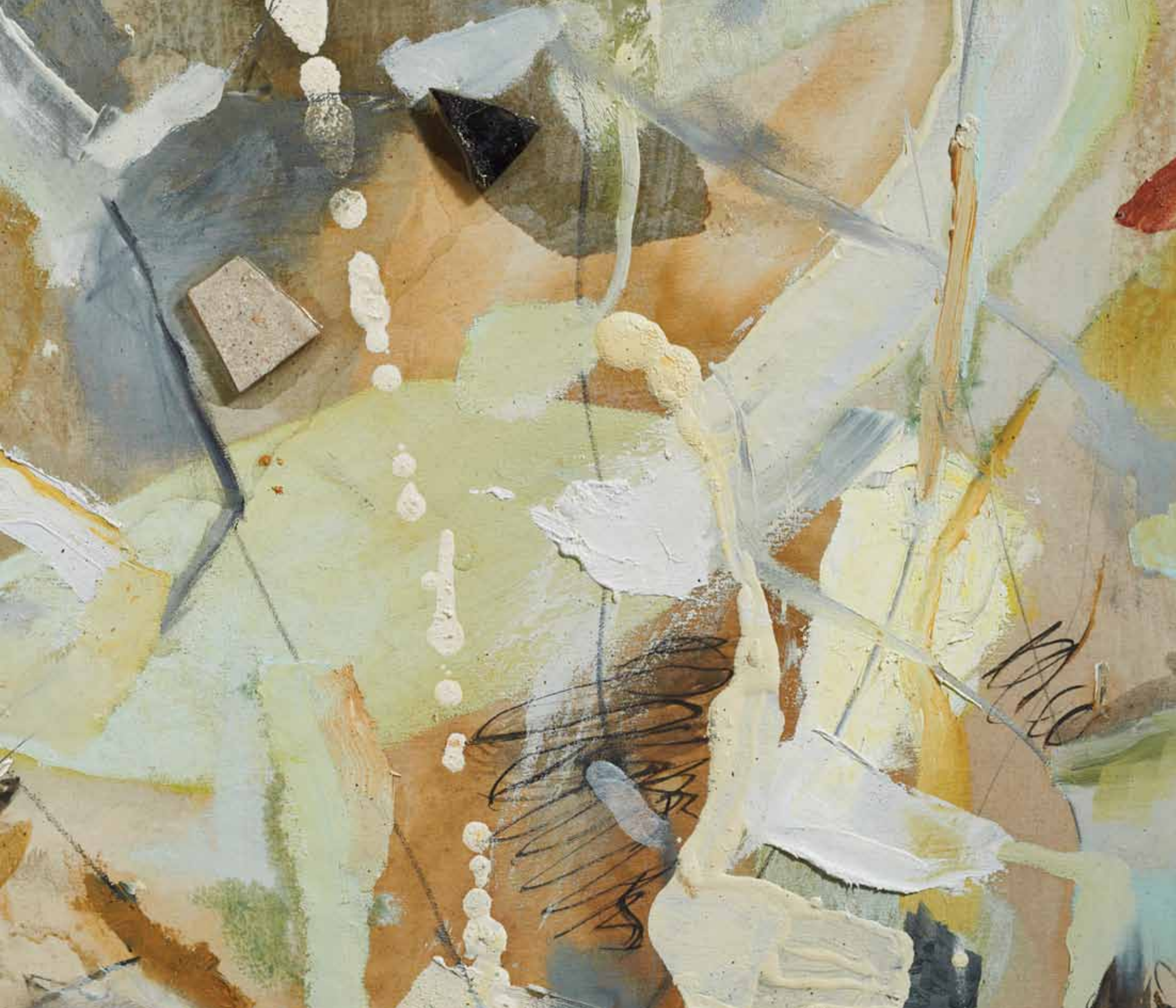


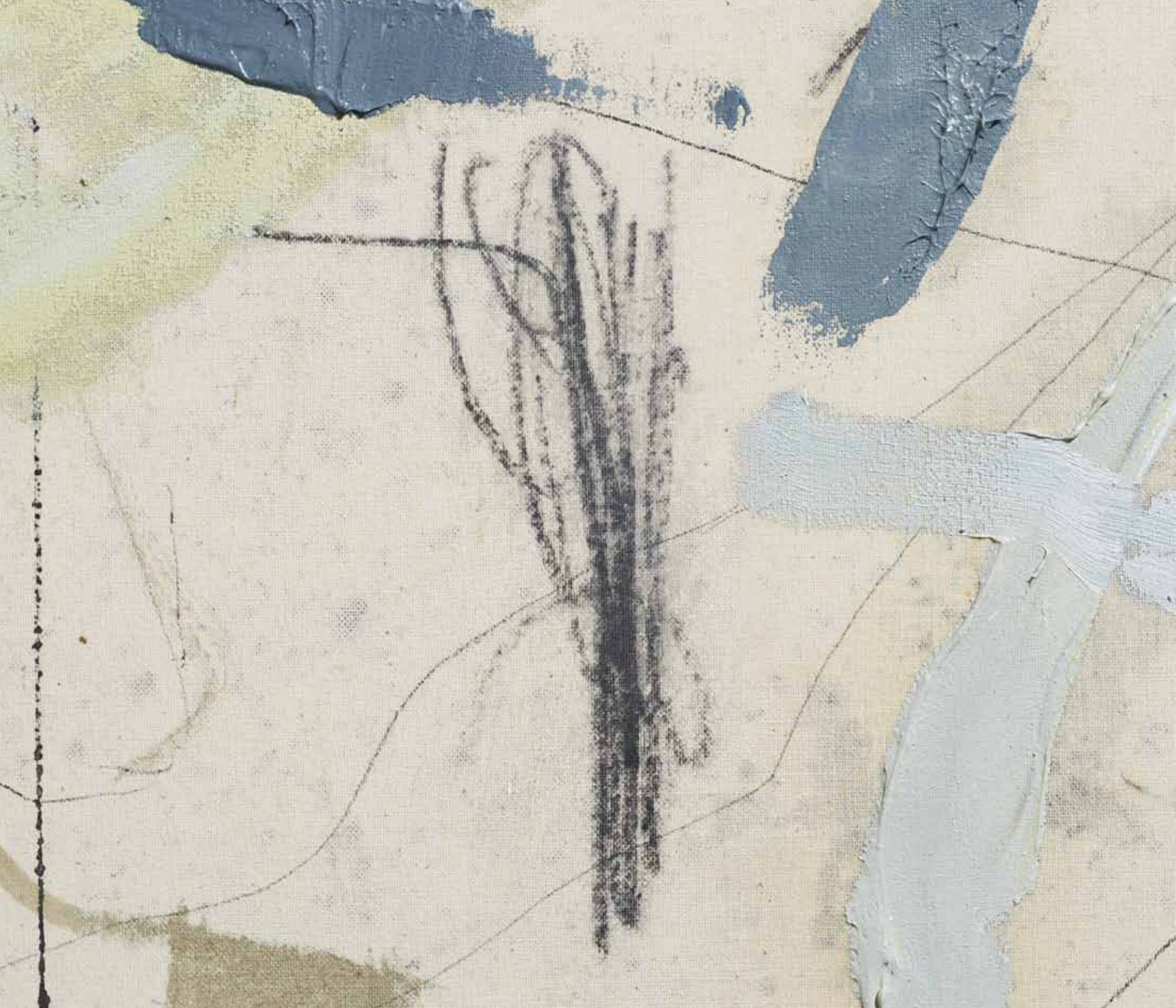


Lo que está debajo
Collage sobre papel
39 X 54 cm.
2011

>
Palabras (detalle)
Acrílico, grafito y azulejos sobre papel
27 X 19 cm.
2010







Estrategias compositivas de Eduardo Cardozo en sus pinturas heteroglósicas

Flujo de la experiencia, descarga de energía y movimiento perpetuo

Eduardo Cardozo's compositional strategies in his heteroglossic paintings
Flows of experience, discharges of energy and perpetual movement

Alicia Haber

Sus cuadros ahora son de gran formato, invaden los muros y sus superficies se inquietan. Las composiciones se han vuelto muy sincopadas frente a la serenidad de las series pictóricas anteriores. Las formas son muy fragmentadas, diversas, inquietas, excitadas, impacientes y parecen estar en movimiento perpetuo. Generada por una gran libertad y audacia expresiva, esta producción pictórica reciente de Eduardo Cardozo muestra un todo fluido e inasible y genera superficies de contrapuntos dinámicos.

Intensas, las telas vibran, aunque en el fragor del movimiento algunas formas más amplias y sosegadas recuerdan etapas anteriores y crean momentos de serenidad. Son formas vagamente geométricas e indefinibles más estáticas; no responden a figuras reales y son inventos de su imaginación. Evocativas, son fantasmáticas, apenas recuerdos. Algunas son más evidentes e intensas, otras más borrosas. Cardozo contradice la presencia material del objeto, su durabilidad, su persistencia temporal, su realidad tangible reduciéndolo a formas evanescentes, a formas ir-reales y efímeras. Sugiere que los testimonios físicos son vulnerables y tienden a desaparecer.

El conjunto es una especie de palimpsesto. *Lo que está debajo*, titula significativamente Cardozo a una de sus obras. Sugiere actividades relacionadas con mirar, explorar y descubrir. En la realidad de la tela, en la realidad de la vida, existen muchas cosas poco evidentes, tanto visualmente como metafóricamente. Hay que ser más incisivos para poder ver más allá. Shakespeare: *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.*¹ Y Borges: «There are more things».²

Las fronteras sutiles entre abstracción y representación nunca son rígidas ni sagradas para Cardozo, sino lábiles y permeables y siempre las puede transgredir. Si bien es, desde hace unos años, un artista abstracto, quedan en sus obras residuos del mundo visible, referencias figurativas, y elementos fantasmáticos de lo percibido por los ojos. La mayoría de ellos nunca están anclados en un lugar fijo, nunca están posándose, sino que flotan en el espacio de la tela; son ingravidos y recuerdan elementos acuáticos y aéreos. Esos residuos hablan de lo incorpóreo y de lo volátil. En realidad, Cardozo se mueve en mundos paralelos, el de lo visible y el

Now Cardozo's pictures are large, they invade the walls and their surfaces are disturbing. These compositions are very syncopated compared to the serenity of his previous series of pictures. The shapes are very fragmented, diverse, restless, excited and impatient; they seem to be in perpetual movement. Eduardo Cardozo's recent compositions seem to have been created with tremendous expressive freedom and audacity, they show a whole that is fluid and cannot be grasped, they generate surfaces of dynamic counterpoints.

They are intense, the canvases vibrate, but in the cacophony of movement some larger and calmer forms hark back to previous stages of the artist's work and provide moments of serenity. The shapes are vaguely geometrical and indefinable but static; they do not represent real figures, they sprang from his imagination. They are evocative, ghost-like, barely memories. Some are sharper and more intense, others cloudier. He contradicts the material presence of the object, its durability, its persistence over time and its tangible reality; he reduces it to evanescent forms, to unreal ephemeral shapes. He suggests that physical evidence is vulnerable and tends to disappear.

