



María Fernanda Cardoso Inventario 20 años

**María
Fernanda
Cardoso
Inventario
20 años**

María Fernanda Cardoso Inventario 20 años

CURADURÍA DE CAROLINA PONCE DE LEÓN







**Museo de Arte del
Banco de la República**

Agosto 4 a octubre 18 de 2004
Bogotá - Colombia

Agradecimientos

Eugenia de Cardoso
Claudia Castro
Galería Diners
César Gaviria
Rodrigo Facundo
Aída Furmanski.
Ross Harley
Tomás Jaramillo
Lorenzo Kling
Mónica Lorduy
Marta Matiz
Delcy Morelos
Rafael Nieto
Gustavo Pombo
Jaime Ramos
Luis Restrepo
José Miguel Sokoloff
María Luisa Zambrano

Catálogo

TEXTOS

Carolina Ponce de León
Elizabeth Ann Macgregor
José Ignacio Roca

TRADUCCIÓN

Ximena Londoño
Sally Station

CORRECCIÓN DE ESTILO

Luis Fernando García

FOTOGRAFÍA

Ben Blackwell
Nick Bowers
Will Brown
María Fernanda Cardoso

Ross Rudesch Harley
Bob Hsiang
Anne Maregianno
Noel McLaughlin
Sam Morris
Craig Smith
Kevin Wilson

DISEÑO GRÁFICO

Camila Cesarino Costa

PREPrensa

Elograf Ltda

IMPRESIÓN

Panamericana Formas
e Impresos S.A.

ISBN: 958 - 664 - 148 - 1

Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá)

María Fernanda Cardoso : inventario 20 años / Biblioteca
Luis Ángel Arango ; textos José Ignacio Roca, Carolina Ponce
De León ; entrevista Elizabeth Ann Macgregor. — Bogotá :
Banco de la República, 2004.

88 p. : il. ; 28 cm.

1. Escultura colombiana - Exposiciones - Catálogos
 2. Cardoso, María Fernanda, 1963- - Trabajos escultóricos -
Exposiciones - Catálogos 3. Instalaciones (Arte) - Exposiciones -
Catálogos I. Roca, José Ignacio, 1962- II. Ponce de León, Carolina
III. Macgregor, Elizabeth Ann IV. Tít.
- 730.986 cd 19 ed.
AHX9993

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis-Ángel Arango

- 8 Inventario de curiosidades (procesos, materiales y universos temáticos en el arte de María Fernanda Cardoso)
CAROLINA PONCE DE LEÓN
- 13 Biogeometrías
JOSÉ IGNACIO ROCA
- 15 María Fernanda Cardoso entrevistada por
ELIZABETH ANN MACGREGOR
- 20 Agua / Water 1985
- 22 Baldes y tubos de cemento / Cement Tubes and Buckets 1986-87
- 26 Tierra y medias veladas / Earth and Nylon Stockings 1988-89
- 30 Maíz y tusas / Corn and Cobs 1989
- 34 Animales disecados / Preserved Animals 1990
- 40 Flores / Flowers 1991-92
- 44 Materiales colombianos / Colombian Materials 1989-93
- 44 Oro y cráneos / Gold and Craniums 1991-93
- 45 Amazonas / The Amazon 1992
- 46 Calabazas / Gourds 1992
- 48 Jabones, panela, cola y bocadillo / Soap, Sugar, Glue and Guava Candy 1992
- 50 Huesos: el mármol americano / Bones: American Marble 1992
- 52 Animales marinos / Marine Animals 1994-2003
- 52 Agua tejida (azul) / Woven Water (Blue) 1994
- 54 Conchas, caracoles, dólares de arena / Seashells and Sand Dollars 1994
- 56 Bolas de estrellas de mar / Starfish Balls 1994-2002
- 57 Caballitos de mar / Sea Horses 1994-2004
- 58 Agua tejida (blanca) / Woven Water (White) 2003
- 60 Circo de pulgas Cardoso / Cardoso Flea Circus 1994-2000
- 66 Mariposas / Butterflies 1996-2004
- 66 Dibujos de mariposas / Butterfly Drawings 1996-2004
- 67 El arte de la desaparición / The Art of Disappearance 2001
- 68 Pieles de ovejas / Sheepskins 2002
- 70 Caras 2001-2004
- 70 Cara de gallina, cara de pescado, cara de murciélago /
Chicken Face, Fish Face, Bat Face 2001-2003
- 71 Cara de estrellas / Star Face 2004
- 72 Cronología
- 73 Bibliografía seleccionada
- 76 Lista de obras
- 79 English text

Inventario de curiosidades

(procesos, materiales y universos temáticos en el arte

de María Fernanda Cardoso)

CAROLINA PONCE DE LEÓN

a) agua, moscas, culebras, huesos, conchas, cráneos, pulgas y mariposas

La obra de María Fernanda Cardoso se distingue primordialmente por la inusualidad de sus materiales. Una relación detallada de ellos podría dar la impresión de ser el inventario de un "gabinete de curiosidades", esas colecciones privadas de lo exótico que proliferaron por casas y castillos en la Europa del siglo 17. También llamados *wunderkammern* o gabinetes de maravillas, los gabinetes incluían una variedad de trofeos culturales y objetos raros de interés histórico, científico y artístico —desde estrellas de mar, cuernos de "unicornio" y dientes de cocodrilo hasta artefactos etnográficos, documentos históricos y obras de arte—. En su eclecticismo se reflejaba la magnitud del mundo, y en su selección se precisaban las obsesiones particulares de sus dueños.

Nacida en Bogotá en 1963, y actualmente radicada en Sydney, Australia, María Fernanda Cardoso ha desarrollado a lo largo de los últimos veinte años una obra extensa a través de objetos, esculturas, instalaciones, performance y video. Como los "gabinetes de curiosidades," la variedad de su trabajo rinde tributo a su fascinación con las complejidades del mundo y da fe de su espíritu lúdico de experimentación, de la ironía sutil de su mirada y de sus obsesiones con el mundo natural (su fuerza metafórica como también las respuestas de seducción, placer, perplejidad, temor y repudio que éste despierta en nosotros).

Se habla de las flores de María Fernanda, de sus pulgas, sus ranas, como si a través de sus múltiples transformaciones, cada material se volviera significativo de los mundos creados por ella; cada uno emblema del todo.

Por ello, su inventario artístico particular

no debe abarcar sólo la relación poco convencional de sus materiales, sino también las estrategias creativas y los temas con los que ella exalta su fuerza evocativa. Con el legado de tradiciones como el minimalismo, el arte conceptual, el arte de procesos y el arte povera, Cardoso adopta una serie de modos de representación que reinciden tales como las formas geométricas simples, la repetición y acumulación de elementos y la apropiación de símbolos y su resignificación. Igualmente, elementos temáticos como la sexualidad, los ciclos de vida, la muerte, el poder y el legado cultural colombiano son componentes substanciales que se entremezclan una y otra vez en su obra.

b) agua, esponjas (el origen, lo orgánico, el juego, la repetición)

La práctica artística de María Fernanda Cardoso se caracteriza por su manera de intercalar dos procesos de investigación simultáneos. Uno es analítico y crítico, el otro lúdico. Abarcan desde el estudio de textos de historia, literatura, ciencias y filosofía, hasta la observación empírica y la experimentación directa con los materiales.

Para su tesis de grado en la Universidad de los Andes de Bogotá, asumió el reto de trabajar el agua como un material escultórico, investigando, a la vez, sus dimensiones míticas, sagradas y rituales y sus antecedentes en la historia del arte¹. *Pruebas de resistencia 1 y 2* (1985), por ejemplo, ilustran cómo ella aprovecha tanto las cualidades físicas del agua como también las ideas que se asocian con ésta: el origen absoluto, su capacidad de generar vida y de albergar y alimentar elaboradísimos organismos. Casi de escala humana, estas esculturas consisten en

¹ Rodrigo Zuleta. "Trabajos de Fuego." (Bogotá: *La Prensa*, FECHA??, PAG??).

bolsas de plástico transparentes, suspendidas, voluptuosas, rebosantes de agua (ella las describe como "penes")² que contienen esponjas impregnadas de color y humedad. Parecen el resultado de un ejercicio escultórico básico sobre relaciones de forma, volumen, espacio, peso, material y textura. Sin embargo, sus tensiones físicas adquieren además una carga erótica, generadora de energía vital. La doble tensión, formal y simbólica, es el principio activo de las paradojas que distinguen casi la totalidad de su obra.

c) agua, cemento, brea, neumáticos y medias de nylon (ciclos de ruina y reconstrucción, penetración y resistencia)

La estructura simbólica se vuelve más deliberada en la instalación que exhibió en el programa Nuevos Nombres en la Casa de Moneda (1987). Compuesto por tubos de cemento que cuelgan y baldes de plástico dispersados por el suelo, este conjunto evoca un espacio urbano en escombros y una dimensión social, también en ruinas. En el catálogo de la muestra, la artista incluye dos citas: una en que Marta Traba describe a Bogotá como una ciudad que parece haber sido bombardeada y que se halla en constante proceso de reconstrucción, y otra tomada del *Ubu Encadenado* de Alfred Jarry, en que exclama "No lo habremos demolido todo si no demolemos los escombros. Y no veo otro procedimiento para hacerlo que levantar con ellos hermosas estructuras bien ordenadas"³.

Si bien se reiteran aquí ideas asociadas con la generación de vida y la sexualidad, estas esculturas habitan un terreno más oscuro que la serie anterior. Los ciclos de destrucción y reconstrucción son reflejo y metáfora de la dialéctica entre fuerzas

masculinas y femeninas. *No somos perfectos* (1987) pone en evidencia este subtexto sexual. Tubos de cemento cuelgan con una verticalidad que penetra el espacio, en sus extremos surgen puntas de tela que refuerzan el carácter fálico del diseño. Otras esculturas sugieren vulnerabilidad, heridas, dolor. Están atravesadas con hierros, resquebrajadas, cosidas con alambres; son escombros en busca de un nuevo orden. En *Dos baldes* (1987), unas medias pantalón están estiradas sobre la apertura de dos cubetas de plástico. Esta aparente contraparte femenina también está cargada de ambigüedad: insinuando un "sexo tensionado"⁴, los baldes evocan a la vez desafío y resistencia, erotismo y brutalidad. En el mundo posfeminista de María Fernanda Cardoso, no hay lugar para roles de género predecibles o esencialistas.

d) medias de nylon, tierra (fuerzas primordiales, moldes culturales, distorsión)

María Fernanda sigue los experimentos con medias-pantalón femeninas, aprovechando la elasticidad del material. En *Sin título* (1988), la artista estira las medias y les da forma (por distorsión), apuntillándolas directamente al muro a manera de motivos tribales que parodian la pintura modernista europea inspirada en el arte de África y Oceanía. La distorsión formal sirve igualmente de estrategia crítica en *Colchón* (1988), una cama a ras del suelo compuesta por medias pantalón rellenas de tierra —otro elemento cargado de connotaciones femeninas— y entrepiernadas en un sínfin de cuerpos fragmentados. Con humor y sátira, la artista hace referencia tanto a los roles culturales que se asignan tradicionalmente a las mujeres

como a los múltiples estereotipos de género propios de la historia del arte (el desnudo femenino, las musas y la ausencia de artistas mujeres en el patriarcado modernista).

e) tierra, maíz (vida, multiplicación, muerte, desintegración)

Una lógica obsesiva la lleva de la tierra a la siembra con una serie de experimentos con pasto y maíz germinado. Con estos materiales crea instalaciones y dibujos que se enfocan menos en resultados definitivos y más en el proceso mismo de explorar directamente con materiales y colores naturales y vivos y con nuevos métodos de organización visual. Como en la serie anterior, estos procesos de Cardoso mantienen un diálogo latente con la historia del arte. Los sembrados de pasto, por ejemplo, hacen un guiño al arte de la tierra y a estrategias minimalistas como la repetición de elementos geométricos simples sobre una estructura reticular. Paradójicamente, estas piezas introducen una perversa dualidad que surge de vez en cuando en las obras de María Fernanda Cardoso. Sembrar pasto implica crecimiento y, por ende, la necesidad de podarlo; controlar el proceso implica detenerlo, dejar de regar el pasto, secarlo. Vida y muerte vuelven a unirse. La artista se convierte en mediador metafórico. La dualidad creadora/destructora, pone en evidencia la extraña relación entre cultura y natura, vida y arte.

f) moscas, lombrices, lagartijas, grillos, ranas (apropiación y resignificación de símbolos, fecundidad, vida, muerte, crueldad)

Para concluir sus estudios de posgrado en la Universidad de Yale (1990), Cardoso

² E-mail de la artista a la autora.

³ Catálogo de la Exposición *Nuevos Nombres: Inés Wickmann, María Fernanda Cardoso* (Bogotá: Casa de Moneda, Banco de la República, agosto 1987).

⁴ José Hernán Aguilar, "María Fernanda Cardoso," Catálogo de la Exposición *Ante-América* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, págs. 44-45).

realizó un conjunto de esculturas con insectos y reptiles disecados organizados en geometrías simples. Los animales disecados, por ejemplo las ranas de *Dancing Frogs* (1990) o las lagartijas de *Corona para una princesa Chibcha* (1990), funcionan a un nivel literal y simbólico: aluden a la ornamentación precolombina, pero también abandonan los medios de representación tradicionales y acuden a una estrategia artística que sustituye la alegoría de la imagen por su realidad.

La levedad visual de las esculturas (a la distancia parecen delicados dibujos en el espacio) invita a la contemplación. Sugieren equilibrio, sacralidad, objetos rituales, altares. La estilización despierta sentimientos de redención. Pero la realidad del cuerpo inerte, atravesado por el metal, provoca reacciones defensivas de repulsión, temor, crudeza, desconcierto.

Estas piezas se ubican en el tenue límite entre mito e historia. El animal muerto es reflejo y proyección de nuestra propia muerte, de heridas históricas. La vida interrumpida está inextricablemente unida al sacrificio y a la violencia. La mítica espiritualidad precolombina queda suspendida por la mortalidad endémica de una sociedad que vive en medio de una violencia psico-social y política sin fin visible. En última instancia, esta serie revela cómo una historia, un lugar y una sociedad particular trazan sus propias relaciones subjetivas con los símbolos de la naturaleza.

g) flores de plástico, coronas, jardines (rituales, consumo, inmortalidad)

El signo siniestro de la muerte toma un giro redentor, extrañamente festivo y sostenido por la levedad del *kitsch*, en los jardines y las coronas mortuorias que

realiza Cardoso entre 1991 y 1992. Flores de plástico hablan del imaginario sentimental de la cultura popular, pero a la vez niegan la idealización de la naturaleza, celebran y condenan la ilusión artificial de lo perenne.

Tanto los jardines como las esculturas con animales hacen referencia a la muerte sin plantear juicios morales. Este desprendimiento es una característica del pensamiento de Cardoso. Muchas de sus obras se mantienen en un punto de tensión y contradicción que nunca se resuelve. Son tanto una cosa como su contrario; son negación y celebración; un espejo donde se reflejan o proyectan posiciones esquivas y cambiantes.

h) totumas, huesos, dulces de guayaba, tusas de maíz, jabón en barra (legados culturales, tergiversaciones artísticas)

Bandera (1989), una instalación hecha con dulces de guayaba y en la más pura tradición minimalista, es una pieza emblemática del conjunto de piezas realizadas con lo que se podrían llamar materiales colombianos (1989-1992). Prevalece en ellas una organización visual rigurosa que alude, no sin cierto humor, a preceptos artísticos como el *ready-made* y el objeto encontrado modernista, insertados en las estructuras geométricas del minimalismo. Por un lado, se valen de la apropiación de formas y estructuras de la historia del arte, por el otro, de la introducción de elementos de desequilibrio.

Sin embargo, cada material de esta serie tiene una carga (histórica, económica, cultural) que subvierte la neutralidad formal. *Mármol americano* (1992-2003), por ejemplo, hace alusión a prácticas ornamentales coloniales en las cuales se utilizaban huesos de buey hervidos en los patios de

las casas, para simular el mármol de los diseños moriscos de los pisos en España. Productos como los jabones de barra o las totumas, introducen un elemento casi folclórico de la cotidianidad colombiana. La especificidad cultural de estos materiales se pierde en contextos ajenos. La factura artesanal, el color y textura de los dulces de guayaba, por ejemplo, no tienen correspondencia en el mundo aséptico y artificial de los confites en Estados Unidos. Estas diferencias generan una cierta alienación en quienes las miran fuera del contexto cultural colombiano.

En sus trabajos más recientes, la artista está experimentando con pieles de oveja como un material específico del contexto económico y cultural de su tierra de adopción, Australia. Esta insistencia en explorar lo intraducible, en enfatizar los discursos locales, hace pensar que su estrategia central radica no sólo en la sobreposición de contextos culturales y artísticos, sino en poner en evidencia sus límites. La artista asume una libertad creativa total para apropiarse de los recursos del arte contemporáneo en sus propios términos mientras que revela, involuntariamente quizá, las limitaciones de los discursos artísticos globales. En una época en que se celebra la disolución de fronteras, estas obras revelan que aún hay muchas por cruzar.

i) huesos, conchas, corales, pirañas, estrellas de mar, escamas de pescado (trofeos, souvenirs, voyeurismo cultural)

Cardoso ha vivido en varios países. Dejó su país natal, Colombia, en sus años de formación profesional para establecerse en Estados Unidos (1988-1997). Luego se radicó en Australia. Sus procesos de desterritorialización y re-territorialización

parecen llevarla a explorar las fronteras porosas entre culturas distintas. En consecuencia, los trabajos realizados después de su auto-exilio están cargados de las metáforas y subjetividades autobiográficas propias de una artista-voyeurista-turista en tierra ajena.