This work as a whole is a kind of palimpsest. Significantly, Cardozo entitles one of his compositions "What is below" (*Lo que está debajo*). This suggests activities that have to do with looking, exploring and discovering. In the reality of the canvas, in the reality of life, there are many things that are barely evident either visually or metaphorically. To be able to see beyond we must be more incisive. As Shakespeare says, "There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy."¹ And Borges echoes the same idea, "There are more things."²

In Cardozo's approach, the subtle borders between abstraction and representation are never rigid or sacred but are fallible and permeable and can always be transgressed. He has been an abstract artist for some years but there are still traces of the visible world in his work, references to figures and shadowy ghostly echoes of what the eye saw. Most of these compositions are not anchored in a fixed place, they are never settled, they float weightlessly in the space on the canvas and call to mind something under water or in the air. These traces hint at things that are incorporeal, things that are volatile. In fact, he moves in parallel worlds, in what is visible and in

de la abstracción. En sus cuadernos registra zonas íntimas del jardín de su casa. Plasma el níspero del fondo de su casa, a veces dibuja detalles de las plantas de un patio. También observa y registra el caos de algunas plantas y trata de generar un orden, intenta saber a dónde lo va a llevar la luz que ve en el fondo, quiere conocer qué hay detrás de las cosas. En otros casos, dibuja y pinta el follaje de un monte internándose en las entrañas de sus intrincados entrelazamientos de ramas y hojas. Para crear no parte de esa realidad percibida con los ojos, pero ella está presente en su vida. No olvida lo visible, está allí en su consciente y en su inconsciente, pero no es determinante para generar sus telas, no es un punto de partida. Sostiene: «Pinto lo que me sale».³

Agitadas y efusivas, las nuevas formas creadas con pintura y dibujo revelan una necesidad expresiva y compositiva. En estas telas no existen configuraciones básicas delimitadas fáciles de reconocer y la indeterminación, subrayada por elementos danzantes movidos que se contraponen a algunos más quietos, indica el deseo de no querer abarcar la tela de una sola manera.

Contrapuntos, diálogos entre formas muy diversas, y entre ellas y los espacios en blanco, improvisación con los materiales, ausencia de cerramiento de las obras e intenso flujo de energía, singularizan estas nuevas pinturas de Cardozo.

La riqueza expresiva de Cardozo se testimonia en la multiplicidad de planteos. Cada pieza es diferente, existe individualidad en cada obra; unas son más tupidas, otras más abiertas, otras más cerradas, unas más lisas y otras más empastadas. Hay zonas cargadas, otras más deshabitadas, existen espacios llenos y otros solitarios; en las telas se descubren pausas y discontinuidades que dialogan con áreas más densas. Interludios e intermitencias son evidentes en algunas composiciones. Por momentos hay claros. Temas que siempre han fascinado a Cardozo son precisamente la ausencia y el silencio. Titula a dos de sus obras *Lámina: los pájaros mudos* y *Guardó silencio*.

A veces las perturbaciones, limitaciones y obstrucciones se evidencian con más fuerza. El tejido de la abstracción puede ser más denso o más abierto, puede ser más evanescente o más fuerte, más sutil o más intenso, más delicado o más intrincado, y tener múltiples lecturas tendiendo hacia la infinitud de propuestas. Coexisten cambios y permanencias, aunque lo heraclíteo predomina en sus manchas gráciles, en la ingravidez instalada, en la levedad de las líneas interminables, en lo intangible y sobre todo, en la fluidez.

La variedad dentro de cada tela es muy grande. Las pinceladas son todas diferentes, se orientan de manera diversa. Algunas son muy empastadas con óleo denso, y creadas con espátula; otras son plasmadas con acrílicos, muy aguadas y puestas con pincel, y son muy transparentes. Acrecientan el interés visual de las telas pinceladas muy finitas, otras

what is abstraction. In his notebooks there are private areas of his garden; we find the medlar tree from behind his house, or sometimes details of plants in a patio. We also find a chaos of plants and an attempt to impose some kind of order. He tries to know where the light at the back will take him; he wants to know what lies behind things. In other compositions he paints and draws underbrush foliage and enters into the coils of its intricately interwoven branches and leaves. He is not creating part of the reality he sees but rather the inner reality of his life. He does not forget what is visible, it is there in his consciousness and in his unconscious too, but it is not the key factor that determines what he paints, it is not his starting point. As he himself says, "I paint what comes out of me".³

The new forms he creates through painting and drawing are agitated and effusive, they point to a need to express and to compose. There are no basic configurations in these pictures, no easily-recognisable outlines, and this vagueness is enhanced by things that move and dance in counterpoint to some that are more at rest, which shows that he did not wish to approach the composition in just one way.

What stands out in these new works by Cardozo are counterpoints, dialogues between very diverse shapes and white spaces interspersed, improvisation with materials, an unfinished quality in the compositions and intense energy flows.

Cardozo's expressive richness can be seen from the wide range of approaches he employs. Each work is different, each has its own individuality, some are denser, some more open, others more closed, some are smoother and others more filled out, some areas are clogged, others less crowded, some spaces are full and others more sparse. On the canvases we find pauses and discontinuities that are in dialogue with denser areas. In some compositions there are interludes and intermittences. In some places there is emptiness. Cardozo has always been fascinated by themes of absence and silence. He calls one composition "Lamina: the mute birds" (*Lámina: los pájaros mudos*), and another "Kept quiet" (*Guardó silencio*).

Sometimes the perturbations, limitations and obstructions emerge more forcefully. The abstraction can be denser or more open, it can be more evanescent or stronger, more subtle or more intense, more delicate or more intricate, and it may permit numerous readings and tend towards infinite possibilities. Change and permanence coexist, although the heraclitean predominates in his slender patches, in the installed weightlessness, in the lightness of interminable lines, in what is intangible and above all in fluidity.

There is great variety on each canvas. The brushstrokes are all different and they go different ways. Some are more loaded with dense oil paint or laid on with a spatula while others are worked with watery acrylics with a brush and are quite transparent. The visual interest of the compositions is enhanced by very fine brushstrokes and others that are

muy contundentes, algunas atravesadas por otras, varias que forman conjuntos y generan subespacios muy ricos de contenido. En algunos casos las pinceladas estallan. En otros crean formas más amplias. Dialogan las más disímiles micro y macropinceladas. Estas telas son capaces de imantar al ojo durante horas.

El fragmento es importante. En algunas telas aparece en forma de collage y ha sido relevante también en creaciones de otras épocas del artista. Cardozo ha creado, en otros momentos de su trayectoria, relieves en yeso que se referían a fragmentos, restos de una unidad desmembrada, los pedazos de una realidad de aislamiento, los jirones de la evanescencia. Cardozo dialoga con lejanías y aproximaciones en las mismas telas. Existe profundidad, aunque es una pintura plana sin perspectiva tradicional. Son intensas, aunque desde el punto de vista cromático están restringidas a pocos colores: celestes, verdes aguas, blancos. Baja los blancos para que no sean tan fríos.

Dado el tamaño de las telas (algunas de 3 x 5 metros) y el uso libre del pincel, se produce una dramatización del proceso de pintar. El acto físico de pintar se vuelve muy importante. Cardozo debe poner las telas sobre el piso en algunos casos o subirse a una escalera, en otros, para pintarlas. Define los cuadros enormes de una vez en una jornada, lo que lo obliga a un formidable esfuerzo y luego trabaja meses en él. La acción física es relevante. Trabaja con todo el brazo en esa primera etapa y sobre todo tiene que recurrir a su destreza en esos momentos inaugurales. Este tipo de trabajo liga al artista con la existencia material, lo relaciona con su propio cuerpo, lo articula con la vida, lo vincula con lo visceral, asociando mente y cuerpo. Cardozo tesauroiza nuevamente y con más intensidad el trabajo físico y lo manual. Siempre lo ha hecho, pero se torna fundamental en estas telas de gran tamaño y lo hace a través de variados gestos pictóricos, de un dibujo siempre presente y de la valoración de la materia. El collage muestra también la interacción física espontánea con lo tangible. Las telas transmiten ese flujo de la experiencia, esa descarga de energía. Lo cálido y humano se enfatizan en el contacto con la materia y en la creación de pinturas que son, cada una, obras únicas.

Huesos, humo, piel y algo más, reza un título. Su cuerpo está presente. Es una referencia no solo al acto de pintar. Es también algo connotativo al cuerpo humano. Cardozo se ocupó del cuerpo humano en la muestra «Cuerpos dóciles». El espectro de lo visceral le resultaba muy seductor. En particular, recibían atención detallada las vísceras, las entrañas y otros órganos internos, lo que no se puede ver, lo que está oculto, algo que siempre le atrae. Y hay algo más en el pensamiento de Cardozo siempre atento a lo que aparece, desaparece y reaparece, al recuerdo, el olvido, las ausencias, las lagunas, las carencias, la ocultación, la memoria y los misterios.

Una gran frescura comunican estas telas de Cardozo en las que se nota la huella de la mano y del gesto. Cardozo reivindica el valor de los sen-

more voluminous, some cut through by others, some that form groups and generate sub-spaces that are rich in content. In some cases the brushstrokes disintegrate and in others they create wider forms. There is a dialogue between micro and macro brushstrokes that are totally dissimilar. These canvases can exert a magnetic hold on the eye for hours.

Fragments are important. In some compositions the artist employs collage, a technique that featured in earlier stages of his work. Previously in his career Cardozo created reliefs with plaster that forms fragments, the remains of a dismembered unit, pieces of an isolated reality, scraps of evanescence. On the same canvas Cardozo sets up dialogues with what is far and what is near, so there is depth even though it is a flat picture without traditional perspectives. These compositions are intense, although in terms of colour the range is quite limited, sky blues, watery greens, whites. He tones down the whites to make them warmer.

The canvases are large, some are 3 x 5 metres, and this combined with the free use of the brush makes for dramatisation in the painting process. The physical act of painting becomes very important. In order to actually apply the paint, Cardozo sometimes had to lay the canvases flat on the floor or work vertically using a ladder. He sketches out the enormous picture in one go, in one day, which calls for a considerable effort, and then he works on it for months. The process involves a lot of physical exertion. In this first stage he uses his whole arm and above all at the beginning he employs his physical skills. This way of working links the artist to material existence, it connects him with his own body, it brings him into coordination with life, it links him to what is visceral by associating the mind with the body. Cardozo again emphasises, and more intensely, the physical and the manual work. He has always done this but it becomes the key element in these large canvases, and he does it by using a variety of pictorial expressions, of a drawing that is always present and of a valuation of the material. The collage always shows spontaneous physical interaction with what is tangible. The compositions transmit this stream of experience, this discharge of energy. What is warm and human is emphasized in the contact with what is material and in the creation of paintings, each one of which is individual and unique.

In one work, “Bones, smoke, skin and something more” (*Huesos, humo, piel y algo más*), his body features. It is not only a reference to the act of painting but also something that connotes the human body. Cardozo tackled the human body in his show “Docile bodies” (*Cuerpos dóciles*). He found the spectre of what is visceral very seductive. In particular, he gives detailed attention to the viscera, the entrails and other internal organs. He has always been attracted to what cannot be seen, by what is hidden. And there is something else in his thinking that is always alert to things that appear, disappear and then reappear, like memories, forgetting, absence, empty gaps, things that are lacking, the act of concealing, remembrances and mysteries.