Una obra emblemática es *Pelota de fútbol* (1992), una esfera compuesta por dos cráneos humanos ensamblados y con un tubo plástico que sale como una cola de animal o como proveniente de aquellos aparatos clínicos que sirven para alimentar a los pacientes por vía intravenosa. Sin antecedentes ni sucesores, esta pieza singular es la única en su obra que utiliza material orgánico humano. Por ser sujeta a las acciones y relaciones estratégicas de dos equipos, la pelota de fútbol podría interpretarse como un autorretrato alegórico de la función artística de Cardoso y de su mediación entre múltiples contextos culturales.

En la misma época (1992-1994), la artista realiza instalaciones con souvenirs marinos producidos por la industria turística para el consumo masivo de lo exótico. Como las flores de plástico, estos souvenirs evocan el poder que ejerce la naturaleza en el imaginario cultural popular.

La más barroca de sus instalaciones, *Agua tejida, paisaje submarino* (1994-2003), construye una ambientación total; es una puesta en escena tanto de la idealización como de la comercialización de la naturaleza. Como espacio controlado, evoca también los dioramas de los museos de historia natural y el carácter subjetivo, casi arbitrario, de sus mecanismos pedagógicos que se sirven del artificio para transmitir conocimiento científico. Así como María Fernanda mezcla la investigación con la subjetividad del arte, *Agua tejida* pone en evidencia la distancia entre realidad

natural, representación, interpretación y objetividad.

De igual manera, la fascinación con lo desconocido y con los peligros asociados con el mundo marino le sirve para crear un ámbito metafórico en donde explorar territorios culturales contradictorios. Un ejemplo es *Pirañas* (1992). En ella, docenas de pirañas embalsamadas exhiben sus dientes amedrentadores. Expuestas sobre pequeños pedestales y alineadas como un ejército a la carga, las pirañas develan la belleza brutal del mundo natural. Tanto el origen natural de los pescados, como su procesamiento industrial revelan como ambos contextos —el natural y el comercial— se integran y se excluyen. Asimismo, a medio camino entre el arte y la cultura del consumo, las pirañas/souvenirs subvierten su propio origen natural. Están cargadas de una base ideológica que rechaza el turismo cultural. Son una parodia de la domesticación de la otredad.

Aquí, la estrategia formal opera como una forma de camuflaje. Para alguien que trabaja en los intersticios de discursos locales y globales, el camuflaje —una práctica común para muchos artistas latinoamericanos⁵—, sirve para cuestionar la relatividad moral y cultural y la "universalidad" de los lenguajes y sistemas interpretativos.

j) látigos, lupas, lentes, pulgas, resinas (socialización, escenificación, parodia)

Libre de las limitaciones de trabajar con un lenguaje único, la práctica artística de María Fernanda le permite pasar de un sistema de representación a otro, de un material a otro, y organizar sus elementos en función de sus propias investigaciones y no de las estructuras de representación ya

establecidas. Esta versatilidad la lleva, en 1993, a iniciar el proyecto quizá más ambicioso, excéntrico, críptico y exhaustivo de su carrera: el *Circo de pulgas Cardoso* (1996-2003).

A través de los años, el circo pasó de ser un escenario meticuloso, nostálgico y retro-futurista para convertirse en un espectáculo multi-media que incorpora una bellísima carpa, la más sofisticada tecnología de video, y el performance de la profesora Cardoso en sus múltiples roles de maestra de ceremonia, domadora y erudita.

De manera elíptica, la metamorfosis del circo de pulgas centenario en un proyecto artístico multi-media popular (que se exhibe tanto en contextos artísticos y no-artísticos), replantea las inquietudes de las primeras vanguardias artísticas de acercar el arte a la vida y a los demás. Simultáneamente un género de representación, una forma de espectáculo y un dispositivo didáctico —el *Circo Cardoso* realiza el propósito de la artista de fundir arte, entretenimiento y ciencia—.

Intrigada desde la infancia con las pulgas y con la idea misma de la existencia de estos circos diminutos, Cardoso inicia un complejo proceso de investigación que cubre desde la historia de los circos de pulgas hasta la historia de su convivencia con los humanos, desde la observación y la interacción directa con ellas para adiestrarlas, hasta el estudio de su comportamiento sexual y aptitudes físicas. Bajo la lupa inquisidora de Cardoso, se magnifica la criatura, grotesca, prehistórica pero a la vez fantástica y capaz de despertar las emociones más arcaicas y los temores más oscuros del inconsciente. Esta visión surreal del animal está consignada en *Pulga parada* (2000) y en *El aparato genital de la pulga macho* (1996).

De nuevo, la realidad natural y la alegoría

⁵ Gerardo Mosquera, "Versiones del Sur/ No es sólo lo que ves" (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pág. 43).

coexisten: las pulgas son lo que son y son también las ideas que tenemos de ellas. El circo es un teatro experimental que escenifica un universo metafórico complejo. La relación entre domadora y domado pone en evidencia nuestro rechazo de lo grotesco, nuestra ternura con lo pequeño. Inevitablemente, el universo miniatura replica la comunidad humana, se convierte en espejo. Antropomorfiza a las pulgas. Subrepticamente, el espectáculo se convierte en una sátira sobre la conducta humana.

La antropomorfización/socialización de las pulgas se hace más palpable a través de la mediación (el performance) que la "Profesora Cardoso/Reina de las Pulgas" lleva a cabo para conectar los dos reinos. Por primera vez, la artista se involucra como sujeto. La estética de las presentaciones iniciales (Exploratorium, San Francisco 1995) tenía un toque *pop*. Su traje de ceremonia consistía en capa, mini falda y botas y brassière plateados, además de un látigo minúsculo, lentes de aumento y linternas (las pulgas responden al calor, al bióxido de carbono y a la luz). La redondez de las copas del brassière enfatizaba el aspecto maternal y la dependencia entre amaestradora y pulga. Durante varios años, Cardoso alimentaba personalmente a sus trescientas pulgas. Esta conexión y dependencia física con ellas refleja su añoranza por un vínculo íntimo con el mundo natural. El vínculo llegó a ser tan fuerte, que la artista contempló por un tiempo en volverlo un proyecto de vida⁶. Sin embargo, en los últimos tiempos, el rol maternal ha disminuido. Ya no alimenta a las pulgas con su propia sangre y su nuevo atuendo —una bata de laboratorio verde fosforescente— corresponde más a su imagen de artista *nerd*. Ahora el espectáculo incluye una conferencia donde la profesora Cardoso transmite

los conocimientos científicos e históricos que ha adquirido a lo largo de sus investigaciones.

k) gallinas, crestas, peces, murciélagos (documentación, retratos, sátira)

Aunque su trabajo se ha caracterizado por la manualidad y fisicalidad de sus procesos, el circo abre las posibilidades de la mirada mediatizada. El video se vuelve otra forma de documentar su mirada sobre el mundo. *Cara de gallina, cara de pez, cara de murciélago* (2002-2003), producido en colaboración con su marido, el video-artista australiano Ross Rudesch Harley, presenta una secuencia de retratos de animales que reiteran la fascinación con lo grotesco como principio estético y como imaginario. Al igual que el espectáculo de las pulgas, hay una sátira implícita, aun cuando el video es un simple registro directo que documenta, sin artificios o manipulaciones (de texto, música, iluminación o efectos especiales), la peculiaridad de las caras de los animales, las crestas como genitalia y las actitudes entre alucinadas y autoritarias de las gallinas; el ensimismamiento de los peces; la amenaza atávica de los murciélagos. La inesperada singularidad y excentricidad de cada animal roza el absurdo; lo banalmente común expone su propia extravagancia.

l) alas de mariposa, caballitos de mar (camuflaje, simetría, geometría natural)

Una nueva etapa introduce una obra inesperada, *Camuflaje: el arte de la desaparición* (2001), una escultura naturalista y representacional compuesta por una rama de árbol (fabricado por ella) sobre la cual están posadas unas mariposas

(reales), cuya facultad particular consiste en el poder desaparecer —ocultar sus vivos colores— con sólo cerrar sus alas.

Los dibujos recientes, hechos con alas de mariposa y caballitos de mar, ensayan otro tipo de representación naturalista. Estas piezas, muy delicadas, recuperan el sentido visual de estructuras simples de las obras realizadas a comienzos de la década de los noventa. Pero a diferencia de las premisas constructivistas del minimalismo de evitar la representación y la referencia, éstas siguen los modelos de una geometría natural y de la simetría sugerida por las leyes de organización que se encuentran en la naturaleza⁷. Este sentido armónico, tanto visual como existencial, nutre el imaginario de la naturaleza como fuente absoluta de sabiduría. La propia existencia de la mariposa ofrece una metáfora de redención. La bestia se transforma en bella. Como todas las dualidades en la obra de Cardoso, no se puede ser la una sin la otra.

Esta exposición retrospectiva ofrece una visión panorámica del inventario artístico de María Fernanda Cardoso de los últimos veinte años. En lugar de proponer un orden cronológico, lógico y lineal para clasificar su trabajo y ofrecer conclusiones, la intención detrás de la selección de obras y del montaje de esta muestra es trazar un recorrido tan circular e incierto como los misterios naturales y las resonancias poéticas de sus obras.

San Francisco, 2004

⁶ Meeka Walsh, "Making a World From Scratch, An Interview with María Fernanda Cardoso," (Border Crossings, 1995, págs. 38-47).

⁷ José Ignacio Roca, "María Fernanda Cardoso: Biogeometrías" (Nueva York: Latin Collector, 2004).

Hace más de treinta años el matemático Benoît Mandelbrot señalaba cómo en los patrones irregulares y en las formas aparentemente caprichosas de la naturaleza existe una armonía secreta, un principio organizador no menos complejo y preciso que el que rige la geometría euclidiana —que es el tipo de organización formal con que usualmente asociamos la idea de “geometría”—. La teoría del caos, no lejana a las conceptualizaciones sobre el azar en la búsqueda plástica y en la música atonal, por ejemplo, mostraba que los fenómenos naturales se rigen por patrones de armonías sutiles y poéticas, una “morfología de lo amorfo”, en donde hay un orden secreto y una simetría oculta, en una familia de formas complejas que Mandelbrot denominó *fractales*¹.

Este interés en la lógica que rige el azar y las diversas geometrías presentes en las formas naturales ha sido retomado por teóricos como Stuart Kaufmann, quien en *Los orígenes del orden* (1993), establece que la complejidad de los procesos naturales resulta en organizaciones espontáneas. Kaufmann demuestra que la auto-organización, la selección y el azar son las fuerzas que mueven el universo y cómo los ecosistemas, los organismos a diferentes escalas e inclusive muchos sistemas culturales pueden evolucionar siguiendo las mismas leyes generales. Las formas orgánicas, que asociamos intuitivamente con lo irregular, configuran en muchas ocasiones patrones de estricto rigor geométrico, como lo señaló de manera magistral el fotógrafo alemán Karl Blossfeldt a finales del siglo XIX en sus fotografías de primeros planos de helechos y otras plantas. Esta mirada a la organización geométrica de las formas naturales ha encontrado numerosos exponentes en el

arte del siglo XX (como Andy Goldsworthy, Markus Raetz o Richard Long, entre otros), aunque en la mayoría de los casos los elementos naturales —en ocasiones con formas geométricas regulares— son utilizados en función de una organización geométrica precisa, que les es impuesta como estructura organizadora.

El arte, y en particular los procesos escultóricos, pueden definirse como el intento de imponer un tipo de orden (o una visión particular) al caos aparente de la materia en su estado “bruto”; pero en la práctica artística contemporánea, la noción de materia prima neutra es puesta en cuestión, evidenciando que todo material está cargado cultural y simbólicamente y posee una estructura formal intrínseca que lo cualifica, previo a su utilización como materia base.

Desde sus primeras obras, la artista colombiana María Fernanda Cardoso recurre a la geometría para organizar los materiales con los que compone sus propuestas escultóricas, re-codificando las estrategias formales modernistas con materiales cargados simbólicamente. Cardoso utiliza animales disecados y flores de plástico, que remiten respectivamente a los mitos precolombinos y a los ritos funerarios, elementos naturales como huesos, totumas y estropajos, o productos elaborados como bocadillos y panelas (dulces de pasta de guayaba y “ladrillos” de azúcar sin refinar respectivamente), todos ellos con fuertes vínculos con tradiciones locales. Pero en estas obras el elemento o material mantenía sus características propias, y la geometría aparecía invariablemente como principio de organización.

Por ejemplo, en sus piezas con sapos, culebras, grillos, moscas y lagartijas, los animales son sujetos a disposiciones

¹ “El supuesto fundamental de la teoría del caos es que la unidad individual no importa; lo que importa son las simetrías recursivas entre los diferentes niveles del sistema. El caos se constituye como ciencia al hallar entonces ciertos reguladores de largo plazo, cierta simetría de conjuntos, atractores y nodos que configuran leyes que de allí en adelante permiten trabajar con el azar, con lo inestable, lo disipativo, lo incierto”. Tomado de <http://www.colciencias.gov.co/redcom/mat-caos.html> De acuerdo con Mandelbrot, los fractales son formas geométricas que pueden ser

subdivididas en partes que son similares a la totalidad. El patrón continúa en los límites del fractal, de tal manera que es posible encontrar la misma organización formal tanto en la forma total como en el detalle. Lo anterior se conoce como *autosimilaridad* o *simetría de escala*. En la naturaleza es posible encontrar muchos ejemplos de fractales, como los árboles y los helechos (en los cuales las ramificaciones de las hojas son similares a las del tronco), el coliflor, el brócoli, los rayos, las nubes, las líneas costeras o las montañas, entre muchas otras.

geométricas precisas, como círculos, esferas o elipses, dando como resultado esculturas cuya imagen remite al formalismo modernista, pero que se cargan de diversas asociaciones cuando una mirada cercana le revela al espectador la naturaleza de los materiales que las componen. En la mayoría de estas obras, la repetición de elementos similares de formas idiosincrásicas creaba un efecto de estructura por asociación. En obras posteriores, como *Agua tejida* (1994-2003), el proceso de construcción seguía una lógica compositiva basada en la iteración de un proceso sencillo (unir las estrellas de mar por dos o más de sus puntas), dando como resultado un conjunto aparentemente amorfo, pero que respondía a una lógica estructural y asociativa completamente racional.

Cómo su nombre lo indica, la serie *Biogeometrías* (iniciada a finales de los noventa) agrupa obras en las cuales las formas biológicas y orgánicas son organizadas siguiendo principios geométricos. Pero en esta serie, la geometría intrínseca de los elementos utilizados (alas de mariposa y caballitos de mar) es puesta en evidencia, entrando a formar parte integral de la organización de la composición en un sentido más amplio. Si en obras canónicas de Cardoso como *Ranas bailando* (1990) —un círculo perfecto de ranas disecadas que recuerda una danza ritual—, cada animal mantenía su integridad formal, en las obras que conforman *Biogeometrías* Cardoso se sirve de las características formales de cada elemento para efectuar una operación de síntesis (a través de su organización en torno a ejes de simetría y formas geométricas simples), en donde cada uno pierde su independencia como elemento en función de la conformación de una imagen global de gran complejidad y riqueza formal.

Los dibujos de mariposas, iniciados a mediados de los noventa, tienen referencias visuales muy variadas: la decoración de la cerámica precolombina, el arte geométrico, la psicodelia, etc., son organizaciones casi siempre simétricas de alas de distintas variedades de mariposas, por lo general en torno a un eje de simetría circular. La visión se desplaza entre las formas que resultan de la repetición del animal en sí mismo, y las formas en el espacio negativo del soporte, usualmente una lámina de acrílico translúcido. Así, un cuadrado regular contiene un vacío en forma de estrella de cuatro puntas; una estrella de once puntas está inscrita en un círculo, y los patrones de color de cada ala de mariposa conforman a su vez, por asociación de contigüidad, nuevas formas de gran complejidad y belleza.

Este último aspecto es muy importante para Cardoso, quien ha expresado su interés en "seducir al espectador desde lo bello para convertirlo en un cómplice de los aspectos más perturbadores de la obra"², como pueden serlo la violencia implícita en la utilización de cadáveres de animales como material escultórico, las implicaciones ecológicas que tiene la industria turística y la búsqueda de exotismo (en sus instalaciones con estrellas de mar, pirañas y escamas de pescado) o las asociaciones con la tragedia que suscitan los ramilletes de flores blancas (*Cementerio, jardín vertical*, 1999). Como la artista ha anotado, "creo en la belleza, y he encontrado que en muchos casos proviene del orden. Hay sistemas que hacen que esto funcione. La naturaleza es así. Estoy muy interesada en la teoría del caos y la complejidad, en donde unidades simples conforman sistemas complejos, y si uno sigue esos sistemas se conecta, de alguna manera, al universo, y tiene una resonancia emocional y estética"³.

La repulsión que a menudo generan las obras de Cardoso reside en que le recuerdan al espectador que forma parte de una cadena en el orden universal de las cosas, y que su posición hegemónica como género humano está sustentada en la dominación, usufructo y consumo sistemático de las demás especies, con frecuencia se convierte en la causa de su total extinción. La "civilización" ha distanciado al hombre, especialmente el habitante de las ciudades, del origen de lo que consume, presentándose como una materia neutra, irreconocible como animal o como planta en sus empaques asépticos, los cuales están realizados con materiales sintéticos cuyos procesos industriales de producción son muy probablemente responsables de la destrucción a una escala mayor del hábitat natural de esas mismas especies.