Where we can discern traces of a hand or gesture in these pictures, they come over as very fresh. Cardozo returns to the value of the senses, he lis-

tidos, atienden a las voces de los instintos, escucha las emociones y presta atención a los sentimientos. Sus obras transmiten el valor de lo inconsciente. Son abiertas, múltiples, diferentes y variadas. Son obras heteroglosicas. Cardozo hace esfuerzos deliberados para liberarse del corsé de la razón, ya que la razón es solo una dimensión de la realidad, y privilegia los actos no premeditados. Va creando a medida que trabaja sobre el soporte, la idea nunca precede a la acción y el artista le otorga un gran valor a la libertad personal.

Su visión del mundo está en las coordenadas de esa *mentalité*, de esa *Weltanschauung* que subraya los valores de la espontaneidad, apuesta a rescatar las percepciones subjetivas, integra la intersubjetividad y la interacción del cuerpo, el intelecto y las emociones.

Cardozo abraza lo deliberado con lo espontáneo. La suya es una espontaneidad con un propósito. No es un pintor gestual. Trabaja con espátula, pincel, dibuja y maneja los colores ejerciendo determinados controles; elabora cuidadosamente las manchas hasta que quedan con los cromatismos deseados. Mira, medita y construye. Algunas telas solo parecen caóticas. No lo son. Las curvas de sus líneas sostienen los ritmos y cada mancha, cada forma, cada color que Cardozo crea o coloca está ordenado y armado. Gran dibujante, crea líneas de tensión que parecen alambres cinéticos. Las líneas danzan, tienen una energía musical acompañada de las manchas. Cada mancha funciona en un todo. La libertad compositiva de Cardozo es grande pero no responde al caos.

Cardozo integra ruidos indeterminados transformados en pinceladas, manchas, goteos y líneas. Son esos sutiles sonidos de la naturaleza, esos que se escuchan cuando se penetra en un bosque y el follaje murmura, cuando el suave viento sopla, cuando cae el agua de una pequeña cascada, y la mansa lluvia fina apenas moja el pasto. También alude a esos sonidos que se escuchan cuando hay una conversación lejana y no se reconoce el significado de las palabras o cuando se tiene la experiencia interior de escuchar lo inaudible, lo que en alemán se conoce como *Rauschen*. Plásticamente se traduce en interrupciones del ritmo sereno, en pinceladas suaves, leves, irregulares, agitadas, a veces más rápidas, o en el ingreso de formas superabundantes. Una metamorfosis cambia la placidez y la sintaxis discursiva pictórica acusa irregularidades, genera interrupciones, marca intervalos, compone huecos, produce acumulaciones de formas, y engendra heterogeneidades.

El rumor antes del crujido, *Solo el sonido de aquellas palabras*, *El murmullo antes del sueño*, titula Cardozo a tres de sus obras. Pienso en un texto que me ha acercado, el libro *Estética del aparecer* de Martin Seel.⁴ Se trata de un tema planteado por el filósofo Martin Seel y del uso de uno de los vocablos alemanes para la palabra ruido que no tiene traducción al español. Así lo explica el traductor de Seel:

tens to the voices of his instincts; he hears emotions and pays attention to feelings. His work transmits the value of what is unconscious. His compositions are numerous, different and varied. They are heteroglosic. He makes a deliberate effort to free himself from the restrictions of reason as reason is just one dimension of reality, and he emphasises unpremeditated acts. He improvises and creates on the canvas. The idea never precedes the action, and the artist places great value on personal freedom.

His vision of the world is in the coordinates of this *mentalité*, of this *Weltanschauung* that stresses the value of spontaneity, that seeks subjective perceptions, that integrates inter-subjectivity and the interaction of the body, the intellect and the emotions.

Cardozo embraces what is deliberate in combination with what is spontaneous. It is spontaneity with a purpose. He is not an expressive painter. He works with the spatula, the brush, he draws and manages colours and exercises specific control, carefully elaborating the patches until he achieves the chromatic tones he wants. He looks, meditates and builds. Some of his compositions seem to be chaotic, but they are not. The curves of his lines maintain the rhythms of each patch, and each shape and each colour that Cardozo creates and puts in place is carefully ordered and fitted in. He is a great draughtsman; he produces lines of tension that seem like kinetic wires. The lines dance, they have musical energy with the patches providing accompaniment. Each patch functions as part of a whole. He has tremendous freedom of composition but the result is never chaos.

Cardozo includes indeterminate sounds transformed into brushstrokes, patches, drops and lines. These are subtle sounds from nature, the sounds we hear when we go into a forest and the foliage murmurs when the soft breeze blows, when the water falls in a small cascade and the fine gentle spray barely dampens the grass. There are also the sounds we hear from a far-off conversation when we do not catch the meaning of the words, or when we have the sensation of hearing something inaudible within ourselves. In German this is known as *Rauschen*. In a plastic expression this translates into interruptions in the tranquil rhythm, into soft brushstrokes that are light, irregular, agitated, sometimes quicker, or into super-abundant forms. A metamorphosis changes what is placid and the discursive pictorial syntax brings irregularities, generates interruptions, marks intervals, composes gaps, produces accumulations of shapes and engenders heterogeneities.

Three of Cardozo's compositions, "The rumble before the crack" (*El rumor antes del crujido*), "Just the sound of those words" (*Solo el sonido de aquellas palabras*) and "The murmur before sleep" (*El murmullo antes del sueño*) make me think of a book, *Estética del aparecer* by Martin Seel.⁴ This has to do with a subject the philosopher Martin Seel is concerned with and involves a German word for "noise" that has no direct translation in Spanish or English. Seel's translator explains it in the following way:

La palabra alemana es «Rauschen». Aquí cabe indicar en qué medida el espectro semántico de la palabra «Rauschen» difiere de la palabra castellana «ruido». «Rauschen» puede figurar como verbo como sustantivo para referirse por ejemplo al rumor constante del bosque («*der Wald rauscht*») o «*das Rauschen des Waldes*») o al murmullo del agua en un arroyo. Este uso es frecuente en la poesía, sobre todo en el Romanticismo alemán (y especialmente en la poesía de Joseph Eichendorff), lo cual multiplica las resonancias poéticas de la palabra. Sin embargo, «Rauschen» también designa por ejemplo el sonido de fondo (la interferencia) en un aparato electrónico («*das Telefon rauscht*», «*das Radio rauscht*») o el ruido constante y lejano de la autopista («*das Rauschen der Autobahn*»). Sin embargo, en todos estos usos la palabra *Rauschen* no tiene necesariamente una connotación negativa (codificada en la palabra *Lärm*), que en castellano sí le corresponde en cambio al vocablo «ruido». Conviene pues que el lector haga abstracción de las connotaciones negativas de la palabra «ruido» y tenga en mente como ejemplo los fenómenos mencionados aquí y más adelante por el autor.⁵

Esa blanca masa de aire sonoro es el título de otra obra. Aquí Cardozo alude nuevamente a la música basada en otras coordenadas que las tradicionales. El compositor Ferruccio Busoni definía a la música así: «Es el aire sonoro». Busoni fue un precursor de la música nueva. En su *Esbozo de una estética musical* (1907) señaló la fatiga de los instrumentos tradicionales para expresar el mundo moderno y mostró la senda para buscar timbres diferentes. Dejó la puerta abierta para un futuro de instrumentos eléctricos, integración del ruido, efectos sonoros, reproducción acelerada o ralentizada de cinta, mezcla de sonidos independientes, uso de la cinta reproducida al revés, creación de los *ululatori*, *crepicatori* o *stropicciatori*, creación de micro-intervalos y de las afinaciones alternativas. Buscaba que liberaran el arte, que saliera de su corsé, hablaba de la ley de la gravitación, de lo inocente y virgen, de lo incorpóreo y transparente, de los sonidos de la naturaleza, de la libertad del artista y de la música. A Cardozo le interesa precisamente mucho la música experimental y lo sonoro es esencial para él. En particular, está vinculado a lo que tiene que ver con el art rock. Lo conmueve la música del grupo Sonic Youth con sus acordes alternativos, uso del ruido, su música *noise*, su sonido experimental, los ritmos pulsantes, las paredes de acople, la distorsión nada convencional, el empleo heterodoxo de las guitarras, el feed-back y los abruptos sonoros y la innovación.

Superficie con ruido. Mis propios espejitos de colores, titula Cardozo a una de sus obras. Muestra otra vez esa fascinación por *Rauschen*, por la interrupción que significa la integración de esos fragmentos, sutil, nada violenta, como un murmullo en la tela, pero a la vez connota con el título y sentido del humor las posibilidades de engaño, de deslumbramiento por cosas falsas, por lo inauténtico, por lo que brilla pero no es oro, por lo vano, por cómo el ser humano se deja engañar por lo aparente. También puede jugar con lo ilusorio en el arte.

The German word is *Rauschen*. It should be made clear how the semantic spectre of the word *Rauschen* differs from the Spanish word for noise (*ruido*). *Rauschen* can be a verb or a noun that refers, for example, to the constant background sounds of a forest (*der Wald rauscht* or *das Rauschen des Waldes*) or the murmuring of water in a brook. It is frequently used this way in poetry, above all in German Romanticism (especially in Joseph Eichendorff's poetry), and this multiplies the poetic resonances of the word. However, *Rauschen* also designates, for example, the background sound (the interference) on a radio broadcast (*das Telefon rauscht*, *das Radio rauscht*) or the constant whine of a distant highway (*das Rauschen der Autobahn*). But in all these usages the word *Rauschen* does not necessarily have negative connotations (codified in the word *Lärm*) that the Spanish word for noise (*ruido*) has. Therefore the reader should leave the negative connotations of the word noise (or *ruido*) aside and keep in mind the above-mentioned examples and those the author will mention further on.⁵

In another composition entitled “That white mass of air sound” (*Esa blanca masa de aire sonoro*) Cardozo again alludes to music based on coordinates that are not traditional. The composer Ferruccio Busoni defined music as “air sound”. Busoni was a forerunner of new music. In his “Sketch of an aesthetic of music” (*Esbozo de una estética musical* (1907)) he said traditional instruments are too weary to express the modern world, and he pointed the way to seek different timbres. He opened the door for the electric instruments of the future and the use of noises, sound effects, accelerated recordings or slowing down the tape, the mixing of separate sounds, playing the tape backwards, the creation of *ululatori*, *crepicatori* or *stropicciatori*, the use of micro-intervals and of alternative refinements. He sought to free art, to get it out of its fixed patterns. He talked of the law of gravity, of things innocent and virgin, of the incorporeal and the transparent, of the sounds of nature, of the artist's and of music's freedom. Cardozo himself is very interested in experimental music and feels sound is an essential element. He has a particular connection with the area of art rock and he especially likes the group Sonic Youth with their alternative chords, their use of noise, their *noise music*, their experimental sound, their pulsing beat, their walls of rhythm, their unconventional distortions, their heterodox guitar work and their feedback, abrupt sounds and innovation.

In another of Cardozo's works, “Surface with noise. My own little coloured mirrors” (*Superficie con ruido. Mis propios espejitos de colores*) he again shows his fascination with *Rauschen* in the interruption that means the integration of these fragments. This is subtle, not at all violent, like a murmur on the canvas, but with the title and its humour he also connotes the possibility of trickery, to be dazzled by things that are false and inauthentic, by what glitters but is not gold, by what is in vain, and how human beings let themselves be fooled by appearances. He too can play with illusion in art.