Esta es también la razón de la extraña fascinación que generan sus videos *Cara de gallina* / *Cara de pescado* / *Cara de murciélago* (2002-2003). Realizados con el encuadre y la estética de los retratos fílmicos o "screen shots", los videos muestran la variedad y complejidad de los gestos faciales de diferentes variedades de gallinas y peces (dos de las bases de la pirámide alimenticia moderna), así como del murciélago, un animal que genera terror a pesar de ser en realidad relativamente inofensivo para el ser humano. La imagen del video está centrada en el "rostro", desligándolo del resto del cuerpo del animal, y al hacerlo lo humaniza para nosotros. Confrontándonos con sutilezas gestuales que connotan tristeza, perplejidad, sinceridad, miedo e indiferencia, los videos de Cardoso nos hermanan con estos animales que consumimos o exterminamos como plagas y los sitúan incómodamente cercanos a nosotros.

² María Fernanda Cardoso, Entrevista con Elizabeth Ann MacGregor, *Zoomorphia* (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2003, p. 43).

³ *Ibid.*

En el orden amplio del universo ninguna acción está desligada de una consecuencia, pero las esculturas de Cardoso nos conminan a tomar partido frente a una decisión ética que cotidianamente rehusamos enfrentar: *otros* ya se han encargado de hacer el "trabajo sucio" por nosotros, y nos colocan a una cómoda distancia, tanto del acto de dar muerte como del cadáver mismo, el cual nos llega como pura materia. En la teoría del caos existe la figura del *efecto mariposa*⁴, un modelo teórico que ha devenido metáfora poética del orden del universo: el batir de alas de una mariposa en el Amazonas puede desencadenar una tormenta en Baja California; hasta el más leve gesto puede tener consecuencias insospechadas debido a la interconexión de todos los procesos a una escala planetaria.

La reacción que a menudo provoca la utilización de animales disecados en la obra de Cardoso pone en evidencia las contradicciones de una cultura que se ampara en una posición *ambientalmente correcta* para condenar la utilización o explotación de ciertas especies animales o vegetales, a la vez que consume productos industriales que son devastadores para el ecosistema global y para el hábitat natural no sólo de esas mismas especies sino de todos los seres vivos, incluido el género humano. Haciendo énfasis en la precisa organización geométrica que rige las formas naturales, la obra de Cardoso establece un vínculo formal con la idea de orden con que asociamos "lo civilizado", con lo cual invita a una reflexión sobre el papel que juegan nuestras acciones en el orden más amplio de las cosas.

María Fernanda Cardoso

entrevistada por

ELIZABETH ANN MACGREGOR

Me parece que tu obra tiene unas bases empíricas muy fuertes al igual que teóricas. Puedo imaginarte cuando eras niña, disecando escarabajos, coleccionando mariposas, observando conchas marinas, escudriñando el mundo natural. ¿Es eso cierto?

Si, cuando yo era niña me obsesionaba mirar, observar, hacer cosas. Yo trabajo mucho con mis manos, y este proceso inspira a mi cerebro. Yo trabajo con la estimulación a partir de los sentidos, lo cual también está inspirado en el conocimiento posterior a partir de la investigación.

Estuve leyendo la obra de E.O. Wilson, cuyo libro *Biophilia* ha tenido un gran impacto en ti. Él describe su obsesión por mirar a través del microscopio organismos muy pequeños del mundo natural. Veo en esto una estrecha relación con la forma en que tú trabajas con el circo de pulgas – mirándolas a través del microscopio y luego agrandándolas.

Recuerdo que cuando era niña creía que el mundo era muy grande – que las cosas eran realmente gigantescas. El sentido de la escala era bastante diferente al que tenemos como adultos. También recuerdo que observaba muy de cerca la naturaleza – esto es algo que mi padre me enseñó. Solíamos hacer paseos ecológicos en Colombia, observábamos las plantas y las examinábamos con una lupa. Así que es allí donde se iniciaron el sentido de curiosidad y de observación. El mundo tiene mundos dentro de los mundos, pequeños y grandes. Es fascinante.

¿Tú compartes la fervorosa campaña de E.O. Wilson's por la preservación, o ves tu papel de artista más como una comentarista?

Creo que es esencial el reconocer que compartimos este mundo con muchas

⁴ El "efecto mariposa", que plantea que existe una interconexión de causalidad a nivel planetario, fue formulado por el meteorólogo Edward Lorenz en una conferencia ante la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia en 1972 que llevaba por título "Predecibilidad. ¿logra el batir de una mariposa en Brasil desencadenar un tornado en Texas?"

otras formas de vida y es una gran pérdida que éstas estén disminuyendo. Pero como artista no quiero hacer juicios. No trato de decir lo que está bien y lo que está mal – sólo trato de mirar y de analizar lo que está allí.

Gran parte de tus primeras obras tienen referencias culturales muy directas con tu crianza en Colombia. Estoy pensando en las totumas, en las pirañas, en las lagartijas, en los huesos en *American Marble* (mármol americano). ¿Siempre tuviste un fuerte deseo de reflejar tu cultura en tu obra?

Yo soy una persona muy arraigada. A pesar del hecho de haberme ido de Colombia hace 15 años, siento como si nunca me hubiera ido. Pero creo que la experiencia de estar en el exilio refuerza ese aspecto cultural. También es porque esas experiencias culturales son las que fueron reales para mí. Recuerdo que yo estudiaba los movimientos de la historia del arte en los libros, y todas las ilustraciones eran pequeñas. Cuando vi por primera vez una obra de El Greco, era brillante e inmensa. Me di cuenta de que toda mi experiencia con respecto a esta historia del arte había sido a través de representaciones, que eran muy diferentes a los originales. Mi experiencia directa con el arte fue, por lo tanto, con el arte precolombino y con el arte religioso colonial, y luego también con la comida, el idioma, la naturaleza, el paisaje...

Es interesante que hagas referencia a los movimientos del arte en los libros. Ha habido muchos debates en el mundo del arte en las últimas décadas en cuanto a redefinir la relación entre estos llamados movimientos y los 'margins'. Es relativamente reciente el hecho de que el mundo del arte se ocupe de la obra de los

artistas latinoamericanos y ahora en Norteamérica es casi automático que cada programa de los museos tenga su elemento "latino". ¿Cómo manejaste esta situación cuando vivías en Norteamérica?

Fue muy difícil. Hay mucha discriminación y mucha generalización. Cuando te mudas a los Estados Unidos, no eres considerada una persona latinoamericana ni simplemente una artista. Eres considerada una "latina" –lo cual significa una inmigrante pobre de la frontera hacia el sur...- Por supuesto todas las culturas latinoamericanas poscoloniales tienen muchas cosas en común, pero venimos de medios muy diferentes. Creo que es casi imposible romper este estereotipo. Algunas veces, si yo era seleccionada para una exposición, sentía que era sólo para cumplir con la cuota. Como individuo, me sentía aceptada, pero como miembro de un grupo, no. Yo llegaba a una inauguración con un grupo de amigos "latinos" y sentía el miedo en las mismas personas que eran abiertas conmigo como individuo –miedo a las pieles oscuras, miedo al lenguaje del grupo– aun tratándose de personas muy sofisticadas. Ésta fue una de las razones por las que sentí un gran alivio al venir a Australia donde no tenía que pelear con los problemas de cómo adoptar la posición de una "latina" o peor, de una "colombiana".

Debido a que tu obra está llena de referencias culturales, ¿sentiste que esto era parte del estereotipo de latina exótica?

Yo trabajé deliberadamente con esos conceptos porque estaba viviendo en los Estados Unidos. Se trataba de esa brecha de significado que surge cuando cambias de cultura y cambias el contexto de la obra. Cuando alguien que no es latinoamericano observa la pieza hecha con panela (que son bloques de azúcar cruda) o dulces de

guayaba o barras de jabón, ellos no necesariamente saben lo que estas cosas son, o a qué saben –la obra parece ser sólo una disposición de algún tipo de material exótico-. Así que yo realmente quería mostrar la brecha -ese espacio en el cual se pierde el significado y se obtiene una lectura más formal-.

O el significado ha cambiado de acuerdo con el contexto.

Sí, eso sucede con frecuencia con las piezas de animales. Los colombianos pueden leer las referencias a los diseños precolombinos, que se pierden para aquellos que no vienen de ese medio, pero eso no importa, porque surgen otros niveles de significado. También está el caso de la obra *American Marble* (mármol americano). Esta obra hace referencia al diseño de los pisos hechos con huesos de ganado que era como los colonos españoles creaban el efecto barato de los pisos de mármol.

Y este aspecto formal también es crítico – te gusta aportar un sentido de orden y control a través de la configuración – la complejidad del mundo natural se manifiesta en componentes formales de gran belleza. ¿Tú crees que este formalismo intensifica el impacto emocional?

Sí, yo creo en las imágenes fuertes que producen un impacto en el espectador, que lo hacen participar de una experiencia estética de placer. Entonces esto hace que el espectador se convierta en cómplice de los aspectos más perturbadores de la obra. Creo mucho en la belleza, creo que gran parte de la belleza viene del orden. Hay sistemas que hacen que eso funcione. La naturaleza es así. Me interesa mucho la teoría del caos y la complejidad, donde unidades simples forman sistemas complejos, y si uno sigue esos sistemas, de

alguna manera esto nos conecta con el universo, y tiene una resonancia emocional y estética. Pero también se trata del control, incluso en las obras no formalistas como el circo de pulgas. Creo que el impulso es el mismo, entender y controlar la naturaleza, una búsqueda de la perfección.

¿Y qué pasa con la influencia del Minimalismo?

Siempre me pareció divertido que los modernistas tomaran a las culturas "primitivas" como inspiración, y luego nosotros (los 'margins' - los primitivos) los hayamos tomado a ellos para encontrar "modelos". En lo que nunca creí fue en tratar de hacer obras carentes de significado. Entonces yo creo obras que tienen una base formalista, minimalista, pero llena de significados. Depende del espectador el intentar o no leerlos, o simplemente absorber la pieza visual y sensualmente.

Y en el otro extremo, ¿qué impacto ha tenido en tu obra el haber crecido en una violencia que afecta a la sociedad en Colombia?

Yo creo que esto se refleja en todas las obras que tienen que ver con la muerte, como las piezas de animales o flores. Es la sensación de tener que enfrentar la muerte, tener que mirarla, tener que vivir con ella. De alguna manera estamos muy cerca de la pérdida y de la violencia, es directa y nos es familiar. Ahora todo el mundo habla de guerra y de terrorismo - en Colombia hemos vivido con eso por mucho tiempo...

El artista, escritor y curador uruguayo Luis Camnitzer dijo una vez que estaba observando el fenómeno de los movimientos del mundo del arte que se están interesando cada vez más en los llamados 'margins', y que él creía que las cosas sólo cambian realmente cuando los 'margins'

llegan al movimiento en lugar de a la inversa.

Creo que eso es lo que está sucediendo con la vida real. Se trata del tercer mundo colonizando al primer mundo. Me parece muy divertido y muy irónico que a pesar del increíble poder del primer mundo, no puedan evitar que las personas crucen las fronteras y alteren y afecten la cultura. Como un ejemplo, la llegada de inmigrantes cubanos a Nueva York llevó a una combinación de culturas africana, hispana y anglosajona para crear el mambo. Hay algo muy positivo en esta mezcla de culturas.

Me parece fascinante observar las gamas y la diversidad de exposiciones en las cuales has sido incluida, desde exposiciones del Barroco al Minimalismo y al Arte Conceptual. Tú tienes la habilidad, como un camaleón, para que tu obra responda a diferentes contextos y para mí esa es una de sus fortalezas. ¿Es esta una estrategia deliberada?

En cierta forma sí lo es. Cuando trabajo con el Circo de pulgas como la profesora Cardoso sé que estoy tratando con un mundo completamente diferente, los medios masivos de comunicación, la tendencia de la cultura Pop, los muchachos comunes y corrientes, las señoras, los niños y esto generalmente no es considerado "high art". Así que esa es una estrategia. Mi trabajo también ha cambiado con los años, he vivido en tres países diferentes y en ocho ciudades. ¡Así que los cambios deben haber sido debido a estas elecciones de vida más que a estrategias!

Tú te mudaste de los Estados Unidos a Sydney por motivos profesionales y recuerdo que cuando nos conocimos dijiste que te estabas escondiendo aquí; que no había sido como se admitió en el mundo del arte, que

habías regresado a los 'margins'.

La primera obra que hiciste aquí fue Camouflage (Camuflaje) que también sugiere la idea de esconderse. ¿Es eso cierto?

Absolutamente. Creo que vine aquí para descansar y para esconderme. Pero también creo que me estaba escondiendo dentro de Australia, quedándome tranquila, no participando activamente en la escena local del arte. Estaba realmente fascinada con toda esta metáfora del camuflaje. De niña recuerdo que no quería destacarme en la escuela de niñas en donde la mediocridad era la regla. Yo era una "nerd", me llamaban "la científica". ¡También estudiaba música y tocaba el violín! Yo era diferente. Recuerdo muy bien ese conflicto en mi interior: destacarme o hacerme a un lado y ocultarme. Esto ha sido algo constante durante toda mi vida. Parte del hecho de venir acá fue aceptar el hecho de que uno puede usar esas estrategias y no hay nada de malo en eso. Estas mariposas, las Kallima inachus inachus, escogen volar, ser coloridas o desaparecer en un segundo cuando repliegan sus alas, pretendiendo ser hojas muertas. Me pregunté a mí misma acerca de esta habilidad - ¿cómo es posible para un animal o para una especie saber cómo se ve una hoja o una corteza? ¿E incluso pretender ser hojas muertas? ¿Qué clase de inteligencia es esa? Trabajar en las piezas de Camuflaje me ayudó a entender esto, se trataba de supervivencia. Era la única manera en que yo podía hacer arte en ese momento. Incluso estaba contemplando dejar de hacer arte y dedicarme sólo al circo de pulgas (que es "High Art", pero no todo el mundo lo nota), y evolucionar eso hasta lo que pudiera llegar a ser. Estas piezas de camuflaje me permitieron reexaminar mi posición.

Tú surgiste aquí en Australia como performer más que como una artista de galerías o de instalaciones.

Sí, y cuando presenté el Circo de pulgas en el Opera House en el año 2000, cuatro años después de haberme mudado aquí, la gente no sabía que yo vivía aquí, asumieron que yo era parte de uno de los grupos que venían al Sydney Festival.

¡Y yo ni siquiera me di cuenta que el Circo de pulgas era de la artista María Fernanda Cardoso!

Sí, fue sólo hasta el año pasado, cuando el Circo de pulgas se mostró como una instalación en el MCA, que se hizo la conexión.

Allí hay un elemento de juego de roles, obviamente te gusta ese elemento del performance, el cambio de identidades.

Yo creo que mi aproximación al performance fue como profesora. Jamás tuve la ambición de ser una performer o de estar en el escenario, pero sí había enseñado arte y esa era mi única fortaleza. Si tienes buen material y buena información, eso es lo que tú das. No se trata de mí como performer – se trata de compartir lo que sé y los mundos que he creado.

¿Por qué decidiste trabajar con ovejas aquí en Australia?

Cuando vine aquí por primera vez, sabía que quería trabajar con animales australianos. Por supuesto que pensé en el canguro como el más evidente. Luego pensé que era un cliché, ningún artista aquí se ha atrevido a tocarlo, ¡lo cual es bueno pues significa que alguien aún puede hacerlo!

Pero me sorprendió descubrir que las ovejas han sido uno de los animales con mayor influencia debido al significado económico y cultural de la lana y al papel

que ésta jugaba en el desarrollo del paisaje agrario y de la economía posterior a la colonia. También había un lazo personal. Mis abuelos tenían ovejas en una finca en Colombia, recuerdo que yo jugaba con pieles de ovejas y dormía encima de éstas, como en un colchón. Las ovejas que ellos tenían eran australianas, que en esa época eran exóticas. Así que sí existen conexiones entre países y culturas.

Recientemente has estado trabajando con video en colaboración con tu compañero Ross Rudesch Harley. ¿Qué diferencia hay al mirar el mundo a través de los lentes hechos para tu obra?

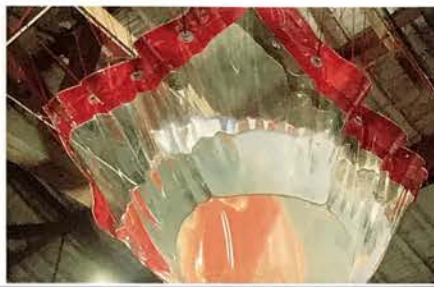
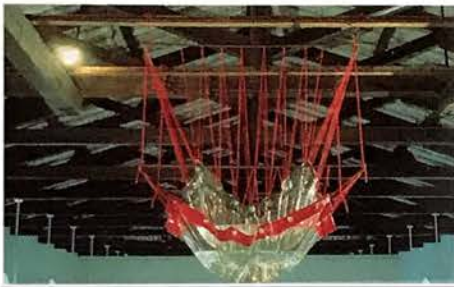
Esto comenzó con el Circo de pulgas. Siempre supe que el Circo de pulgas tenía que ser una película porque no hay forma de que uno esté allí realizando el performance una y otra vez cada media hora, como el profesor Heckler en Nueva York en los años 50 en la Calle 42, cuando no había más de 10 personas en el público. Hoy en día tenemos audiencias masivas. Necesitaba usar el video para traer el Circo de pulgas al siglo XXI, para que una gran audiencia tuviera acceso a él. Es fantástico lo que se puede hacer con el video, uno se puede acercar realmente con esos magníficos lentes y en verdad se puede ver más que con el simple ojo, ¡hasta los cabellos de las patas de las pulgas! La propuesta del siglo XXI es poder tener un espectáculo microscópico a una escala masiva, y el video hace que esto sea posible.