En algunas composiciones incluye precisamente vidrios y espejos. No es nuevo el uso de objetos y materiales en su producción; ha utilizado anteriormente boletas intervenidas, fotos manipuladas y escondidas detrás de collages. Construyó una mini instalación de neón, creó superposiciones de materiales diversos, entre los que se encuentran el papel, la tela y el metal. En otros momentos creó yesos con grabados sobre chapa off-set y desplegó un conjunto de piezas de barro en el centro de la sala de exposiciones. Utilizó objetos encontrados de la vida cotidiana, los transformó en piezas inservibles, cortándolos, agregándoles otros materiales o distorsionándolos según un esquema de asociación libre: un envase con un lápiz, una piedra pómez con un clavo, una rueda con un corte o un llavero envuelto, plasmando de esa manera miniesculturales en las que aparece el «encuentro fortuito» predicado por Lautréamont. Establecía «relaciones peligrosas» entre objetos reales y pinturas sobre tela. La representación pictórica dialogaba con ellos de manera conflictiva. Ahora también utiliza fragmentos de objetos reales, de desecho, objetos que alguna vez fueron funcionales en una pintura abstracta. Y abre márgenes para preguntas sobre teoría del arte, sobre límites entre la realidad y la ficción. Cardozo prosigue con una temática que preocupó, entre otros, a Marcel Broodthaers, René Magritte, Marcel Duchamp y a quien fue en un momento de su juventud su profesor, el artista conceptual Luis Camnitzer. Medita, como lo ha hecho otras veces, sobre el arte, las apariencias, el aparecer, los límites entre abstracción y figuración, la representación, la no figuración y sus respectivos problemas, temas más vinculados específicamente al discurso artístico. Cardozo demuestra la capacidad de trastornar que tiene el arte, apunta a los riesgos de la representación y las posibles trampas de la imagen pictórica. En su producción quedan señalados los juegos secretos del arte, algunos de sus intersticios herméticos y esos lindes ocultos que el artista nos invita a compartir.

Cardozo no esconde el proceso pictórico, no lo oblitera, se puede ver. El desarrollo es evidente. La raya, el dibujo, las manchas, las transparencias están allí para transmitir la historia del cuadro. Cardozo revela el uso de los pinceles, su manera de manipularlos, la manera de tratar los colores, la forma de trabajar la trama de la pintura; quiere que se note lo que borra, lo que tapa, que se evidencie el proceso, los cambios, los *pentimenti*, las dudas, que quede claro cuánto duda, cuánto se debate antes de tomar un camino u otro, si trabaja lento o rápido, cómo construye ritmos, cómo crea sus líneas, cuándo vuelve, cuando comete un error. Marca las estructuras provisionales, deja a la luz los palimpsestos y los palimtextos.

Mi sombra. ¡Qué me importa! Yo echo a correr. En este título de ecos nietzscheanos hay varios enigmas.⁶ La sombra es una metáfora recurrente en Nietzsche: *El viajero y su sombra*, un capítulo del libro *Así hablaba Zaratustra*, varias citas. La sombra, en la cita que parafrasea Cardozo, ha buscado la verdad y el conocimiento, ha sido temeraria y audaz y ha experimentado, pero no tiene un sendero propio, no posee autonomía, y se ha desanimado. Para ser libre hay que separarse del camino ajeno, según Nietzsche. Y superar lo que no pertenece a cada uno. Entonces, la lectura

In fact some of his compositions actually contain glass and mirrors. The use of objects and materials in his work is not new; in the past he used old bills and photographs that were manipulated and hidden in collages. He built a mini-installation of neon, and he superimposed different materials including paper, cloth and metal. Or he used plaster with engraving on off-set sheets and set out a group of clay pieces in the middle of an exhibition hall. He employed objects from everyday life and made them into useless pieces by cutting them and adding other materials, or by distorting them in some free association scheme: a receptacle with a pencil, a pumice stone with a nail in it, a cut wheel or a wrapped-up key ring, thus creating mini-sculptures in which we find the “chance meetings” that Lautréamont preached. He set up “dangerous relations” between real objects and painting on canvas so the pictorial representation was in a conflictive dialogue with the real thing. And today he still uses fragments of real objects, of junk, objects that were once functional in abstract painting. And he opens spaces for questions about the theory of art, about the frontiers between reality and fiction. Cardozo is pursuing a theme that previously engaged the interest of Marcel Broodthaers, René Magritte and Marcel Duchamp, among others, and of the conceptual artist Luis Camnitzer, who was his teacher at one time. As he has done various times before, Cardozo meditates about art, about appearances, about appearance itself, about the limits of abstraction and the figurative, about representation and the non-figurative and the problems of each. These are subjects that are more linked to discourse about art. He demonstrates the capacity to disrupt what art has, he aims at the risks of representation and the possible deceptions latent in pictorial images. In his compositions the secret workings of art can be found, some of its hermetic interstices and those hidden boundaries that the artist invites us to share.

He does not conceal the pictorial process, he does not obliterate it, he leaves it on view. The development is evident. The line, the drawing, the patches and the transparency are all right there before us to transmit the story of how the picture was made. We can see how he used his brushes, how he wielded them, how he treated colours, how he worked on the theme of the painting. He wants us to see what he erased, what he covered up, he wants the process to show, including the changes, the *pentimenti*, the doubts. He wants us to see how he hesitated, how he wrestled with a problem before taking one path or another, whether he worked slowly or quickly, how he built up rhythms, how he created his lines, when he went back, when he made a mistake. He leaves the provisional structures on view, he leaves the palimpsests and the palimtexts.

In the Nietzschean title of one composition “My shadow. What do I care? I run away” (*Mi sombra. ¡Qué me importa! Yo echo a correr*) there are several enigmas.⁶ The shadow is a recurring metaphor in Nietzsche, as in “The traveller and his shadow”, which is the title of a chapter in *Thus Spoke Zaratustra*. The shadow that Cardozo paraphrases has sought after truth and knowledge, has been fearful and also audacious and has experimented, but it does not have its own path, it is not autonomous, and it has lost heart. According to Nietzsche, to be free we have to move away from other people’s paths and overcome what does not belong to



nietzscheana lleva hacia el abandono de tales sombras y hacia un canto a la libertad, a la creación, a la invención, a la expresión de lo singular, de lo personal asumiendo los riesgos que esas liberaciones suponen.

Podemos aventurarnos y plantear otras lecturas. Cardozo menta una zona psíquica de la que se trata de huir. La sombra es un fenómeno psíquico. Pero la sombra siempre tiene algo para revelar y o nos apropiamos de ella o ella se apropia de nosotros, sugieren los psicólogos y psicoanalistas. Si la usamos bien integramos parte de nosotros a nuestra personalidad, algo a lo que tememos, algo que consideramos opuesto; tal vez si dialogamos con ella podamos emplearla a nuestro favor, porque es una faceta integrante del ego que nos ayudará a asumir nuestra identidad y enriquecer nuestra personalidad. Y así como no hay luz sin sombra, tampoco hay totalidad psíquica sin sombra; aunque la mayoría de los seres humanos la ignoran, si se la integra puede ser una fuente de desarrollo. Mario Trevi,⁷ el psicoanalista italiano, ha escrito mucho sobre la sombra⁸ dentro de nosotros. Cada uno de nosotros —sostiene— está seguido por una sombra, y está en la vida del individuo como lo señaló sobre todo el psicólogo suizo Carl Gustav Jung. Según Trevi la sombra alude al lado oscuro de la vida consciente, a lo que está debajo o detrás, a lo subterráneo, temas que tanto interesan a Cardozo. Es un área fértil y no debe ser leída como algo negativo —explica Trevi—, sino fuente vivaz y bella de la que surgen elementos renovadores muchas veces contrarios a la reglas de la sociedad o al superyó. Debemos conocerla y darle voz, es nuestra parte nocturna que deja ver un mundo complejo y vasto. Le otorga una tercera dimensión al ser humano —sostiene Trevi—; si no, sería plano, sin espesor, por eso hay que integrarla. Y solo se identifica con el mal cuando permanece negada, separada de la personalidad y alienada.

Víctor I. Stoichita,⁹ catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Friburgo y autor de un ensayo titulado *Breve historia de la sombra*, asocia la sombra con lo inconsciente, con su habilidad para representar lo aparente y lo escondido, con sus propiedades para enmascarar significados ocultos, transmitir parte de la verdad, revelar aspectos duales de la mente y el cuerpo, y dar a luz formas silenciosas y misteriosas de la psique. La sombra crea ilusiones que informan y engañan, muestra lo invisible y presenta realidades que no son reales.

Ya anteriormente Cardozo trabajó específicamente sobre las sombras, descontextualizando tanto a los objetos como a sus imágenes en un doble e intrincado proceso. Sobre el plano solo quedaban huellas, signos o sombras enigmáticas. Aquello que alguna vez tuvo una definición clara aparecía desdibujado o transformado. Encubiertas, intervenidas, manipuladas o escondidas las imágenes emergían como presencias fantasmales. Lo cierto es que flotaban como sustancias irreales e irreconocibles en el espacio aperspectivo.

La sombra es un tema relevante en la obra de Cardozo, aparece como constante en sus formas y continúa aun en las figuras más abstractas

us. Therefore a Nietzschean reading will lead us to abandon these shadows and move towards a song of freedom, towards creation, towards invention, towards expressing what is unique to us, what is personal, and this involves accepting the risks that these freedoms entail.

We might venture to propose other readings. Cardozo invokes a psychic space that he tries to escape from. A shadow is a psychic phenomenon. But a shadow always has something to show us, and psychologists and psychoanalysts suggest that either we appropriate it or it appropriates us. If we use it well we bring another part of ourselves into our personality, something is added to what we have, something we consider an opposite. If we enter into a dialogue with it perhaps we can use it to our advantage because it is an integral facet of the ego and it will help us to fully assume our identity and thus enrich our personality. And just as there is no light without shadow so there is no psychic totality without shadow. Most human beings do not know this, but if we can meld the two sides it may constitute a source of personal development. Mario Trevi,⁷ the Italian psychoanalyst, has written extensively about the shadow within us.⁸ He maintains that each of us is followed by a shadow and it is in that individual's life. This was also observed in particular by the Swiss psychologist Carl Gustav Jung. According to Trevi, the shadow alludes to the dark side of conscious life, to what is below us and behind, to what is subterranean, which is an area that greatly interested Cardozo. Trevi says this is fertile ground and it should not be seen as something negative but rather as a beautiful living source that can yield elements to renew us, elements that very often contravene society's rules or the dictates of the super-ego. We should get to know this aspect of ourselves and let it speak. It is our nocturnal part and it enables us to see a world that is vast and complex. Trevi explains that it gives human beings a third dimension and if we did not have it there would be flatness without depth or thickness, and this is why we should cleave to it and absorb it. In fact, it is only identified with badness or evil when it is negated and alienated and remains separate from the personality.

Víctor I. Stoichita,⁹ an art history professor at the University of Freiberg and the author of an essay entitled *A brief history of shadows*, associates one's shadow with the unconscious mind, with the capacity to represent appearances and things that are hidden. He dwells on its properties of masking concealed meaning, of transmitting only part of the truth, of revealing double aspects of the mind and body, of shedding light on silent and mysterious forms in the psyche. A shadow creates illusions that inform us but also deceive us. It shows things that are invisible and presents realities that are not real.

Cardozo previously worked with shadows that were decontextualised not only of objects but of their images, in an intricate dual process. On the flat plane there were only traces or enigmatic signs or shadows. Things that had been clearly defined were now blurred or transformed. The images were covered up, worked, manipulated or hidden, and they emerged as ghostly presences. They floated like unreal substances that could not be reconciled in the perspectives of space.

en sus dobleces más característicos. No solo apela a todo un tema en la historia del arte, sino que tiene connotaciones.

La sombra es importante para el ser humano desde siempre en variadas áreas del conocimiento y en el mundo artístico juega un papel fundamental tanto a nivel compositivo como simbólico, y está vinculada con todas las teorías de la representación, desde Plinio el Viejo y Platón, y el desarrollo de los problemas de la ilusión. El claroscuro es esencial en la historia del arte occidental y desde el Renacimiento la dialéctica luz-sombra ha estado en el centro del debate.

*Mi Sombra*²⁰

Robert Louis Stevenson

*Mi sombra no es muy grande y va siempre conmigo,
pero qué hacer con ella, yo nunca lo he sabido.
Es idéntica a mí, mide lo mismo de alto,
y salta junto a mí cuando a la cama salto.
Lo más raro que tiene es que crece a su modo,
no como hacen los niños, que es siempre poco a poco;
porque a veces se estira cual si fuese de goma
y es tan pequeña a veces que se esfuma y se borra.
No tiene ni noción de cómo juega un niño,
y encuentra mil maneras de ponerme en ridículo.
Se nota que es cobarde por cómo se me pega,
pero yo hago igual que ella: ¡me pego a mi niñera!
Un día muy temprano, antes de verse el sol,
salí al jardín: brillaba rocío en cada flor;
pero mi sombra vaga, dormida y haragana,
no se vino conmigo y se quedó en la cama.*

Cardozo prosigue, con este tipo de pintura que expone ahora en el Museo Nacional de Artes Visuales, una tradición de innovación radical, de reducciones productivas y de abreviaciones de las imágenes que expanden los potenciales de expresión y comunicación, y cuyos maestros son muchos artistas abstractos modernos y sobre todo los expresionistas abstractos a los que se siente muy ligado. Busca la diversidad. La iniciativa, la pluralidad y la infinitud están en el centro de su creatividad. Como artista abstracto está en un proceso permanente de liberación del ilusionismo, del simbolismo y de antiguas connotaciones. Crea superficies planas en las que priman los elementos visuales de la visión interna, la interpretación del espacio-tiempo con luz y color, el comportamiento vital del color, el estudio de la luz, la conducta de las manchas, la vibración de las líneas, el lenguaje del dibujo y la presencia de la materia. Son esenciales para él los valores estructurales de la pintura, las articulaciones visuales basadas en el lenguaje propio de los medios pictóricos. No es casualidad que en su página web elija como presentación un texto

Shadows are an important theme in Cardozo's work, they are a constant aspect of his shapes and they are present even in the more abstract figures in his most characteristic interpretations. Not only do they evoke a whole theme in art history, they also have connotations.

A human being's shadow has always been an important part of him, and in various areas of knowledge and in the world of art it plays a key role not only as regards composition but also symbolically. Shadows and the development of problems to do with illusion feature in all theories of representation going back to Pliny the Elder and Plato. *Claroscuro* is an essential constant in the history of Western art, and since the Renaissance the dialectic between light and shadow has been at the centre of the debate.

*My Shadow*²⁰

Robert Louis Stevenson

*I have a little shadow that goes in and out with me,
And what can be the use of him is more than I can see.
He is very, very like me from the heels up to the head;
And I see him jump before me, when I jump into my bed.
The funniest thing about him is the way he likes to grow,
Not at all like proper children, which is always very slow;
For he sometimes shoots up taller like an india-rubber ball,
And he sometimes goes so little that there's none of him at all.
He hasn't got a notion of how children ought to play,
And can only make a fool of me in every sort of way.
He stays so close behind me, he's a coward you can see;
I'd think shame to stick to nursie as that shadow sticks to me!
One morning, very early, before the sun was up,
I rose and found the shining dew on every buttercup;
But my lazy little shadow, like an arrant sleepy-head,
Had stayed at home behind me and was fast asleep in bed.*

With these kinds of paintings, which are currently on exhibition at the National Museum of Visual Arts, Cardozo is following a tradition of radical innovation, of productive reductions and abbreviations of images that expand the potential for expression and communication. The masters of this trend are many modern abstract artists but above all the abstract expressionists that Cardozo feels so connected with. At the very heart of his creative quest he is after diversity, initiative, plurality and infiniteness. As an abstract artist he is in an ongoing process of freeing himself from illusionism, from symbolism and from old connotations. He creates flat surfaces in which the visual elements of an inner vision predominate, and there is the interpretation of space-time with light and colour, the living behaviour of colour, the study of light, the conduct of patches, the vibration of lines, the language of drawing and the presence of matter. The structural values of painting are essential for him, as



de László Moholy-Nagy: *En defensa del arte abstracto*,¹¹ en lugar de sus propias palabras, ya que Cardozo no es un teórico pero es un lector ávido y sensible de historia del arte, estética y filosofía.

La incertidumbre es un elemento fundamental y en ese sentido es un habitante del mundo líquido y puede muy bien compartir con Zygmunt Bauman la creencia de que: «Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre». Este tipo de pintura muy bien podría representar un estado de ánimo de lo que Bauman llama «modernidad líquida»,¹² una época en la que es imposible generar teorías o sistemas definitivos, en la que las contradicciones, las tensiones, lo fluido y lo mutable predominan. Las cosas no son para siempre, todo se sigue transformando de forma constante *ad infinitum*. Generándose así lo que los alemanes llaman *Unsicherheit*, un término que apela a la vez a incertidumbre, la inseguridad, la vulnerabilidad y la precariedad. Se han desvanecido los puntos fijos capaces de generar certidumbre, tranquilidad y protección. Todo está en un estado de inquietud y se vive, en el mejor de los casos, en un clima de libertad insegura.

Para Cardozo no hay una meta definitiva, una verdad absoluta a conquistar. En su pintura no busca un progreso, ni transita por un camino que lo lleve a la certidumbre; cree más bien en un sistema en construcción que es parte de un proceso perpetuo mudable variable. Para Cardozo no existe un sistema universalmente válido dentro de las artes ni una solución definitiva. En su mundo pictórico hay integraciones, no dicotomías.

En esta época ser abstracto es ser más libre que en la época moderna con los metadiscursos y las reglas definidas y canónicas, ya que Cardozo no se sitúa en la época del purismo cuando había que dividir estrictamente entre representación y abstracción como fronteras infranqueables. Hoy no estamos viviendo la época de los testamentos artísticos, los legados teóricos, ni la de los manifiestos. Se han borrado las fronteras entre lo abstracto y lo figurativo, se puede transitar de un lenguaje al otro. No hay anatemas. Existe una mayor irreverencia frente a los materiales, las expresiones, los caminos a transitar. Las necesidades internas del pintor son las que marcan el rumbo a seguir. Al arte lo limitan las propias decisiones del creador.

Cardozo revela la vigencia de la abstracción, que, a pesar de los embates de la figuración, nunca ha desaparecido del escenario pictórico. Aunque es menos cultivada hoy se puede observar cierto revival. La pintura abstracta, como tantos otros modos de pintar, sigue viva, aunque ya se firmaron varias actas de defunción. Viva, con muchas expresiones diversas, con grandes creadores para demostrar su vigencia, y tan importante para el arte contemporáneo como otras manifestaciones. Es un tipo de pintura que rehúsa ser categorizada, sintetizada, resuelta y cerrada, y encerrada en una sola definición. Afortunadamente, no hay un pensamiento general que la defina.

are visual connections based on the pictorial media's own language. It is no accident that as a presentation on his web page he did not use his own words but instead chose a text by László Moholy-Nagy: *In defence of abstract art*.¹¹ Cardozo is no theoretician but he is an avid reader and is very aware of art history, aesthetics and philosophy.

A crucial element in his work is uncertainty, and in this sense he inhabits a world that is liquid. He could very well share Zygmunt Bauman's belief that "Our only certainty today is uncertainty." Cardozo's kind of painting could very well represent a state of mind that Bauman calls "liquid modernity".¹² This is the idea of an era in which it is impossible to generate definitive theories or systems, a time in which contradictions, tensions, fluidity and mutability predominate. Nothing is for ever, everything keeps constantly changing shape *ad infinitum*. This generates what the Germans call *Unsicherheit*, a term that captures the idea of uncertainty, insecurity, vulnerability and precariousness. Fixed points that could generate certainty, tranquillity and protection have vanished. Everything is in a state of unrest and at best we live in a condition of insecure freedom.

Cardozo does not have a definitive goal: there is no absolute truth that he must conquer. In his painting he does not seek to progress or to follow a road that will lead him to certainty. He believes more in a system under construction that is part of a perpetual, variable, mutable process. He does believe in a system in the arts that is universally valid or in a definitive solution. In his world of painting there are no dichotomies but rather a blending together of different elements.

In this epoch to be abstract is to be freer than in the modern era with its meta-discourse and its defined canonical rules. Cardozo is not in the age of purism, when there had to be a strict division between representation and abstraction and the borders could not be crossed. Today we are living in a time of artistic testaments, of theoretical legacies and of no manifestos. The borderline between abstract and figurative art has been erased and we can move from one language to the other. Nothing is forbidden; there are no anatemas. People are more irreverent as regards materials, expression and the paths they take. The paths that a painter follows are dictated by his own inner needs. Art is limited only by the creator's decisions.

Cardozo reaffirms that abstraction is still valid, and in spite of the resurgence of figurative or representative art it has never disappeared from the scene. It is less in vogue today, but a kind of revival is under way. Abstract painting, like so many other kinds of painting, is still alive even though time and again it has been pronounced dead. It is living, as can be seen from its many diverse expressions. It has some great creators to show it is still valid and is just as important in contemporary art as any other branch. It is a kind of painting that refuses to be categorised, synthesised, resolved or closed, and it cannot be imprisoned in one single definition. Fortunately there is no overall thinking that defines it.

Eduardo Cardozo (Montevideo, 1965). Poderosa presencia destacada ya desde los años ochenta, pintor, grabador, escultor y creador de pequeñas instalaciones y audaces intervenciones urbanas, transita nuevamente por un riguroso sendero de búsqueda expresiva, afirmando su calidad de pintor, que es el medio expresivo que más lo atrae y lo define. Creció durante la dictadura militar y pertenece a la fructífera generación de la década del 80, aunque se diferencia de la mayoría de sus contemporáneos por haber escogido lenguajes despojados, paletas muy contenidas y lenguajes tendientes primero a una figuración muy callada que desembocó en una abstracción lírica sutil que se explaya por senderos que se bifurcan una y otra vez evidenciando su talento y su incesante imaginación creativa.