Pero al mismo tiempo, mirar a través de los lentes involucra tomar distancia, una mediación, y se pierde ese fuerte sentido del contacto físico, de trabajar los materiales con tus propias manos... ¿es éste un cambio en tu trabajo?

Trabajar con video es una forma de capturar lo que ves con tus ojos y compartirlo. Pero lo importante era seguir haciendo el Circo de pulgas en vivo (no pregrabado) y el video en vivo era sólo una herramienta más, como la lupa en el pasado, que nos permite experimentar MÁS de la pieza que simplemente con los ojos. De alguna manera, el video magnifica no sólo a las pulgas sino a la experiencia que tenemos de ellas.

Pero yo siempre trabajaré con cosas reales. Al hacer el nuevo video (cara de gallina/cara de pescado/cara de murciélago), conseguir los animales era una parte importante del proceso. Así que de alguna manera el contacto con el material no se pierde completamente. Pero me gusta el hecho de que puedo ir en cualquier dirección. Me puedo ver a mí misma haciendo arte por siempre, trabajando en cualquier forma, con cualquier idea que me interese. En eso consiste el lujo de ser artista.





Ojos de Agua
Water Eyes

1986
Vinilo, plástico, metal,
cuerda y agua
100 x 150 x 100 cm.

Detalle



Depósitos
Deposits
1986

Vinilo, plástico, metal,
cuerda y agua
100 x 100 x 100 cm.

Detalle



Corazones
Hearts
1985

Vinilo, papel machacado,
pigmentos, agua
Dimensiones variables

Detalle





Prueba de Resistencia 3
Proof of Resistance 3
1985

Vinilo, plástico, espuma, metal, cuerda
y agua, 160 x 80 x 80 cm.
Vistas y detalles de la instalación,
Museo de arte moderno La Tertulia, Cali



Prueba de Resistencia 1 y 2
Proof of Resistance 1 and 2
1985

Vinilo, plástico, espuma, metal,
cuerda y agua, 160 x 80 x 80 cm.
Vista de la instalación, Museo
Nacional, Bogotá



Sin titulo
Untitled

1985
Vinilo, espuma, agua,
tubo plástico



No somos perfectos

We're Not Perfect

1987

Tubo de cemento, tela, nylon,
brea, neumático, metal
170 x 40 x 15 cm. c/u (dos
unidades)

Colección Banco de la
República, Bogotá Registro
AP1766S025

Detalles



Obra negra

Under Construction

1987

Tubo de cemento, tela, brea,
neumático, metal
244 x 41 x 15 cm.

Colección particular, Bogotá

Detalles

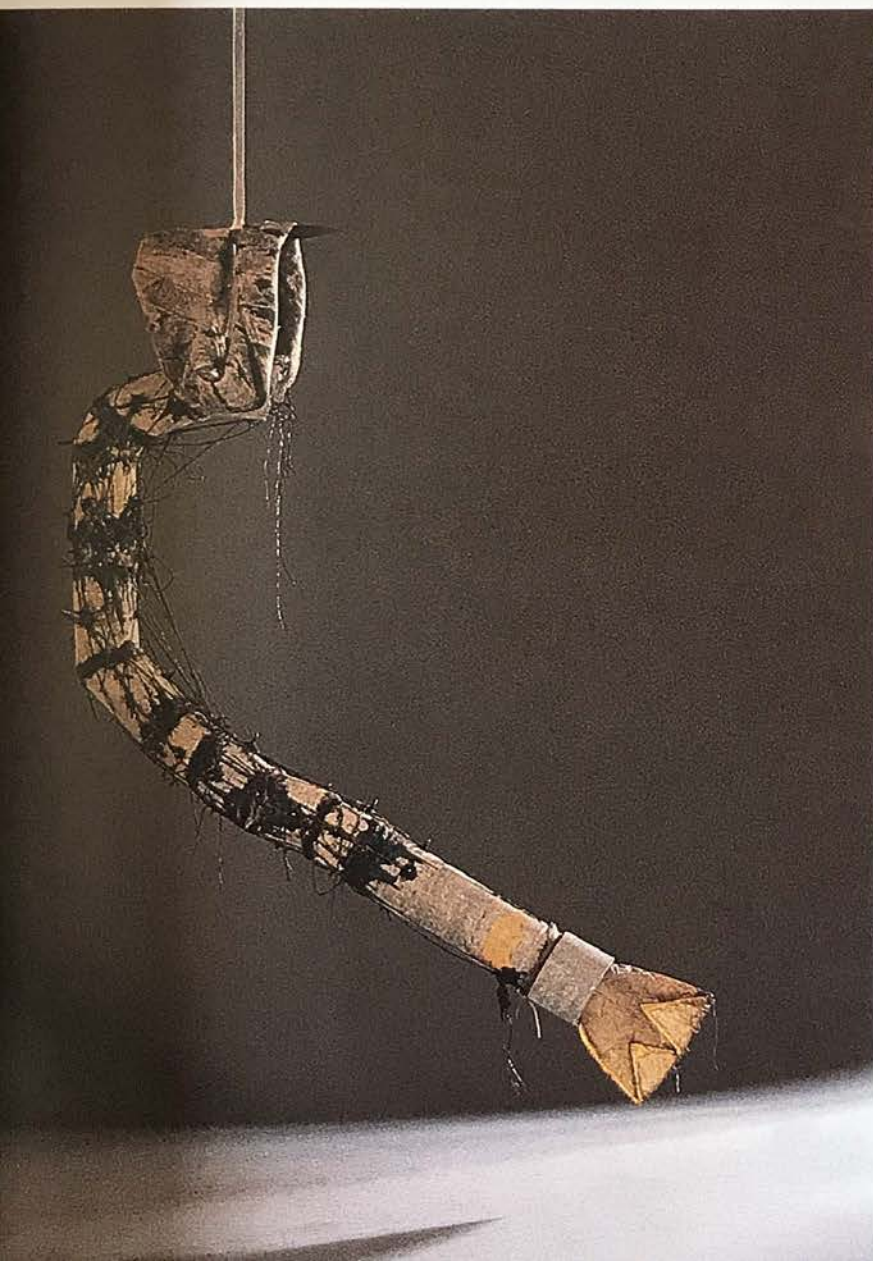


**Baldes y tubos de cemento /
Cement Tubes and Buckets**
1986-87

Chino
Chino
1987

Tubo de eternit, metal, nylon
y brea
200 x 150 x 30 cm.

Detalles

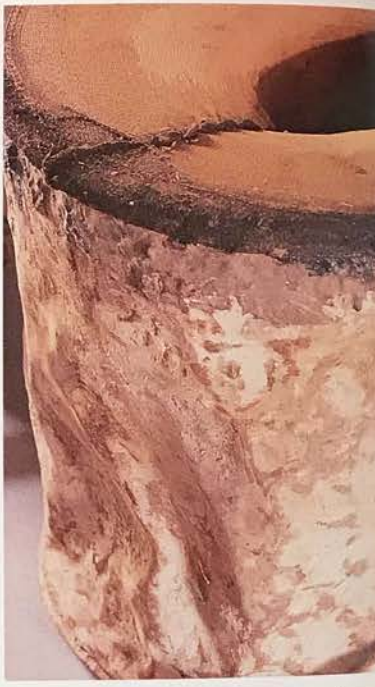


Exposición Nuevos Nombres
New Names Exhibition
1987
Vista de la instalación,
Casa de Moneda, Bogotá





Tengo celos
I'm Jealous
1987
Tubos de eternit, metal,
nylon, brea, baldes plásticos,
medias veladas
213 x 244 x 213 cm.
Detalles





Remedios y Dolores

1987

Tubo de eternit, metal, nylon,
brea, neumático y agua
250 x 40 x 15 cm.

Detalles



*Consuelo
Consolation*

1987

Tubo de eternit, metal, nylon,
brea, neumático y agua
183 x 40 x 15 cm.
Colección particular, Bogotá

Detalle



Con pies y manos
With Feet and Hands

1989
Tierra, PVA y medias veladas
Dimensiones variables

Vista de instalación y detalles



Sin título
Untitled

1988
Tres medias veladas, y metal.
200 x 150 cm.
Colección Banco de la República, Bogotá
Registro AP 1946



Sin título
Untitled

1986
Medias veladas y metal sobre pared.
Dimensiones variables
Vista de la instalación, Museo de Arte
Moderno de Medellín

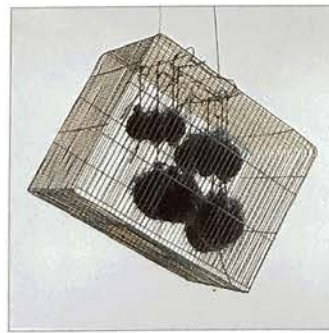
Tierra y medias veladas / Earth and Nylon Stockings 1988-89



Colchón
Mattress

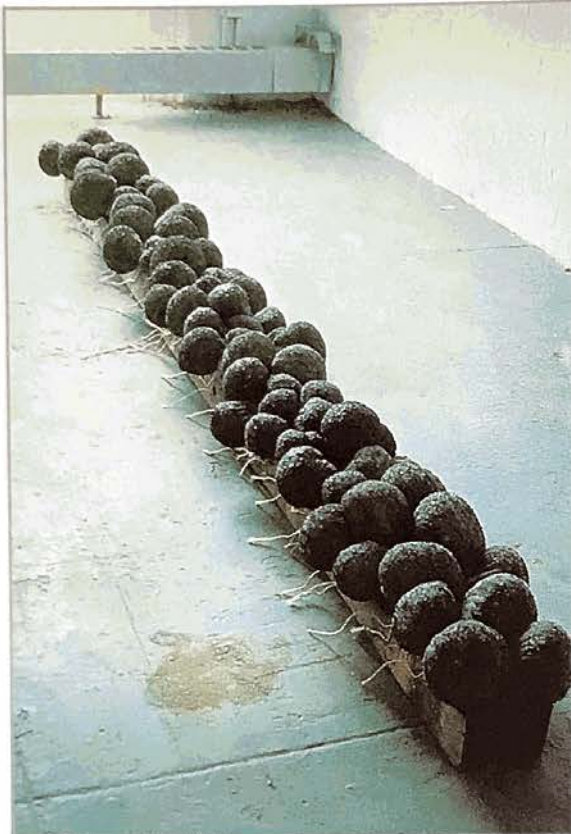
1988-2004
Tierra negra y medias veladas
15 x 140 x 180 cm.

Detalle



Jaulas 1, 2 y 3
Cages 1, 2 and 3

1989
Tierra, pasto germinado,
nylon, cuerda, metal.
Dimensiones variables



Sin título
Untitled
1989
Tierra, nylon, cuerda, madera.
300 x 37.5 x 20 cm.



Sin título
Untitled
1989
Tierra, nylon, cuerda, madera.
360 x 40 x 40 cm.



Caja de tierra y papas
Dirt Box with Potatoes
1989
Tierra, PVA, papas germinadas
52.5 x 52.5 x 60 cm.

Detalle de papas germinando



Sin título
Untitled

1988
Tierra, pasto, medias veladas
75 x 100 x 25 cm.

Detalle del pasto germinando



Impresión de colchón
Mattress imprint

1989
Impresión de tierra y PVA
sobre tela. 240 x 240 cm.

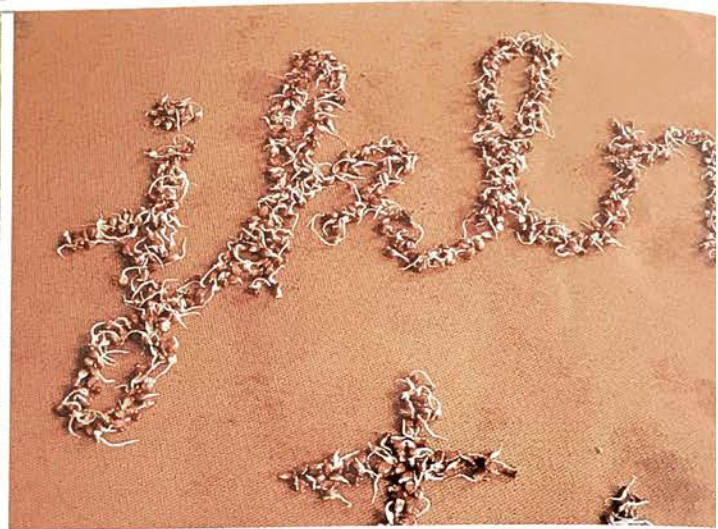


Sin título
Untitled

1988
Arena, PVA, madera
70 x 112.5 x 100 cm.



Cuadrados de maíz
Corn Squares
 1989
 Maíz germinando
 sobre papel
 Dimensiones variables
 Detalle



Abecedario
Alphabet
 1989
 Maíz germinado
 sobre papel
 213 x 244 x 12 cm.
 Detalle de
 abecedario



Dibujo de maíz
Corn Drawing
 1989
 Maíz germinado sobre papel
 213 x 244 x 12 cm.



Dibujo de maíz germinando
 Dibujo de maíz preservado



Maíz y tusas / Corn and Cobs 1989



aeiou
1989
Maíz germinando sobre
papel y malla de nylon
213 x 244 x 12 cm



aeiou germinando



aeiou preservado



Espirales de tusas
Corn Cob Coils

1993
Tusas de maíz, metal.
Dimensiones variables.
Vista de la instalación, Museo
Municipal de Bellas Artes,
Montevideo



Espiral de tusas
Corn Cob Coil

1989
Detalles

Espiral de tusas
Corn Cob Coil

1989
Tusas de maíz
indígena, metal
200 x 200 x 50 cm

Cuerda de maíz
Corn Rope
1993
Mazorcas secas,
metal.
Dimensiones
variables





Manos de amero
Husk Hands

1989

Arena, PVA, amero de maíz y madera

Detalles

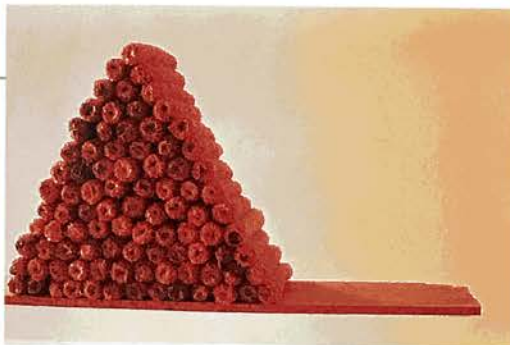


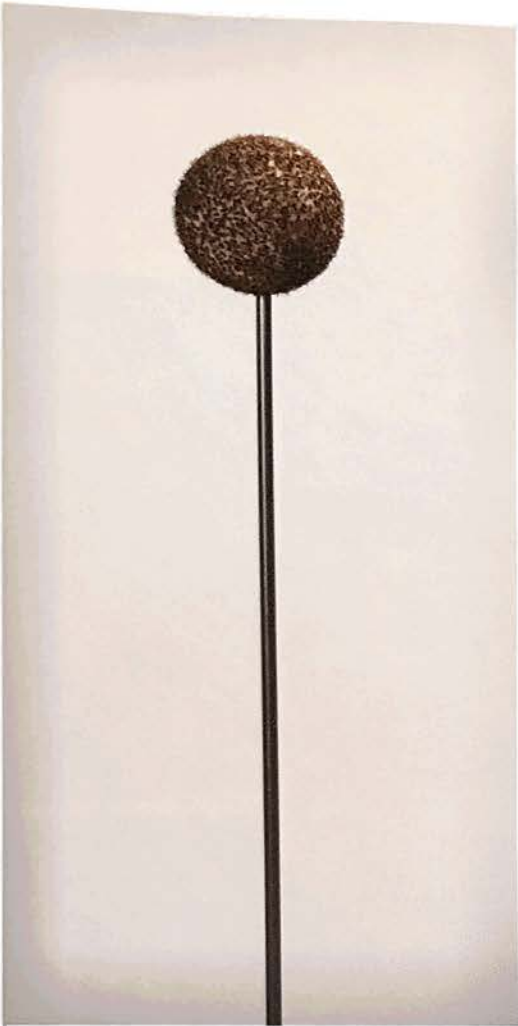
Sin título
Untitled

1993

Tusas de maíz, madera.
27.5 x 27.5 x 50 cm.