Notas

1. «Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las que contempla tu filosofía.» Shakespeare, *Hamlet*, Acto 1, escena 5, 159-167.
2. Jorge Luis Borges, en *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé, 1975.
3. Entrevista de la autora con Cardozo. La autora realizó diversas entrevistas y visitas al taller del artista durante la preparación de esta muestra en el Museo Nacional de Artes Visuales. Hace años sigue atentamente la producción del artista, desde sus inicios; ha curado anteriormente una de sus exhibiciones, escrito el catálogo y escrito sobre la mayoría de sus muestras en el diario *El País*.
4. Martin Seel, *Estética del aparecer*, Buenos Aires: Katz, 2010.
5. Nota del traductor, Sebastián Pereira Restrepo, Martin Seel, ob. cit, p. 214.
6. «¿Me llama mi sombra? ¡Qué importa mi sombra! ¡Que corre tras de mí, ¡yo delante de ella», Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007, p. 320.
7. Psicoanalista jungiano italiano (Ancona 1924, Roma 2011).
8. Mario Trevi, *Studi sull'ombra* (con Augusto Romano), Venezia: Marsilio, 1975.
9. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
10. En la colección de poesía infantil *Child's Garden of Verses* (Jardín de versos para niños).
11. László Moholy-Nagy, *En defensa del arte abstracto*, extraído del catálogo de la exposición László Moholy-Nagy - IVAM, Valencia, España. 11 de febrero al 7 de abril de 1991. <<http://www.eduardocardozo.com/?p=texto-laszlo-moholy-nagy>>
12. Zygmunt, Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Eduardo Cardozo (Montevideo, 1965) has been a powerful and outstanding figure since the 1980s as a painter, etcher, sculptor, and creator of small works and audacious urban creations. He is again on a rigorous path in his search for expression and he has reaffirmed his quality as a painter, which is the artistic medium that most attracts him and defines him. He grew up at the time of the military dictatorship and belongs to the fruitful 1980s generation, although he is unlike most of his peers in that he chose forsaken languages, very restrained palettes and languages that first tended to very understated figurative work and then led to subtle lyrical abstraction that took him along paths that have divided again and again, which goes to show what great talent and unceasing creative imagination he has.

Notes

1. “There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamed on in your philosophy.” Shakespeare, *Hamlet*, act 1, scene 5.
2. Jorge Luis Borges, in *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé, 1975.
3. Cardozo interviewed by the author. The author conducted various interviews and made several visits to the painter’s workshop while he was preparing for this exhibition at the National Visual Arts Museum (Museo Nacional de Artes Visuales). She has closely followed the artist’s work for years, since the beginning, she was curator at one of his exhibitions and wrote the catalogue, and she has written about most of his exhibitions for the newspaper *El País*.
4. Martin Seel, *Estética del aparecer*, Buenos Aires: Katz, 2010.
5. Translator’s note by Sebastián Pereira Restrepo, Martin Seel, ob. cit, p. 214.
6. “¿Me llama mi sombra? ¡Qué importa mi sombra! ¡Que corre tras de mí, ¡yo delante de ella”, Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007, p. 320.
7. Italian Jungian psychoanalyst (Ancona 1924, Roma 2011).
8. Mario Trevi, *Studi sull'ombra* (with Augusto Romano), Venezia: Marsilio, 1975.
9. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
10. In the children’s poetry collection *Child’s Garden of Verses*.
11. László Moholy-Nagy, *En defensa del arte abstracto*, taken from the catalogue of the László Moholy-Nagy – IVAM exhibition in Valencia, Spain. 11 February to 7 April 1991. <<http://www.eduardocardozo.com/?p=texto-laszlo-moholy-nagy>>
12. Zygmunt, Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.







Ni las hojas, ni el árbol, ni el bosque.

Not the leaves, nor the tree, nor the forest.

Pablo Thiago Rocca

Hay un tiempo en el que solamente tomas un paseo y caminas en tu propio paisaje.

Willem de Kooning

Quien conozca la trayectoria creativa de Eduardo Cardozo podría verse sorprendido por el giro que ha tomado su producción. El reconocimiento que ha venido acrecentándose en su camino por la pintura —o en la pintura—, auguraba un aquietamiento de las aguas. Un buen pintor investiga siempre, pero una vez alcanzado un resultado formal de cierto consenso crítico —como asegura el Premio de Pintura Bicentenario 2011— es natural que las presiones inherentes a estas «conquistas» —presiones que son internas y externas a la creación— condicionen su tempo y tornen más moderadas sus apuestas. No parece ser este el caso de Cardozo.

El desafío que se ha impuesto en las últimas obras implica un equilibrio difícil entre el cambio y la continuidad. En primer término, ha optado por alejarse de toda noción retrospectiva. No caben aquí las miradas sistemáticas hacia el pasado, al menos como sumatoria de registros y etapas personales, con lo que de desprendimiento de un lenguaje asumido pueda ello suponer. En segundo lugar, se propone escapar al concepto de serie, tan común en el arte actual, al punto que puede considerársele como uno de los signos distintivos de nuestro tiempo. La repetición, la iteración, la cadena y el *loop* son fenómenos que definen el modo de vida de las ciudades modernas y que encuentran en la serie, no como saga narrativa sino como estructura semántica, una fórmula de contención y de continuidad «sin roce». Eludiendo este esquema seriado, Cardozo buscará en cada cuadro una resolución a cuestiones que pueden ser tanto de índole particular a la obra como general al conjunto de la exposición.

Hacíamos referencia a un equilibrio, puesto que, por más que el concepto de serie sea evitado, los recursos pictóricos, gráficos y expresivos que constituyen el repertorio formal de todo artista implican un ir y venir sobre su propio pasado. La obra de Cardozo mantiene aquí algunas constantes que la tornan claramente identificable: una paleta de valores cromáticos muy personales —el verde agua, el celeste, los tonos cremosos, el gris y el negro— y el control de la escala —se varían y agrandan los formatos pero se guarda una paridad de registros visuales en el interior de la tela—. Por otra parte, se preserva, aunque con ciertas variantes, la búsqueda de un *espacio sugerido* en la abstracción.

La ruptura se da, pues, no tanto en las herramientas utilizadas como en el sentido de su uso. Dentro de esta ecuación habrá que considerar también los elementos «históricos»: el pasado de todo pintor supone un trasfondo

“There is a time when you just take a walk and you are going through your own countryside”

Willem de Kooning.

People who know Eduardo Cardozo’s creative trajectory might be surprised at the new direction he has taken. The increasing recognition he has been receiving on his journey through painting —or in painting— could have foreshadowed a quietening down. A good painter is always seeking new avenues, but once he has achieved formal recognition through a certain critical consensus —like the Bicentenary Painting Prize of 2011 (Premio de Pintura Bicentenario 2011)— it is natural that the pressures inherent in these achievements, pressures that are internal as well as external to the creative process, should condition his tempo and make his compositions more moderate. However, this does not seem to have happened with Cardozo.

The challenge we find in his latest work involves a difficult balance between change and continuity. First, he has opted to move away from any retrospective tendency. There is no systematic re-examination of the past, at least not as a compilation of personal stages, which one might expect from the language he uses. Second, he has not taken refuge in a series, which is such a common trend in art today it could even be considered a distinctive sign of the times. Repetition, iteration, the chain and the loop are characteristics that define our city lives in the modern world, and the series functions not as a narrative saga but as a semantic structure, a safe formula to go on without friction. Cardozo has not followed this series mode, quite the contrary, in each composition he seeks to resolve questions that are either related to that particular painting or are more general and have to do with the exhibition as a whole.

We mentioned a balance because, even though he has avoided the series format in this case, the pictorial, graphic and expressive resources that constitute the formal repertoire of any artist necessarily involve a certain amount of re-working themes from his own past. There are some constant features of Cardozo’s work that make it clearly identifiable: a palette of very personal chromatic values —watery green, sky blue, creamy tones, grey and black— and a control of scale —the formats vary and become larger but there remains a parity of visual registers on the canvas. In addition, the search for *suggested space* in the abstraction still remains from his previous work, albeit with some variations.

So it emerges that the big change is not so much in the tools that are used but in the sense in which they are used. And in this equation we should also to consider “historic” elements: every painter’s past presup-

social, es decir, el pasado de otros muchos pintores e influencias. Para resolver cuestiones relacionadas con la pintura abstracta y con lo que llamamos «el mundo de las ideas», hay que servirse de un estudio de otras ideas, de otros «estilos» y formas de abordaje teórico. Y el artista practica su oficio recurriendo a ejercicios técnicos, abrevando en lecturas y autores varios, acumulando horas de trabajo sobre algún aspecto que le preocupa. (En el taller «descansan» pruebas de color y de línea, amén de variaciones de «estilo» a lo Matisse, a lo Pollock, a lo Cézanne... experimentos sin valor expositivo pero cruciales para la dinámica del creador.)

Finalmente, aquello que impresiona como un giro brusco y general, en relación con la producción anterior de Cardozo, es un tratamiento del campo pictórico como espacio descentralizado: un viraje respecto de lo que llamaremos, tentativamente, sus marcas de fondo.

Si bien es cierto que a lo largo su obra jamás incursionó en los motivos simétricos ni en una centralidad exclusiva de las formas aisladas —trapezios, polígonos, manchas irregulares, etc.—, siempre fue dable percibir *una relación predominante* en algún sector de la tela, allí donde formas geométricas «rudimentarias» —en el sentido de que carecen de bordes delimitados— preponderan, estableciendo vínculos preferenciales a través de líneas y trazos, grandes manchas que «orbitan» entre las formas protagónicas o sugieren movimiento según un eje tácito: «Las formas parecen girar en un ritual, se repiten grávidas, trabajosamente. Flotan en un espacio donde no existen los contornos netos ni las verdades eternas».¹

Esas relaciones parecen ahora haberse atomizado o dispersado hacia zonas de indiferenciación: el pintor se interesa —así lo declara— en explorar la noción del ruido, como el sonido de las hojas y el follaje del bosque, es decir, un ruido abierto, de fuentes difusas, un ruido que acompasa y no estorba. No se trata —las palabras suelen traicionar el sentido de la pintura abstracta— de explorar la sinestesia, de intercalar una sensación visual a otra sonora, por ejemplo, sino más bien de incorporar una idea al asunto.

Y ese asunto es, por cierto, la pintura. La capacidad de lo pictórico para evocar un mundo en sí mismo y fuera de sí. Hace exactamente un siglo, Vassily Kandinsky presentaba el dilema en estos (actualísimos) términos:

La composición pictórica pura se encuentra con dos problemas relativos a la forma: 1) La composición general del cuadro. 2) La creación de formas variadas que se relacionen entre sí en distintas combinaciones, subordinándose a la composición general. Así, podemos hallar en un cuadro variados objetos (físicos o abstractos) subsumidos en una forma general y modificados de manera tal de ser acomodados en ella y crearla. En este caso, las formas individuales tienen poca personalidad, en tanto que son usadas principalmente en la creación de la composición general y deben considerarse componentes suyos. La forma individual se constituye de este modo y no de otro, no por exigencia de su sonido interior propio, independiente de la composición general, sino porque ha sido designada como material de construcción de dicha composición.²

poses a social background, in other words the past of many other painters and influences. To resolve questions about abstract painting and about what we call “the world of ideas” we have to turn to a study of other ideas, of other “styles” and theoretical approaches. The artist works at his trade and does technical exercises, drawing on interpretations of various artists, working for hours on some aspect that is of particular concern. (In the workshop we find colour tests and line tests and of course variations in the “style” of Matisse or Pollock or Cezanne... experiments that will not be exhibited but are crucial to the creator’s dynamic).

Lastly, what strikes us as an abrupt overall change from Cardozo’s previous work is his treatment of the pictorial field as a de-centralised space, a turning away from what we might tentatively call his background indicators.