Vista general y detalles





Sol negro
Black Sun
1990
Moscas, medio acrílico,
icopor, metal
Edición 1/3
100 x 16 x 16 cm.
Colección Museo de Arte
Moderno de Bogotá

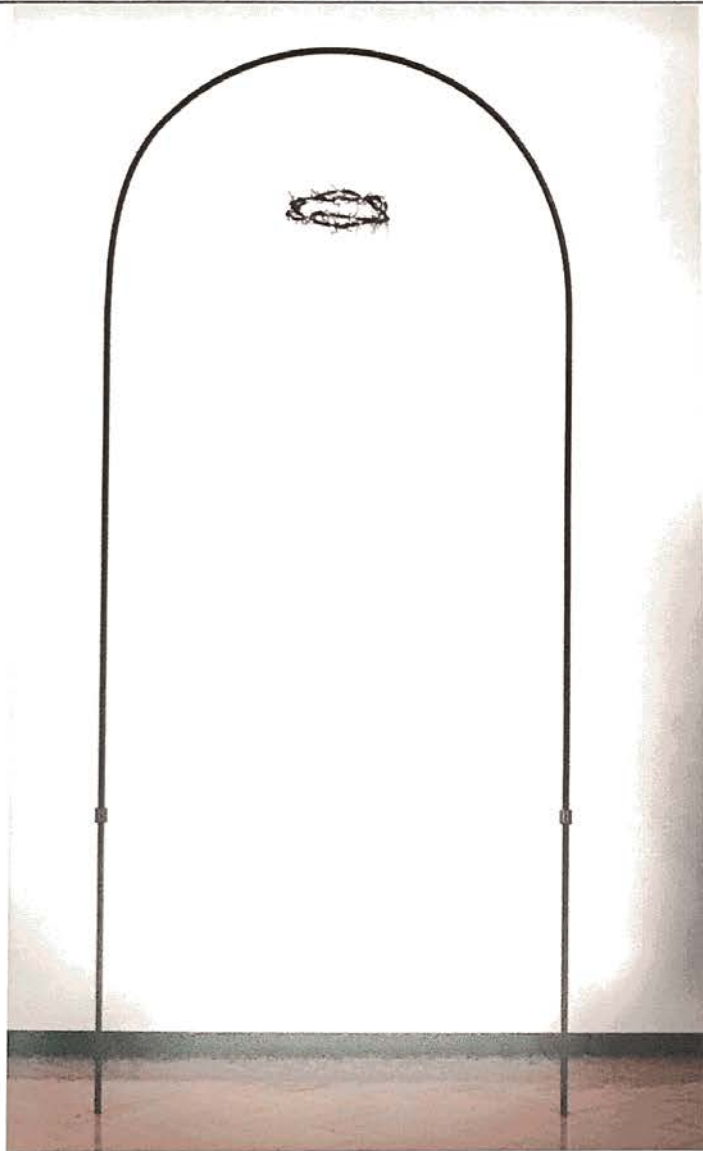


Detalles

Lombrices
Earthworms
1990
Lombrices disecadas, metal,
tierra y espuma de
poliuretano
90 x 90 x 90 cm

Detalle





Corona para una princesa Chibcha

Crown for a Chibcha Princess

1990

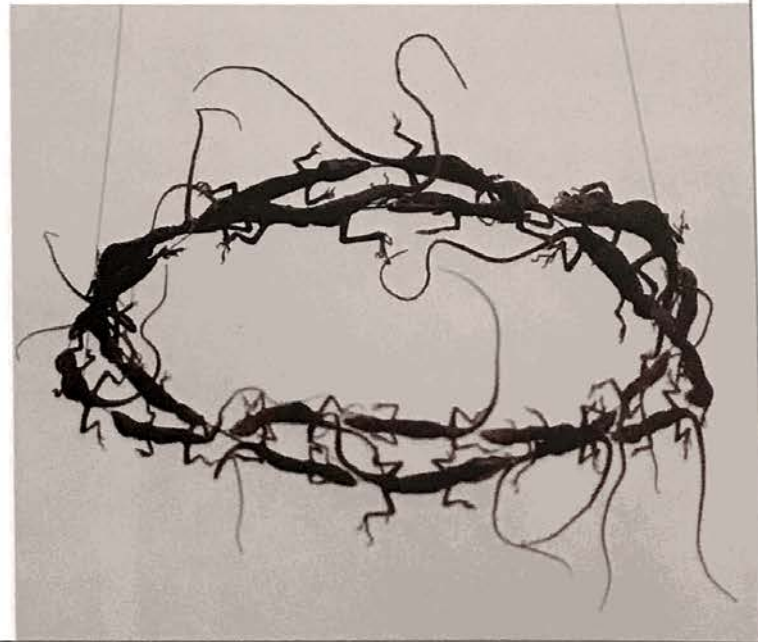
Lagartijas disecadas, metal

Edición 2/2

1.95 x 90 x 20

Colección Daros Latinoamérica, Zürich

Detalle de la corona



Corona de espinas Chibcha

Chibcha Crown of Thorns

1990/2002

Lagartijas disecadas, metal

195 x 90 x 20 cm.



Ranas bailando en la pared
Dancing Frogs on the Wall
 1990/2002
 195 x 195 x 14 cm.
 Colección Daros
 Latinoamérica, Zürich

Ranas bailando
Dancing Frogs
 1990
 Ranas disecadas, metal
 152 x 152 x 10 cm.
 Colección particular, Guayaquil



Ladrillo de ranas
Frog Brick
 1990
 Ranas disecadas, metal
 120 x 9 x 22 cm.



Exhibición de tesis de Maestría
 MFA Thesis Exhibition
 1990
 Vista de la instalación, A&A Building, Yale
 University, New Haven

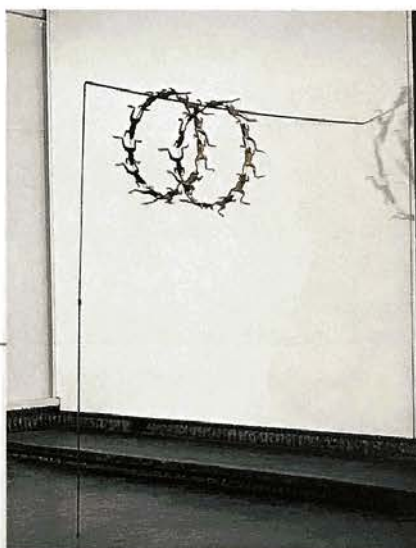


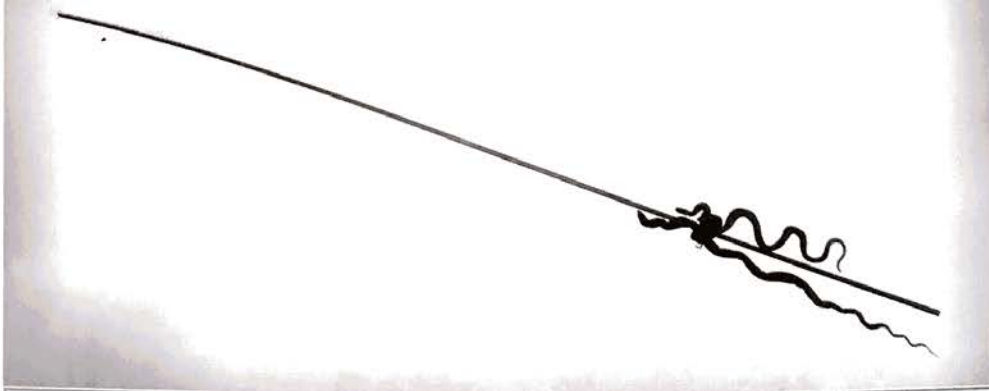
Ranas bailando
Dancing Frogs
1990
Detalles



Sin título
Untitled
1990
Ranas disecadas, metal, 180 x 150 x 37.5 cm.
Colección particular, Caracas

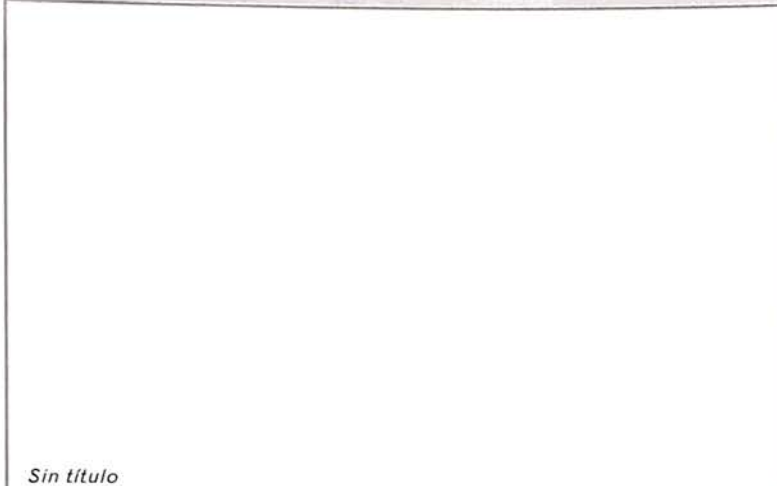
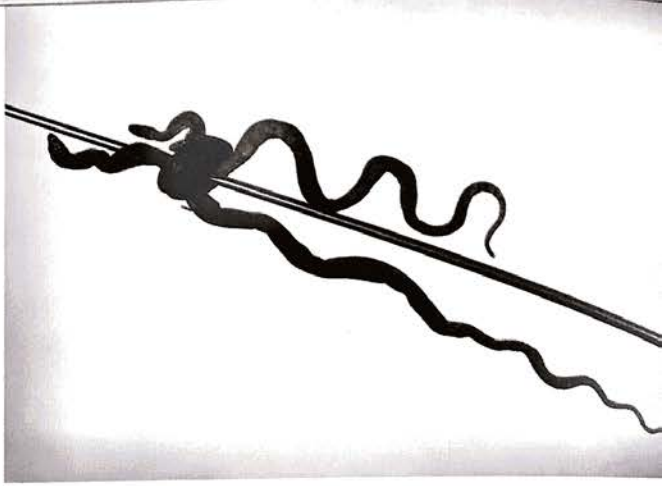
Vista general y detalle





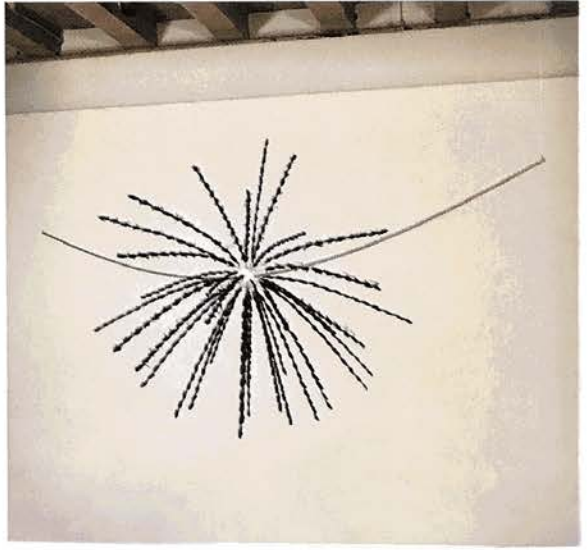
Sin título
Untitled
1990
Culebras disecadas, metal.
152.5 x 335 x 36 cm.
Colección San Francisco
Museum of Modern Art

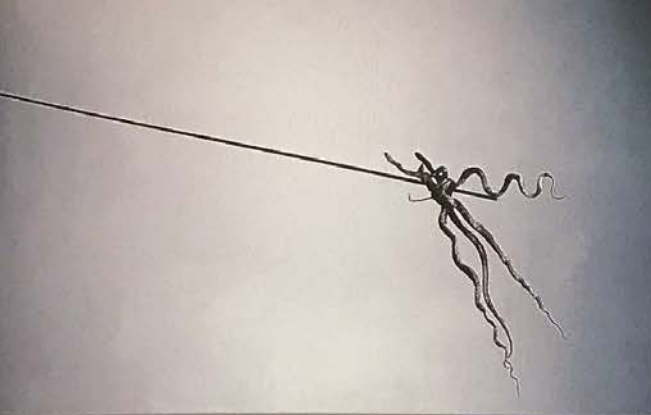
Detalle



Sin título
Untitled
1990
Grillos disecados, icopor, metal
200 x 400 x 200 cm.
Colección Daros Latinoamérica, Zürich

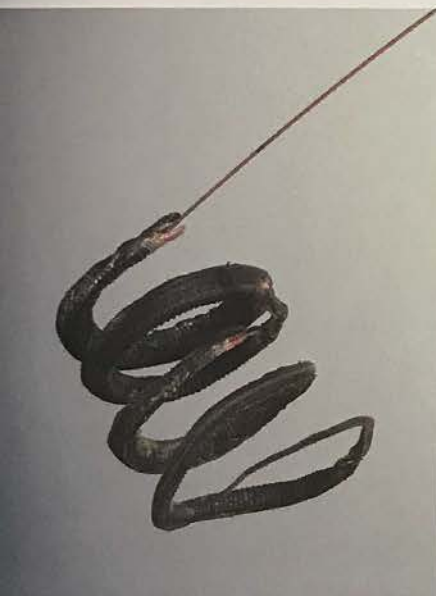
Detalle





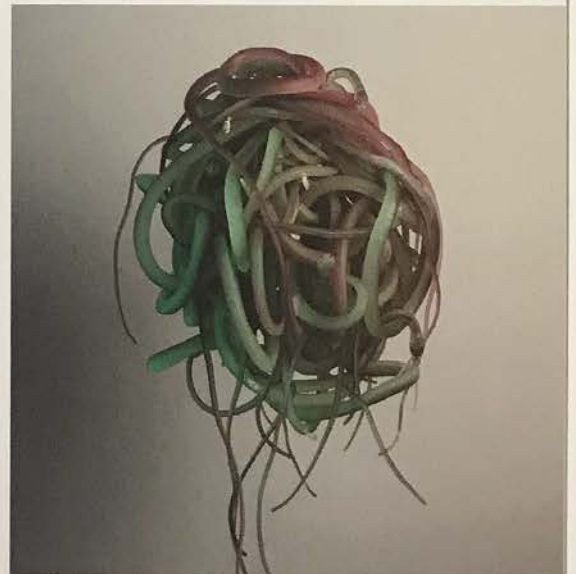
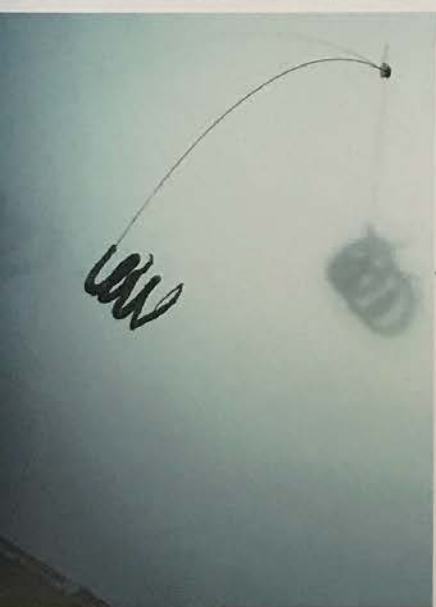
Sin título
Untitled
1990
Culebras disecadas, metal.
152.5 x 335 x 36 cm.

Detalle



Culebras en espiral
Snake Spiral
1990
Culebras disecadas, metal
22 x 10 x 55 cm.

Detalle



Culebras copulando
Mating Ball
2003
Culebras de caucho, metal



Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

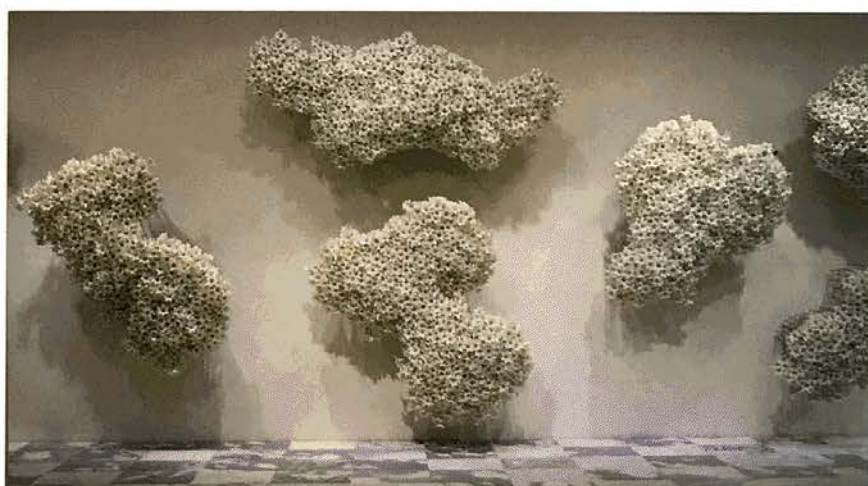
1992
Detalle



Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

1992

Vista de la instalación, Museo de Arte
Contemporáneo Sofía Imber, Caracas



Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

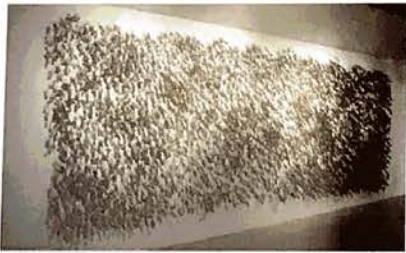
1992/1999

Flores Plásticas y lápiz sobre pared.