While it is true that throughout his work he never entered into symmetrical motifs or an exclusive centrality of isolated shapes –trapeziums, polygons, irregular patches, etc.– we could always perceive a *predominant relation* on some part of the canvas, where geometric shapes that are “rudimentary” –in the sense that they lack delimited borders– preponderate, establishing preferential links through lines and outlines, large patches that “orbit” among the protagonist shapes or suggest movement in accordance with a tacit axis. “The shapes seem to turn in a ritual and they repeat heavily and laboriously. They float in a space where there are no clear outlines or eternal truths.”¹

These relations now seem to have been atomised or dispersed into undifferentiated areas. The painter is now interested –and he has said this– in exploring sound, like the rustle of the leaves and foliage in a forest, which is an open sound from diffuse sources, a sound that marks time and does not bother us. But we should be careful as words often fail to capture the sense of abstract painting. This is not about exploring synaesthesia, intercalating a visual sensation with another that is auditory, for example, but rather about incorporating an idea into the matter.

And of course the matter is painting: the capacity of the pictorial to evoke a world in itself and out of itself. Exactly a century ago Vassily Kandinsky identified the dilemma in the following terms, which are very pertinent today.

“Pure pictorial composition involves two problems about form, (1) the general composition of the picture, and (2) the creation of varied shapes that are inter-related in various combinations, subordinate to the overall composition. Hence in a painting we can find a variety of objects (physical or abstract) subsumed in an overall form and modified in such a way as to be accommodated in it and create it. In this case the individual shapes do not have much personality and are mainly used to create the overall composition, and should be considered components of it. The individual shapes are constituted in this way and not in any other, not in response to the demands of their own inner sound independent of the overall composition, but because they have been designated as construction materials for this composition.”²

Se nos excusará la longitud de esta cita para atender a su asombrosa pertinencia. Lo que ha efectuado un profundo viraje en estas últimas obras de Cardozo, ayudado por la incorporación de nuevos elementos materiales —restos de azulejos, vidrios, espejos— y la mayor incidencia de técnicas poco trabajadas con antelación —pastel, tinta—, es el lazo «invisible» que vincula a los múltiples componentes entre sí —formas de distintos tamaños y apariencias— y que promueven la noción de un fondo, un «detrás de» o un «debajo de» estas formas múltiples. Esta variación en las relaciones de las formas en el interior del lienzo puede interpretarse, por un lado, como la ya mencionada indagación en la profundidad del espacio pictórico y, por otro, como una metáfora de las relaciones extraestéticas: relaciones de lo social, relaciones fenomenológicas de un mundo allende la tela, que no se invoca a través de la figuración —de la descripción figurativa de seres y cosas— sino mediante lo que Kandinsky denomina poéticamente «la exigencia de un sonido interior». Y los títulos de las obras alientan a esta última lectura: *Esa blanca masa de aire sonoro*, *Lámina: los pájaros mudos*, *El rumor antes del crujido*, *Solo el sonido de aquellas palabras*, *El murmullo antes del sueño*, entre otros.

El pintor aparece aquí compenetrado en su materia —ubicua, tal vez esquivada— en busca de un tono, de un timbre que se manifiesta de varios modos y tal vez de ninguno en particular. Se trata, pues, de trazar el territorio de una percepción interior, mapear la dispersión de sus vectores de fuerza, o más bien la suspensión de los mismos, como captar la emanación de una idea sonora amplia y abarcativa. «Quisiera liberarme del concepto. Tener esa libertad, como cuando la palabra en poesía se libera del significado» —confiesa el artista.³

En esta etapa expansiva de su pintura, Cardozo no se detiene en pequeñeces. Una intensa energía emana del conjunto de las obras. Del caos aparente se desprende algo delicado y casi contenido. Algo como una armonía que no es la de un dibujo circunscripto, la del tejido apretado en trama y urdimbre, sino la de una ebullición de especies, de formas y sistemas que se trasvasan, de órdenes distintos que circunstancialmente entrecruzan sus vías de escape. Si sus pinturas reprodujeran el sonido del bosque, no podríamos afirmar, al fin y al cabo, si dan cuenta del movimiento acompasado de las frondas, del cabrilleo tenue de las hojas o de las astillas sueltas en la caída portentosa de los troncos. Algo, sin embargo, que enhebraría todas esas percepciones y que es un gran sentido de la estructura y del espacio pictórico delata en estos trabajos una búsqueda consecuente, una compenetración con ese «debajo de» o «detrás de» las apariencias más socorridas de la pintura, y demuestra una vez más el compromiso que un artista establece con su obra.

Notas

1. Pablo Thiago Rocca, «La geometría de la incertidumbre», p. 14, en *Eduardo Cardozo*, AA. VV., Buenos Aires: Arte al Día Ediciones, 2009.

2. Kandinsky, Vassily, *Sobre lo espiritual en el arte* (1.ª ed. 1912). Traducción de M. Trento, p. 42, Buenos Aires: NEED, 1998.

3. Entrevista a E. Cardozo en su taller de la calle Arenal Grande, 14 mayo de 2012.

We do not apologise for the length of the above quotation because it is so astonishingly relevant. In this, his latest work, Cardozo has made a radical change, and it is aided by his incorporation of new materials –bits of tiles, glass, mirrors– and the greater use of techniques that he previously did not employ very much like pastel or ink. The change is in the “invisible” bond that connects the many components with each other –forms of different sizes and appearances– and that fosters the idea of a background, of a “behind” or a “below” these many shapes. This variation in the relations between the shapes on the canvas can be interpreted as the above-mentioned investigation of depth in pictorial space, and also as a metaphor for extra-aesthetic relations that are social, phenomenological, of a world beyond the canvas that is not invoked in a figurative way –by figuratively representing beings and things– but through what Kandinsky poetically calls “the demands of an inner sound”. Moreover, the compositions’ titles support this reading, “That white mass of air sound” (*Esa blanca masa de aire sonoro*), “Lamina: mute birds” (*Lámina: los pájaros mudos*), “The rumble before the crack” (*El rumor antes del crujido*), “Only the sound of those words” (*Sólo el sonido de aquellas palabras*) and “The murmur before sleep” (*El murmullo antes del sueño*).

Here the painter is very involved in his subject-ubiquitous, perhaps elusive- in search of a tone, of a timbre that is manifested in various ways or perhaps in no particular way. This has to do with sketching out the territory of an inner perception, mapping the dispersion of its force vectors, or rather the suspension of these vectors, like capturing the emanation of a wide and all-embracing idea in sound. As the artist himself once said³ “I want to break free from concepts. To have this freedom, like when in poetry the word is freed from its meaning.”

In this expansive phase of his painting, Cardozo does not let anything stop him. Intense energy emanates from his work as a whole. From the apparent chaos something delicate and almost contained emerges. Something like harmony, but not the harmony of a schematic form but of an ebullience of species, shapes and systems that inter-penetrate, of different orders of things whose escape routes happen to interweave. If his paintings capture the sound of the forest we cannot say in the last analysis if they capture the rhythmic movement of the foliage, the tenuous shimmer of the leaves or the loose splinters in the momentous fall of trees. Nonetheless there is something that connects all these perceptions and which is a great sense of structure and pictorial space, which reveals a consistent search in these compositions, a concentration on this “beneath” or “behind” the things in painting that most need to be worked on, and shows yet again the commitment an artist makes to his work.

Notes

1. Pablo Thiago Rocca. *La geometría de la incertidumbre*, p. 14. Eduardo Cardozo, Ed. Arte al día, Buenos Aires, 2009.

2. *Sobre lo espiritual en el arte* (1st ed. 1912) Translated into Spanish by M. Trento, p. 42, ed. NEED, Buenos Aires, 1998.

3. Interview with E. Cardozo at his workshop in Arenal Grande on 14 May 2012.

Brisa
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
160 X 260 cm.
2010





Mientras pasa
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
150 x 100 cm.
2011





Esa blanca masa de aire sonoro
Óleo, acrílico, grafito sobre tela
230 X 165 cm.
2010





< *página anterior*

El rumor antes del crujido

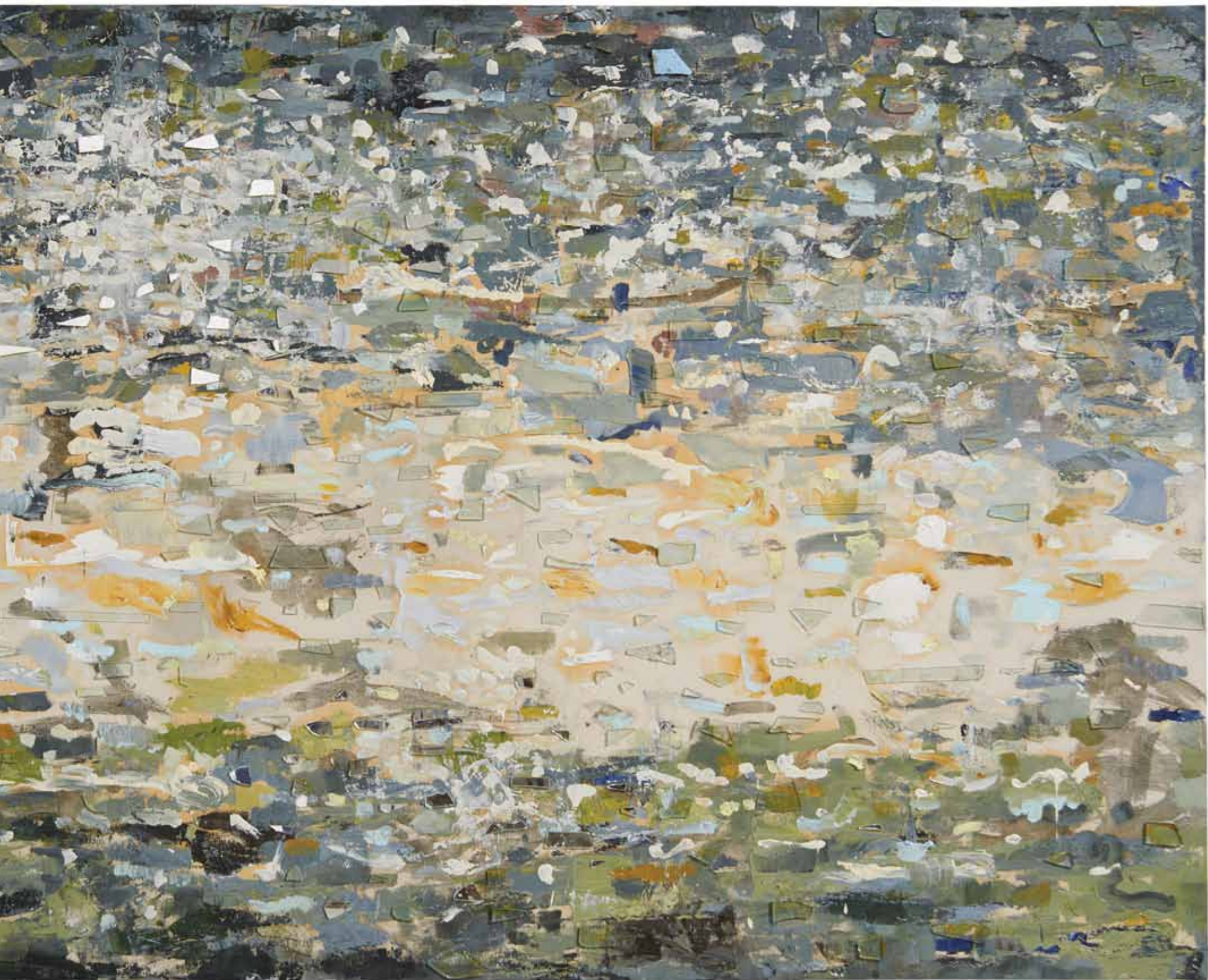
Técnica mixta sobre tela
230 X 165 cm.
2010/2011