Dimensiones variables

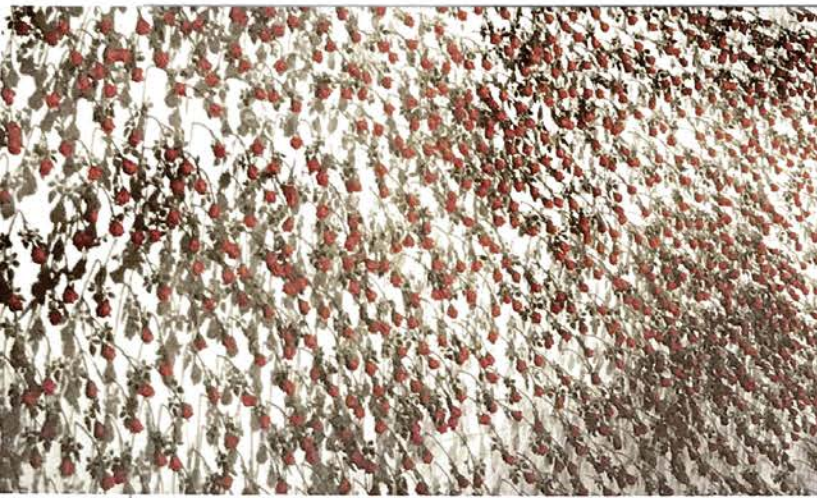
Colección Museum of Contemporary Art, San Diego

Vista de la instalación en el Museo de Arte Moderno, Nueva York



Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

1992
Flores plásticas y lápiz
sobre pared.
Dimensiones variables



Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

1992
Flores plásticas
y lápiz sobre
pared.
Dimensiones
variables



Jardín vertical
Vertical Garden

1991
Flores plásticas sobre pared
Dimensiones variables

Cementerio, Jardín vertical
Cemetery, Vertical Garden

1992
Vista de la instalación, Museo de Arte
Contemporáneo Sofía Imber, Caracas





Corona funeraria
Funeral Wreath

1991
Flores plásticas, metal.
100 x 100 x 25 cm.

Corona funeraria de orquídeas 1
Orchid Funeral Wreath

1991
Flores plásticas, icopor, tela
300 x 100 x 100 cm.



Corona funeraria de orquídeas 2 y 3
Orchid Funeral Wreath 2 and 3

1991
Flores plásticas, icopor, tela
Dimensiones variables

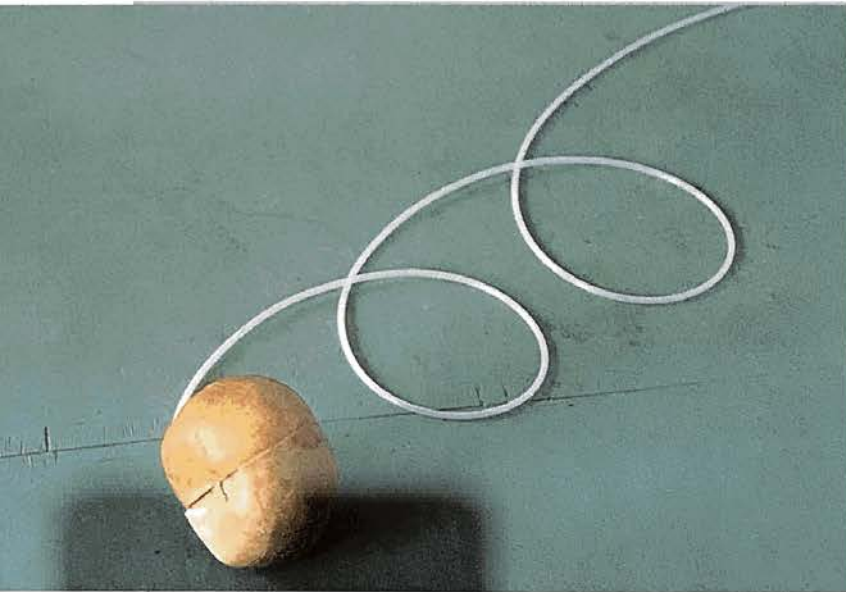
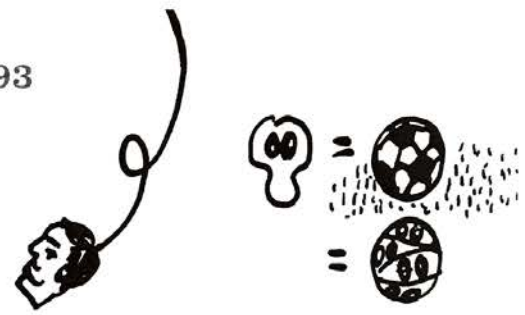
Exposición María Fernanda Cardoso: Obras recientes
Exhibition María Fernanda Cardoso: Recent Work

1991
Vista de la instalación, Galería Garcés Velásquez, Bogotá



Materiales colombianos / Colombian Materials 1989-93

Oro y cráneos / Gold and Craniums 1991-93



Jugaban fútbol con las cabezas...

They Played Soccer with Their Heads...

1991 Cráneos humanos, yeso, tubo plástico
20 x 30 x 117 cm.

Vista de la instalación

Oro Gold

1993
Vista de la instalación
Nohra Haime Gallery, Nueva York



Cascos de oro Golden Helmets
1993. Totumas, vinilo, laminilla de oro de 24k
Dimensiones variables

Caracol de oro Golden Snail

1993
Caracol, vinilo, laminilla de oro de 24k
15 x 30 x 20 cm.



El juego del sapo The Toad's Game

1993
Bronce, totumas, vinilo, laminilla de oro de 24k
13 x 23 x 15 cm.
Fotos cortesía de Nohra Haime Gallery, Nueva York



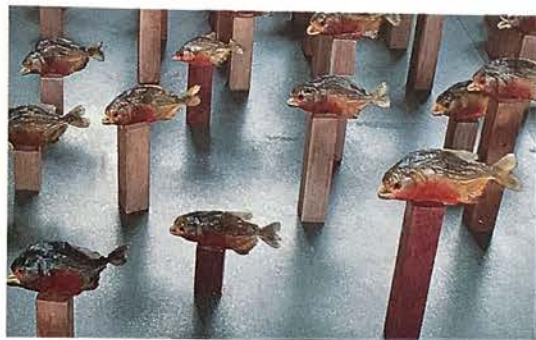
Pirámide de huesos Bone Pyramid

1991
Huesos humanos
Dimensiones variables

Amazonas
The Amazon

1992
Pirañas disecadas, base en madera.
Dimensiones variables
Colección particular, Washington D.C.

Detalle

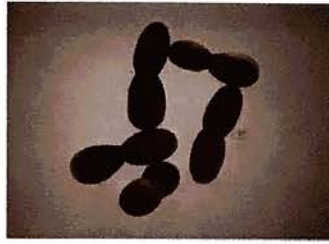


Pirarucú
1992

Escamas de pescado, metal
76 x 60 x 60 cm.
Colección Banco de la República, Bogotá
Registro AP 3904

Detalle





Calabazas Gourds
2000

DE IZQUIERDA A DERECHA
Calabazas de esquina
Calabazas de colgar (vertical)
Calabazas de colgar (pequeña)
Calabazas reclinadas sobre pared (2)

FROM LEFT TO RIGHT
Corner Gourds
Vertical Hanging Gourds
Small Hanging Gourds
Gourds Reclined on Wall (2)

Vista de la instalación en Sala Alternativa, Caracas



Calabazas de colgar (grande) Large Hanging Gourds

1992
Calabazas, espuma de poliuretano, madera, pegante
90 x 122 x 70 cm.



Calabazas Gourds

1992
Calabazas, espuma de poliuretano, madera y pegante
Dimensiones variables



Flor de calabazas Gourd Flower

1992
Calabazas, espuma de poliuretano, madera, pegante
72.5 x 75 x 75 cm.



Espiral de totumas
Half Gourd Spiral

1992
Totumas y metal
50 x 122 x 114 cm.

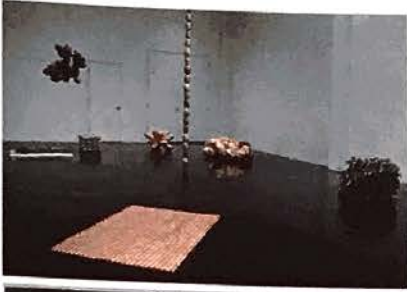
Totumas y columna
Half Gourd Spiral and Gourd
Column

1992
Calabazas, metal.
50 x 122 x 114 cm.



Calabazas
Gourds

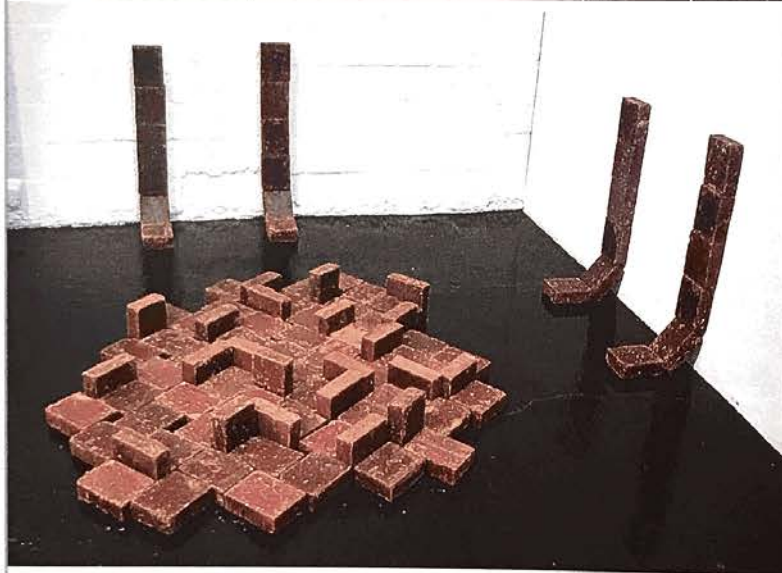
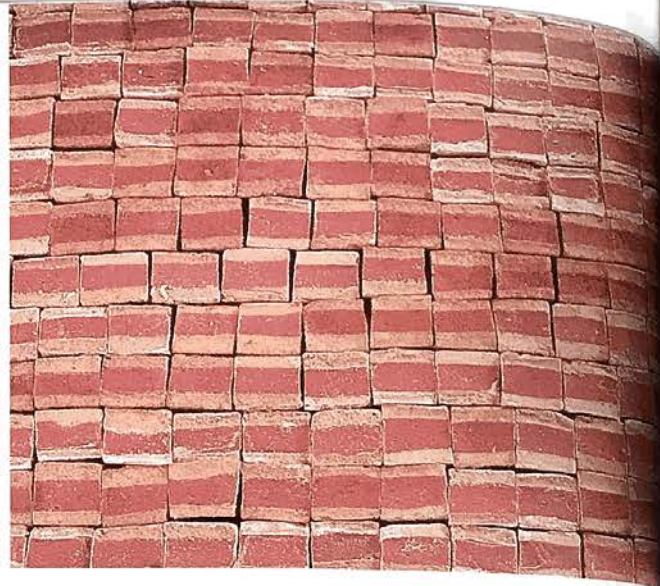
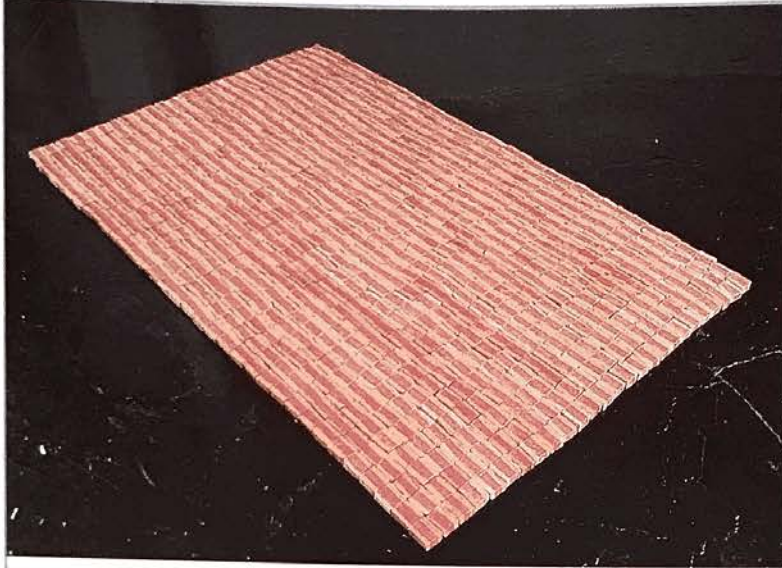
1992
Vista de la instalación, San
Francisco Artspace



*Bandera
Flag*

1992
Bocadillos veleños
Dimensiones variables

Vista de la instalación,
San Francisco Artspace



*Panelas
Raw Sugar Bricks*
1992
Panelas
Dimensiones variables



*Cola
Glue*
1992
Pegante natural de res
90 x 90 x 60 cm. / 270 x 480 cm.

Detalle en la página siguiente

Materiales colombianos / Colombian Materials 1989-93
Jabones, panela, cola y bocadillo / Soap, Sugar, Glue and Guava Candy 1992



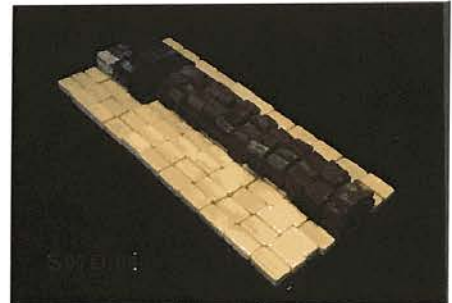
Jabón de bola
Laundry Soap Ball

1992
Jabón de ropa
40 x 40 x 40 cm.



Jabón de barra
Laundry Soap Bars

1992
Jabón blanco, jabón azul y
jabón de tierra
Dimensiones variables



Detalle

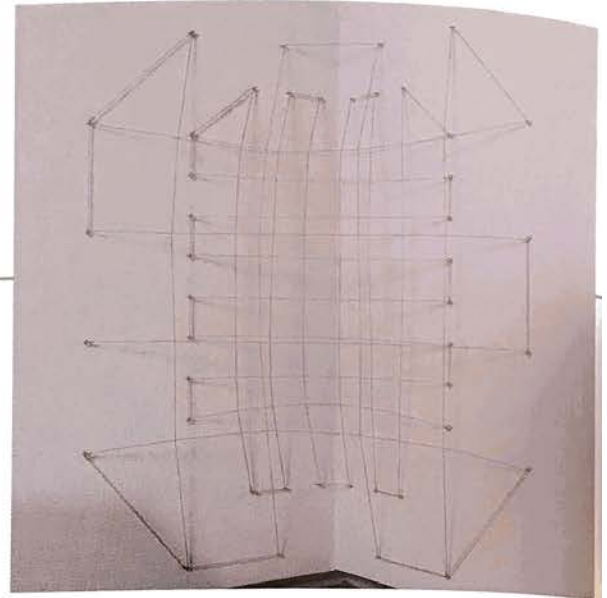




Entrada a la Quinta de Bolívar, Bogotá

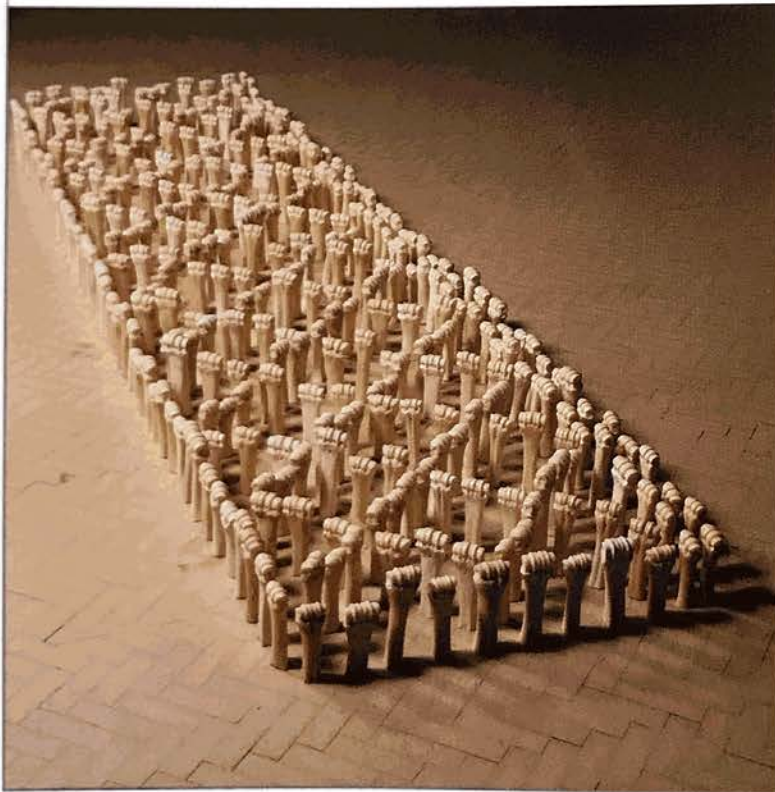


Detalle de piso de la Quinta de Bolívar



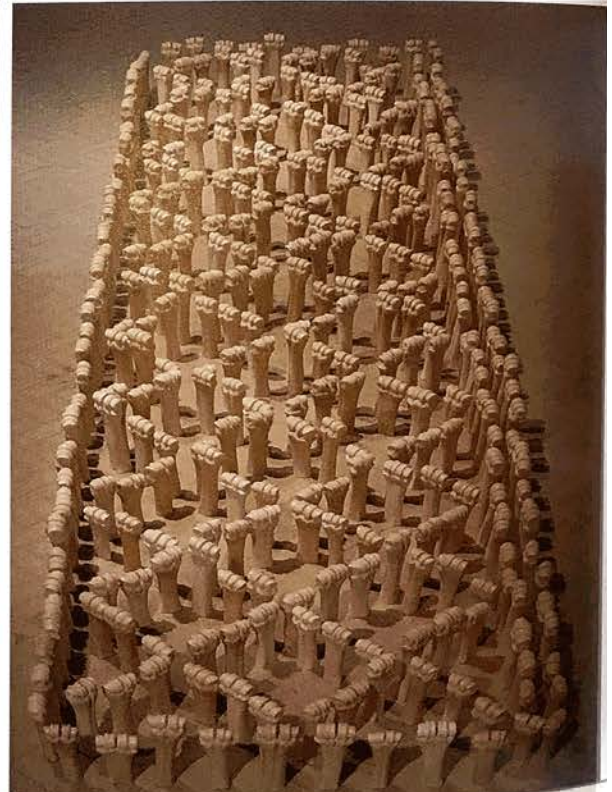
Tripa 3
Tripe 3

1992-2004
Piel de intestino de res
127 x 91 x 56 cm.



El mármol americano
American Marble

1992
Huesos de res
Dimensiones variables



Materiales colombianos / Colombian Materials 1989-93
Huesos: el mármol americano / Bones: American Marble 1992



El mármol americano American Marble
Vista de la instalación, Ottawa Museum of Art, Canada

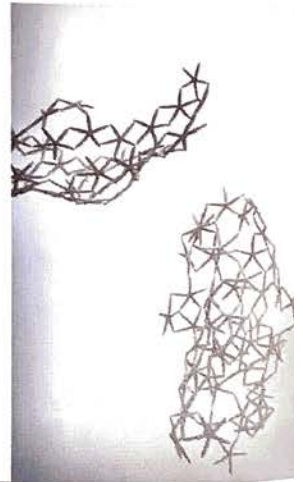
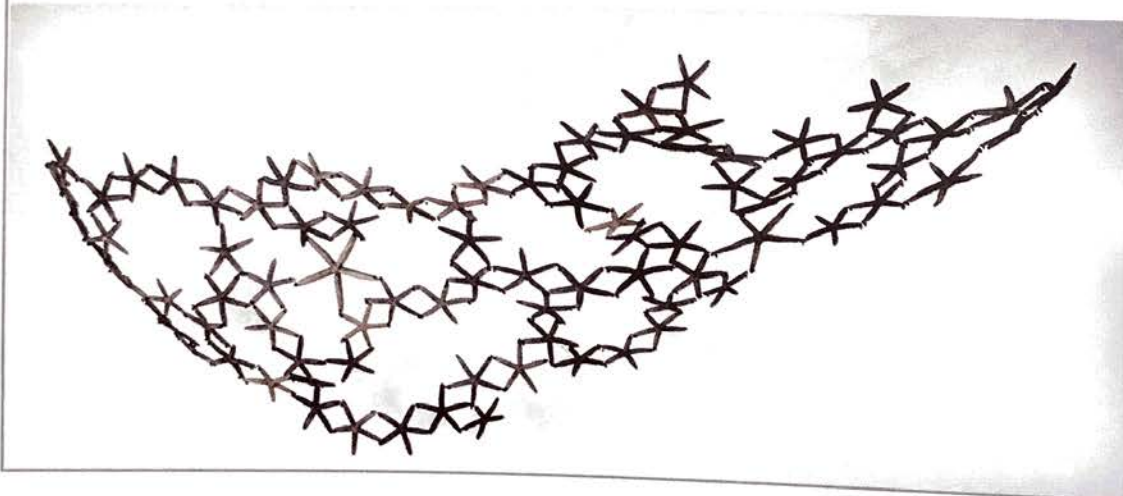
El mármol americano American Marble
Vista de la instalación, Ruth Bloom Gallery, Los Angeles



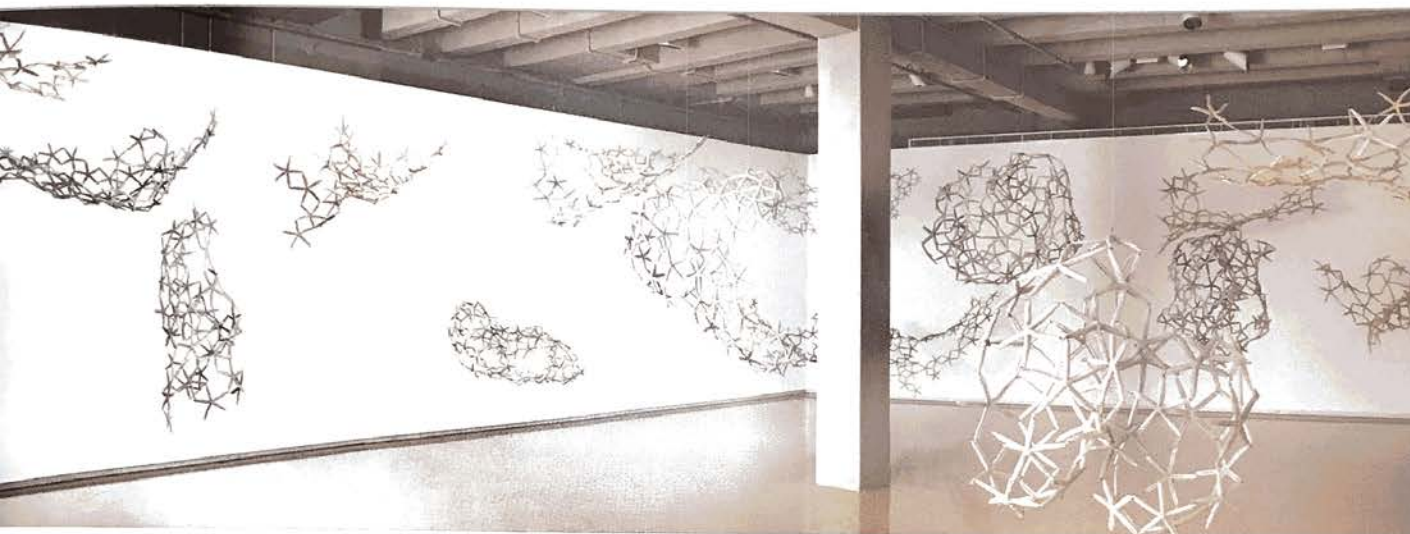
El mármol americano
American Marble
Detalles



Agua tejida, paisaje submarino
Woven Water: Submarine Landscape
Detalles

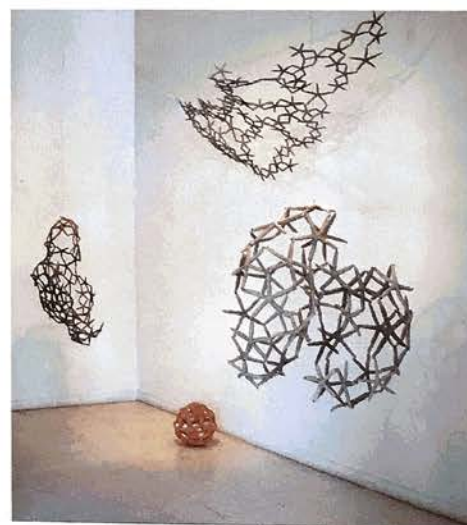
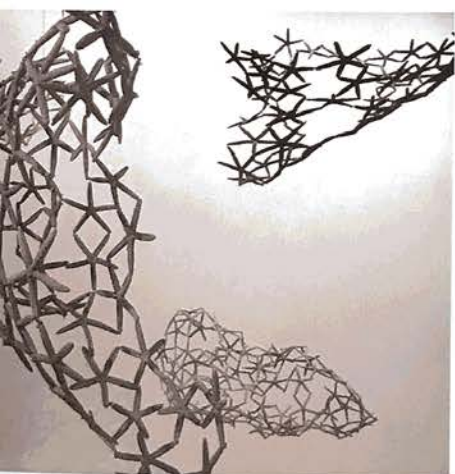


Animales marinos / Marine Animals 1994-2003
Agua tejida (azul) / Woven Water (Blue) 1994



Agua tejida, paisaje submarino
Woven Water: Submarine Landscape

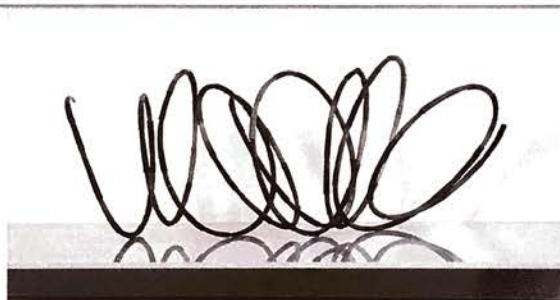
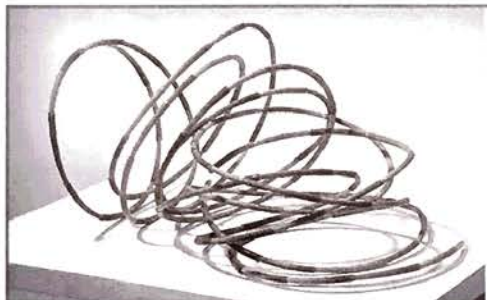
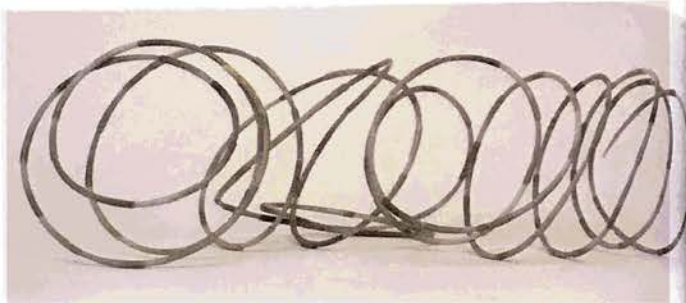
1994/2003
Estrellas de mar azules, metal
Dimensiones variables
Vista de la instalación, Museum
of Contemporary Art, Sydney



Agua tejida, paisaje submarino
*Woven Water: Submarine
Landscape*

Vista de la instalación,
Latincollector, Nueva York
Fotos cortesía Latincollector,
Nueva York

Dibujo de caracoles 1
Scribble 1
 1993/1994
 Caracoles de mar, metal,
 pegante.
 Dimensiones variables



Dibujo de caracoles 4
Scribble 4
 1993/1994
 Caracoles de mar, metal,
 pegante.
 Dimensiones variables

Dibujo de caracoles 1
Scribble 1
 1993/1994
 Caracoles de mar, metal,
 pegante.
 Dimensiones variables



Arena tejida 2
Woven Sand 2
 1994
 Dólares de arena, metal
 Dimensiones variables



Arena tejida 3
Woven Sand 3
 1994
 Dólares de arena, metal
 Dimensiones variables

Pila de conchas
Stacked Shells
 1994
 Conchas, acrílico
 42.5 x 20 x 6.25 cm.



Arena tejida 1
Woven Sand 1
 1994
 Dólares de arena, metal
 Dimensiones variables

Animales marinos / Marine Animals 1994-2003
Conchas, caracoles, dólares de arena / Seashells and Sand Dollars 1994



Dibujo de esponjas
Sponge Scribble

1994
 Esponjas de mar
 68.8 x 32.5 x 45 cm.



Columna en espiral
Spiral Column

1994
 Dólares de arena
 blanqueados, metal
 31.5 x 110 x 27.5 cm.



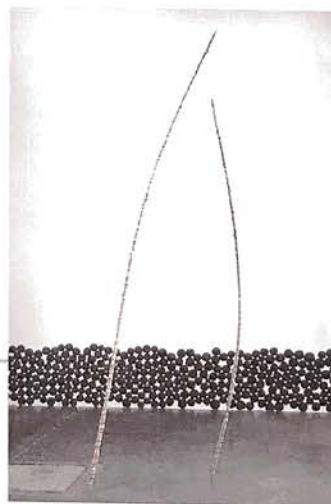
Babosa marina
Sea Slug

1994
 Dólares de arena, metal
 155 x 11.5 x 36.5 cm.

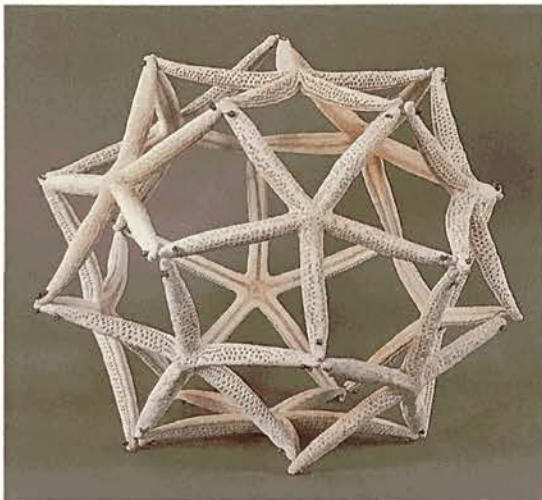


Zócalo

1994
 Dólares de arena y silicona sobre pared
 Dimensiones variables
 Vista de la instalación, Ruth Bloom Gallery



Detalle



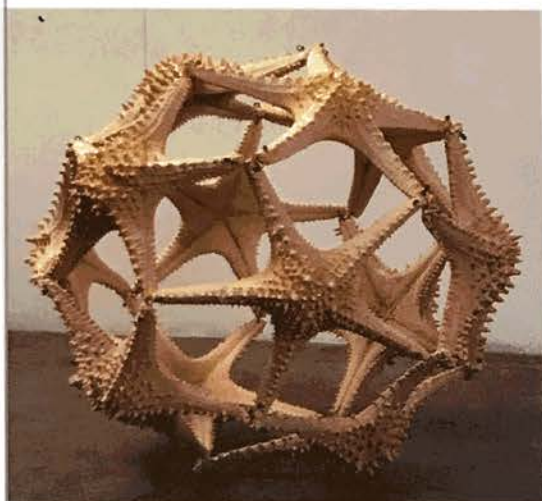
IZQUIERDA
Bola de estrellas blancas
White Starfish Ball

2003
Edición 1/5
28 x 28 x 28 cm.
Foto cortesía Galería Diners,
Bogotá



Bola de estrellas verdes
Green Starfish Ball

1994
Estrellas de mar, metal
45 x 38 x 38 cm.
Colección privada, Los
Ángeles



Bola de estrellas grande
Large Starfish Ball

1994
Estrellas de mar, metal
51 x 51 x 51 cm.
Colección privada, Los Ángeles



Bola de estrellas anaranjadas
Orange Starfish Ball

1994
Edición 7/10
Estrellas de mar, metal
30 x 30 x 30 cm.



Nube de estrellas anaranjadas
Orange Starfish Cloud

1994
Estrellas de mar anaranjadas, metal.
Dimensiones variables

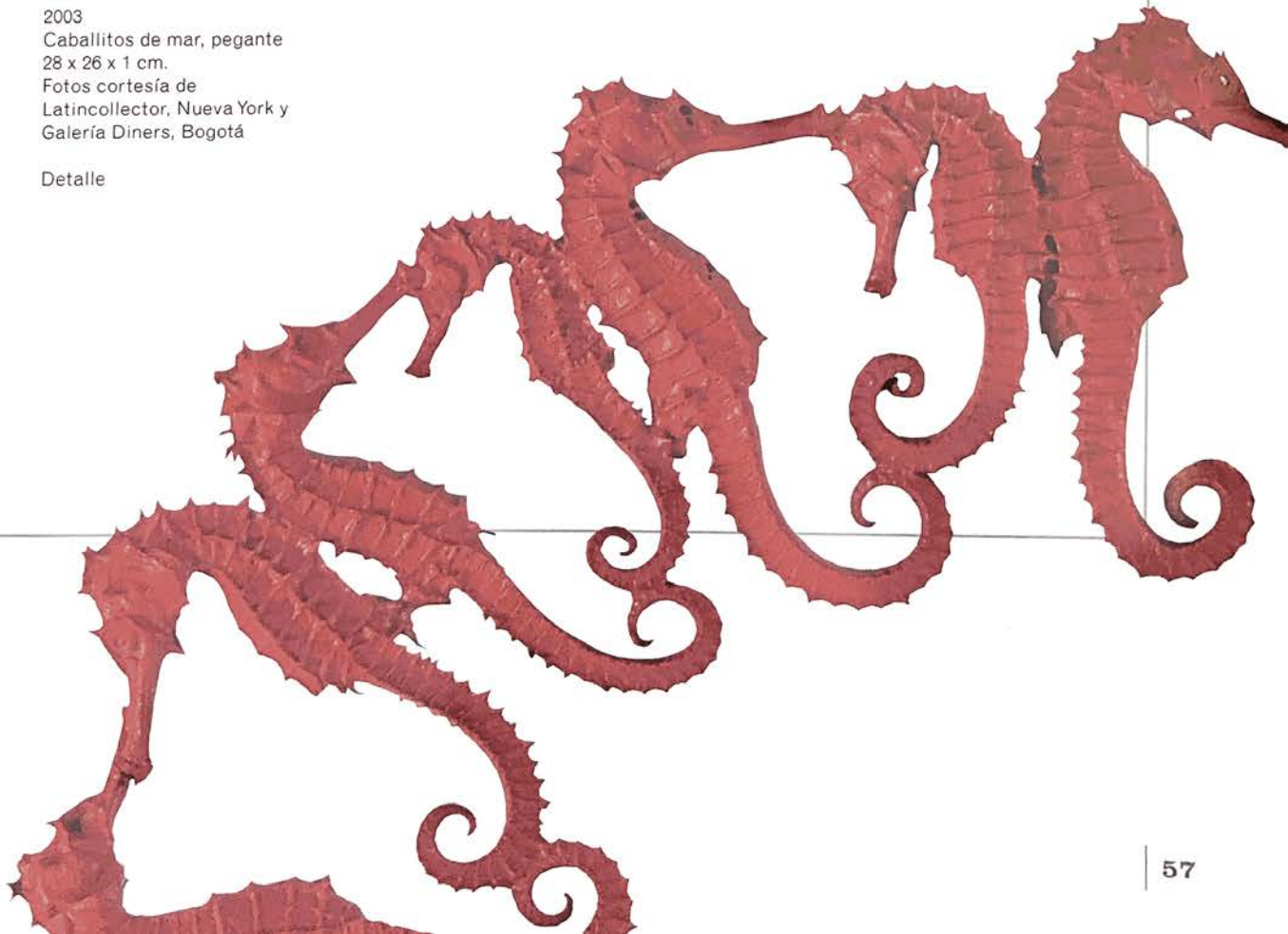
Animales marinos / Marine Animals 1994-2003
Bolas de estrellas de mar / Starfish Balls 1994-2002
Caballitos de mar / Sea Horses 1994-2004

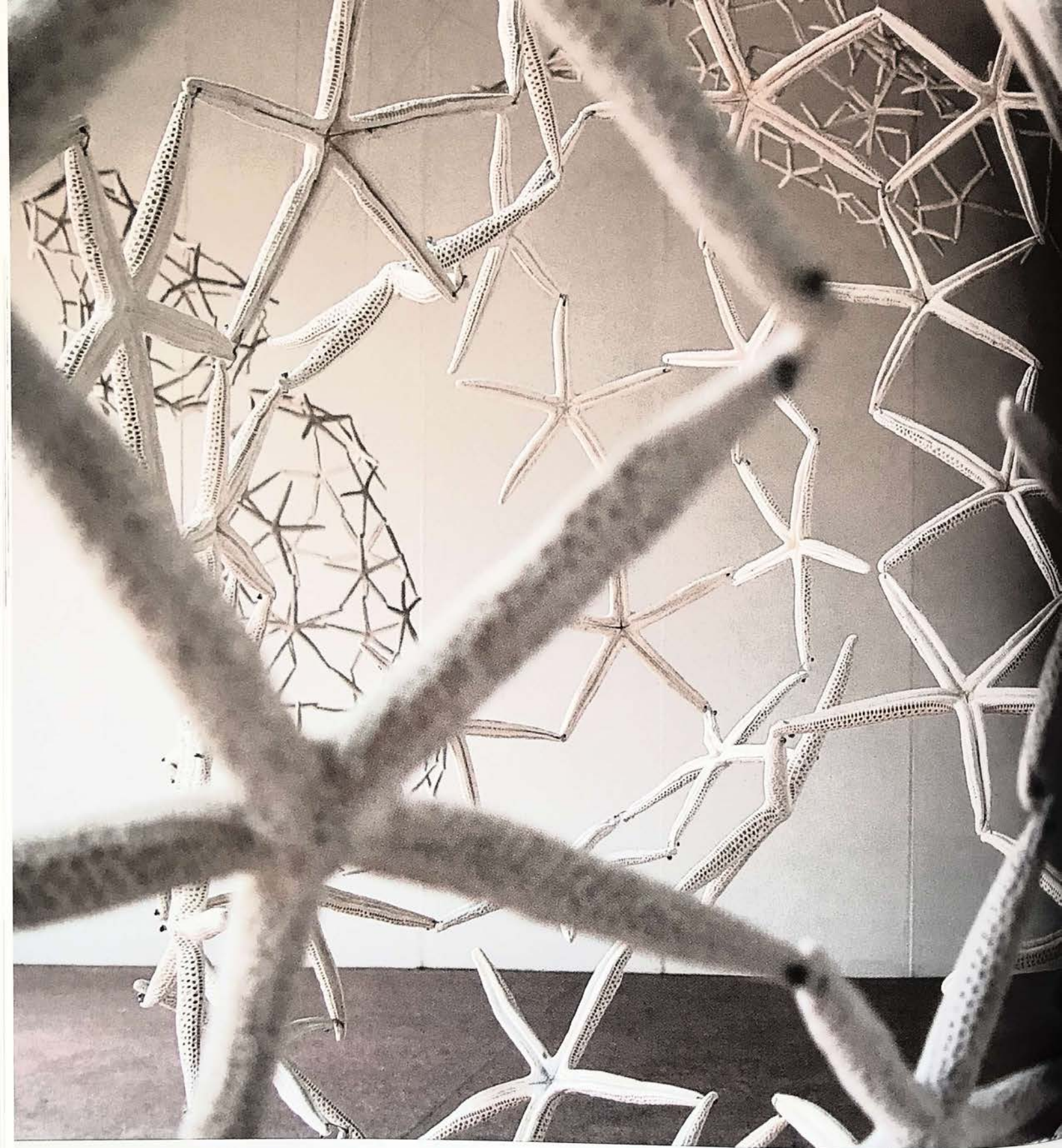


Circulo de caballitos de mar
Seahorse Circle

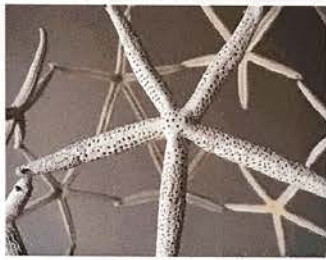
2003
Caballitos de mar, pegante
28 x 26 x 1 cm.
Fotos cortesía de
Latincollector, Nueva York y
Galería Diners, Bogotá

Detalle





Animales marinos / Marine Animals 1994-2003
Agua tejida (blanca) / Woven Water (White) 2003



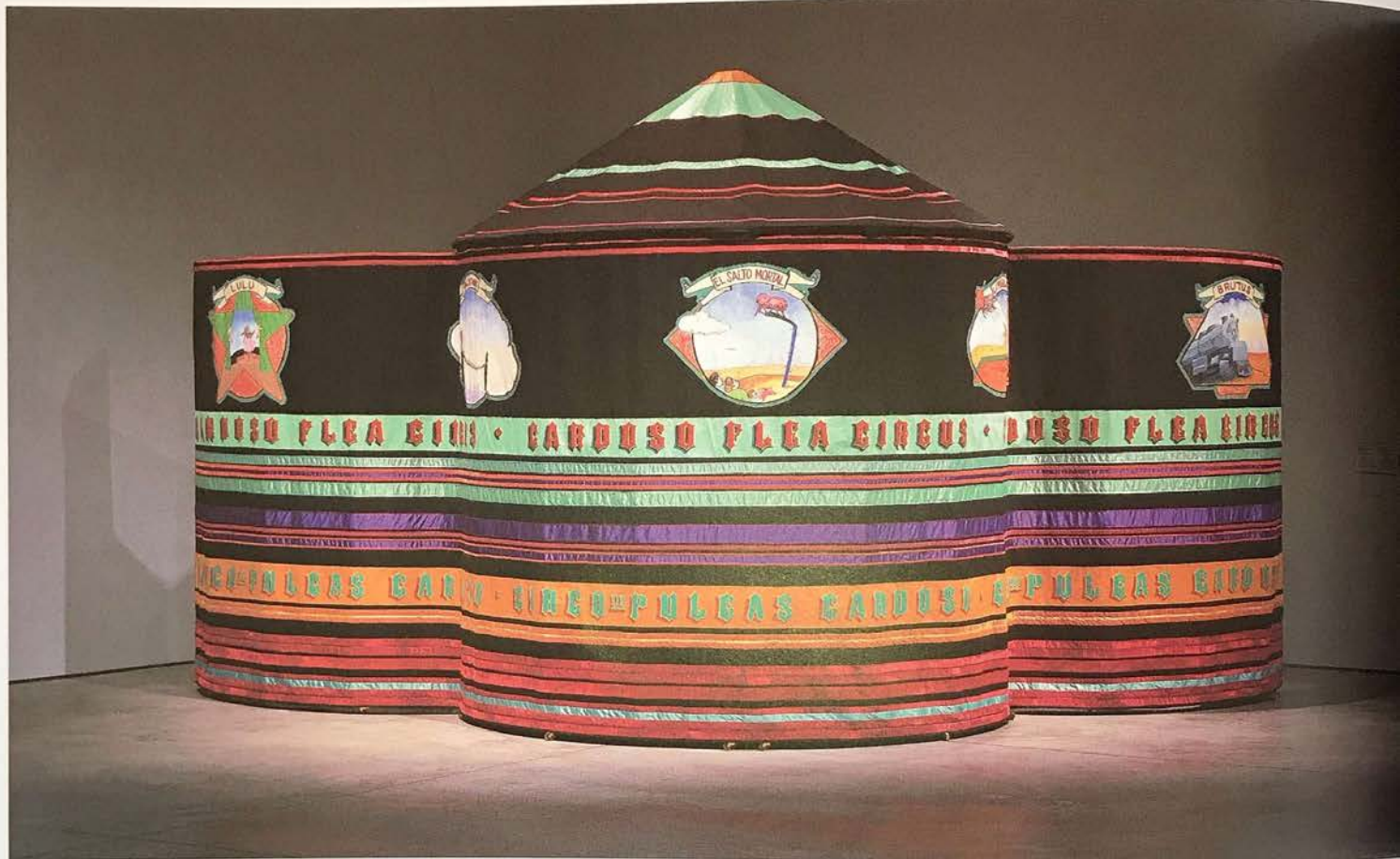
Agua tejida, paisaje submarino
Woven Water, Submarine Landscape

2003
Representación colombiana
en la 50ª Bienal de Venecia
Vista de la instalación,
Convento de Cosme e Damiano



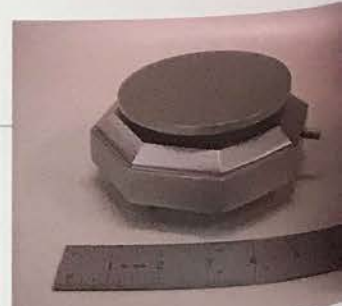
*María Fernanda Cardoso
como La Reina de las Pulgas
María Fernanda Cardoso as
Queen of the Fleas*

*En vivo en la Casa de la Opera,
Festival de Sydney, 2000
Live at the Sydney Opera
House, Sydney Festival, 2000*



Circo de Pulgas Cardoso (carpa) Cardoso Flea Circus Tent 1996
Producida por el Fabric Workshop and Museum, Filadelfia.
Acrílico y óleo sobre tela, pigmento en tafetán de nylon, seda, rayón,
algodón y poliéster con armadura de acero y bronce, proyección de video
244 x 600 x 305 cm. abierta, 244 x 305 x 305 cm, cerrada

Utillería para el Circo de pulgas Flea Circus Props 1995



*Carruaje aviso pulga | Jardín infantil para pulgas | Plato y pinzas para pulgas equilibristas | Plataforma de baile | Locomotora y meta final
Flea Sign | Flea Kindergarden | Flea Dish and Tweezers for Tightrope Walkers | Dancing Stage*

Circo de Pulgas Cardoso / Cardoso Flea Circus 1994-2000

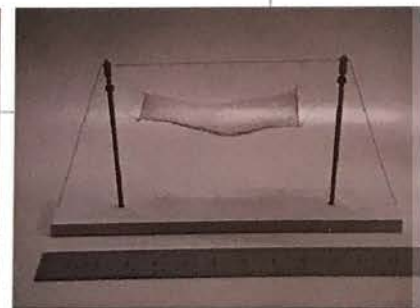
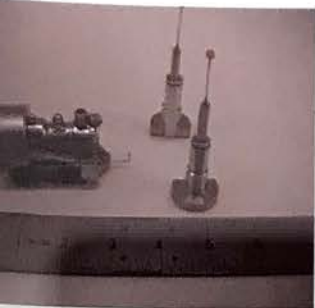
Pulga parada
Standing flea 2000
 Edición 1/10,
 Resina, metal.
 17 x 17 x 13 cm.



María Fernanda Cardoso como La Reina de las Pulgas
María Fernanda Cardoso as Queen of the Fleas



Pulga saltando
Jumping Flea 2000
 Edición 1/10, Resina,
 metal, 45 x 30 x 5 cm.



Cañones para pulgas y malla de aterrizaje | Carruajes para pulgas | La cuerda floja con malla de seguridad
Locomotive and Finishing Line | Flea Cannons and Landing Net | Flea Carriages | Flea Tightrope with Safety Net



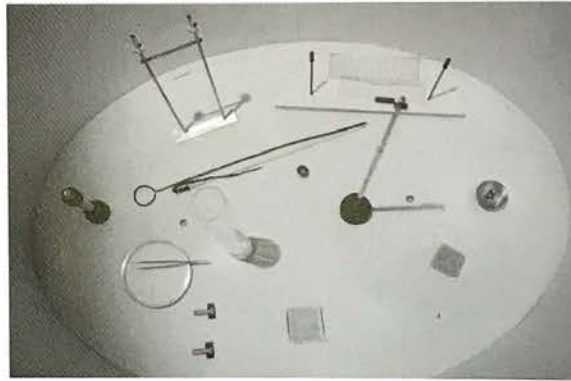
*Arena del Circo de pulgas
Cardoso Flea Circus Arena
1998*



*Aviso publicitario del circo
activado por pulgas
Cardoso Flea Circus Sign
activated by fleas*



*Circo de Pulgas Cardoso (arena circular)
Cardoso Flea Circus Circular arena
1995, Malla de nylon, plástico, metal, pintura,
pulgas disecadas, y utilería para circo de
pulgas. 120 x 120 x 120 cm.*

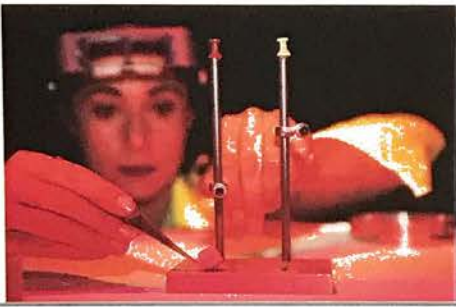


*Circo de Pulgas Cardoso (arena ovalada)
Cardoso Flea Circus Oval arena
1995, Acrílico, malla, metal, pintura, plástico,
pulgas disecadas, utilería para circo de pulgas.
130 x 100 x 700 cm.*

Utilería para el Circo de pulgas Flea Circus Props 1995



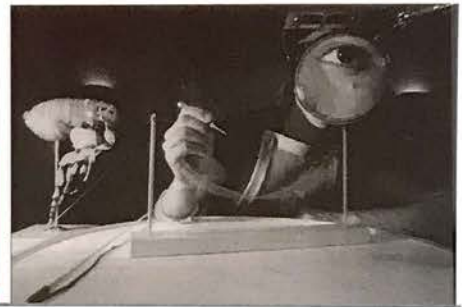
*Aparato para entrenar pulgas a caminar en dos patas | Monte Everest | El triple salto mortal | Duelo de espadachines | Trapecio para pulgas | Contenedor y recogedor de pulgas | Aparato para la competencia de alza de pesas
Apparatus to Train Fleas to Walk on Two Feet | Mount Everest | The Flea High Dive | A Flea Swordfight | Flea Trapeze | Flea Holder and Flea Picker | Apparatus to Hold a Flea Weight-lifting Competition*



*Profesora Cardoso y una competencia de alza de pesas
Professor Cardoso and a weight lifting competition*



*Aviso del circo halado por una pulga
Flea Circus Sign Pulled by a Flea*



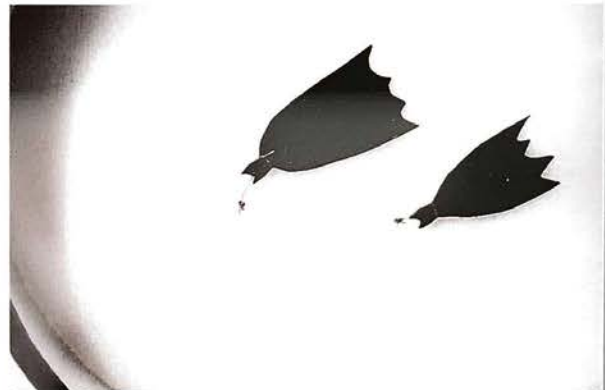
*Profesora Cardoso con Brutus
y las pulgas equilibristas
Professor Cardoso with Brutus
and the flea tightrope walker*



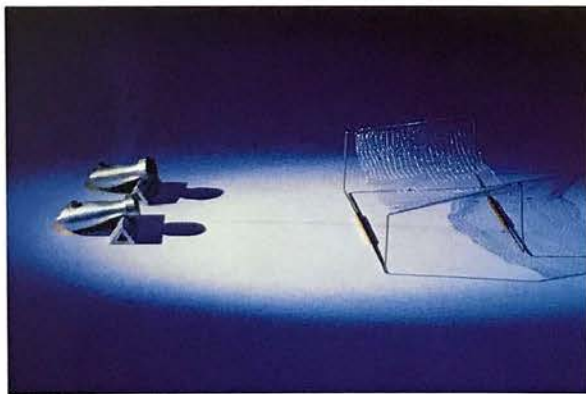
*Profesora Cardoso buscando pulgas de canguro
Professor Cardoso looking for kangaroo fleas*



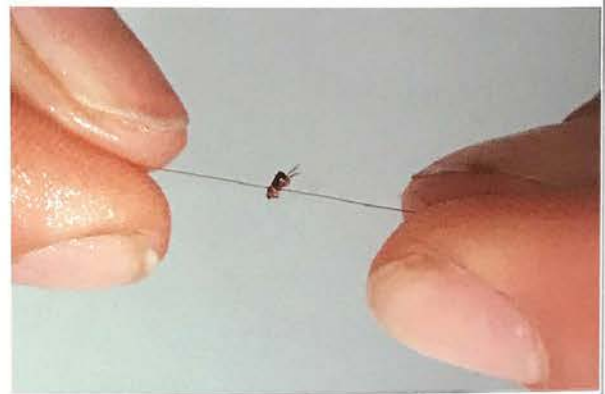
*Alimentando las pulgas
Flea feeding*



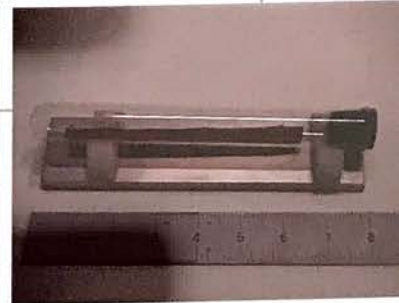
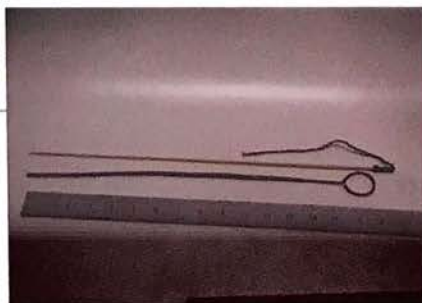
Batman y Robin Batman and