>

Superficie con ruido, mis propios espejitos de colores

Técnica mixta sobre tela
118 X 195 cm.
2012





Sólo el sonido de aquellas palabras (tríptico)
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
300 X 480 cm.
2011/2012





detalle de obra

Huesos, humo, piel y algo más (tríptico)



detalle de obra

Huesos, humo, piel y algo más (tríptico)



detalle de obra

Huesos, humo, piel y algo más (tríptico)







< página anterior

Huesos, humo, piel y algo más (tríptico)
Técnica mixta sobre papel y tela
Tres piezas de 150 X 100 cm.
2012

>

Sonido gris
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
117 X 177 cm.
2012







< página anterior

Lámina, los pájaros mudos
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
158 X 357 cm.
2012

detalle de obra

Lámina, los pájaros mudos





El equilibrista

Óleo, acrílico y grafito sobre lino
100 X 150 cm.
2011

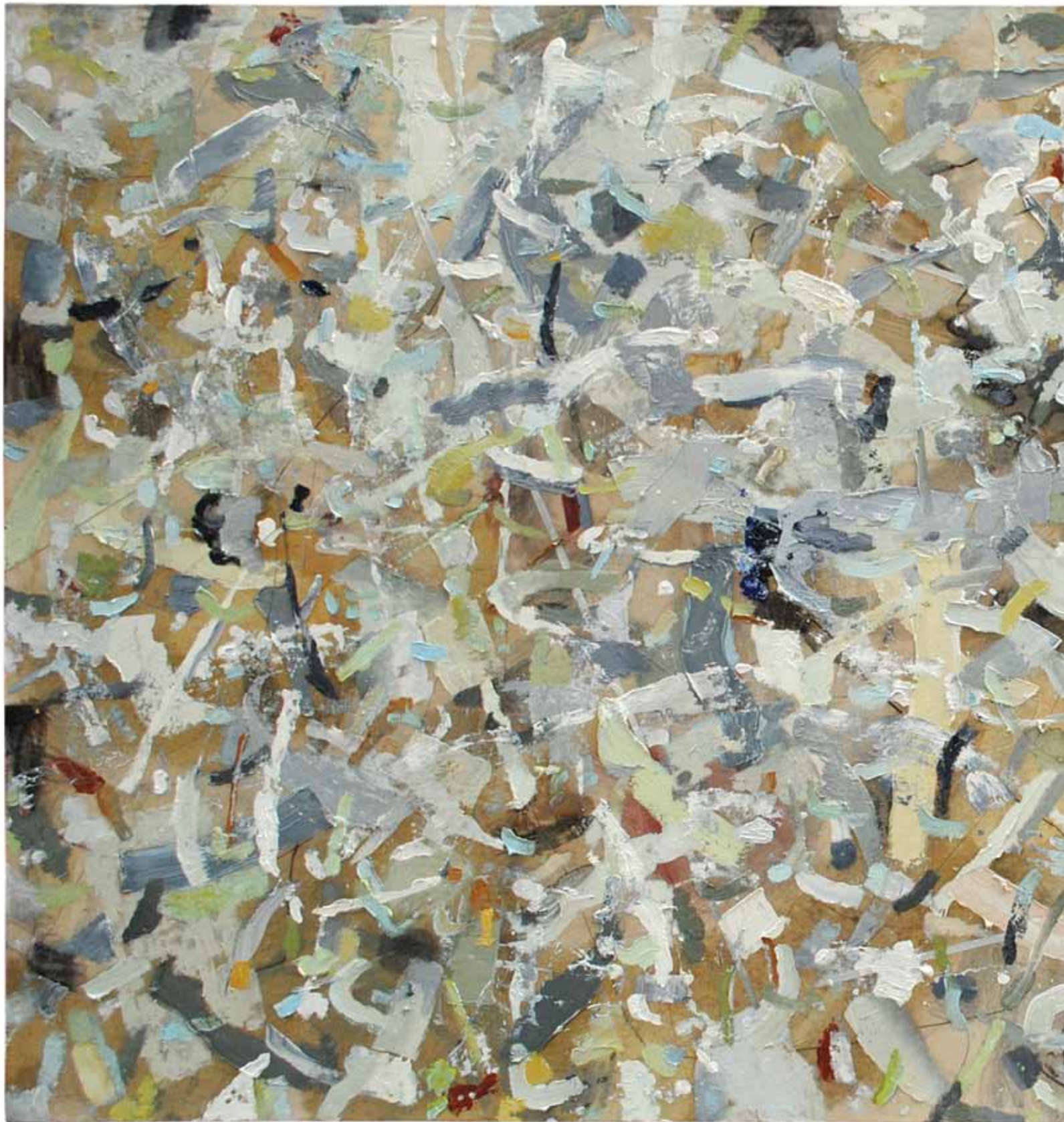
Sin título

Oleo, acrílico y grafito sobre tela

112 X 153 cm.

2011







< página anterior

Murmullo antes del sueño

Óleo, acrílico y grafito sobre tela
159 X 300 cm.
2012

detalle de obra

Murmullo antes del sueño





<
Segmento de recta
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
115 X 80 cm.
2011

>
Viento de abajo hacia arriba
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
100 X 158 cm.
2011





Sin título
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
150 X 200 cm
2011



Charco
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
50 X 80 cm.
2011





Mi sombra. ¡Qué me importa! Yo echo a correr (detalle)
Técnica mixta sobre tela
32 X 47 cm aprox.
2011







BIOGRAFÍA

EDUARDO CARDOZO

1965 Nace en Montevideo. **1984-89** Facultad de Arquitectura. **1990** Egresado de la Escuela Nacional de Bellas artes (Taller Ernesto Arostegui). **1993** Estudia grabado con Luis Camnitzer (Italia). Vive en Montevideo.

MUESTRAS INDIVIDUALES

1989 Galería del Notariado. **1991** Museo de San Fernando. Maldonado / Centro de exposiciones Intendencia Municipal de Montevideo. **1992** Alianza Francesa. **1994** Galería Paseo Narvaja / Museo Municipal Juan Manuel Blanes. **1995** Alianza Uruguay Estados Unidos. **1996** Espacio Engelman-Ost. Montevideo. **2000** "Equilibrio inestable", Centro Municipal de Exposiciones. **2003** Estación Central. **2004** Bienal del Mercosur, Porto Alegre / Galería Sur, Punta del Este. **2005** Espacio Cultural "El Sótano", Carrasco Lawn Tennis **2006** Galería Sur, Punta del Este. **2007** Galería Marte Up Market. / **2011** Espacio Cultural Dodeca

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1987 Salón Vincent Van Gogh, galería Calle Entera / Museo de Arte Contemporáneo./ Mención especial Salón Automóvil-Club Uruguay / "Bienarte" Alianza Uruguay Estados Unidos / Salón del Instituto Cultural Uruguayo Brasileño / Salón Municipal. **1988** Mención especial Salón municipal Montevideo. **1989** "Evento Textil 90" Porto Alegre / "Rasgos locales, públicas virtudes" Maldonado/ "Siete pintores uruguayos" Porto Alegre / "Lo mejor del año" Muestra A.I.C.A / VI Salón Anual de Artes Plásticas. Buenos Aires / Primer premio en Cuarta Muestra de Plásticos Jóvenes / Primer premio "Viaje de Estudio" Salón Municipal. **1990** Mención especial Salón Paul Cézanne / Museo de San Fernando, Maldonado / Realiza junto a Álvaro Zinno los videos "*Like a piece of the sky...*" y "*Estampitas*" (expuestos en el Museo Nacional de Artes Visuales) **1991** Primer premio Salón Paul Cézanne (beca de estudio en Francia) . **1993** Salón "Quinto Centenario" ICI. **1994** "Siete Vidas" Galería Praxis, Buenos Aires. **1995** "Miradas sobre Onetti", Subte Municipal, Montevideo. **1996** "Los misterios se dan en la Estación Central", instalación en la Estación Central de Ferrocarriles General Artigas, Montevideo / Premio selección "V. Bienarte". Alianza Uruguay Estados Unidos. **1999** "Semana de la acción" Fundación de Arte Contemporáneo **2000** Galería Babilonia, Realización colectiva de obra en el Día del Patrimonio, "Babilona Social Club" **2002** "La idea del Tango" Bankhaus Löbecke & co, Munich. **2003** Sociedad Germanoamericana, Frankfurt / **2004** Primer premio 51 Salón Nacional de Artes Visuales, Museo de Artes Visuales, Montevideo. **2006** Galería Sur, Arteaméricas, Miami **2007** Galería Sur, Cornice Art Fir, Venecia, **2008** Galería Sur, Arco, Madrid. / **2011** Primer premio Bicentenario, Museo Nacional de Artes Visuales.

INTERVENCIONES Y PROYECTOS

Eduardo Cardozo trabaja junto a Fernando Peirano en el taller **El Sitio de Montevideo**.

1994 Realizan el proyecto "El Quijote de Tres Cruces". (Primer premio en la Bienal municipal) / Instalación en el Subte Municipal "El Paso". **1996** Instalación en el Museo Blanes en el marco del encuentro de Arte del Cono Sur. **1997** Realización de la obra "Contrato de trabajo" para la primera Bienal del Mercosur (Porto Alegre). **1999** Realizan instalación junto a Jorge Barreiro: "La quimera de la seguridad, o cómo vivir sin correr riesgos" (Atrio IMM). **2001** Realizan la obra: "Riesgo país" Bienal de Cuenca (Ecuador). **2002** "La máquina de hacer andar el arte", intervención en el Centro Cultural San Martín, Buenos Aires. **2004** Corto "La oveja negra" (junto a Matías Bervejillo) Primer premio en el Festival de Cortos de La Pedrera. **2007** "Señal de ajuste" intervención en un canal privado de Montevideo (ERA, Encuentro Regional de Arte).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRLICH
Ministro

OSCAR GÓMEZ
Subsecretario

PABLO ÁLVAREZ
Director General

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura

ENRIQUE AGUERRE
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....
Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig,
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay

Tels.: +598 27116054 - 27116124 - 27116127

www.mnav.gub.uy

RAUSCHEN
Eduardo Cardozo

Textos
Alicia Haber
Pablo Thiago Rocca

Traducción de textos al inglés
Richard Manning

Corrección de textos
Graciela Alvez

Montaje
Nicolás Infanzón

Fotografía
Eduardo Baldizán

Diseño de catálogo
Land / Santiago Velazco y Gabriel Pica

.....

Agradecimientos:

Andrea Améndola
Agustín Banchemo
Marcelo González
Facultad de Ingeniería
Verónica Cordeiro
María Simon

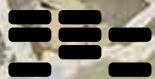
.....

Impreso y Encuadernado en Imprimex
Avda. Gral. Flores 4429 - CP 12300.
Tel. (598) 2216 0440 - Fax. (592) 2216 2204
Montevideo, Uruguay
info@imprimex.com.uy

Depósito Legal 000.000 - Comisión del Papel
Edición Amparada al Decreto 218/96

Auspicia:





mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA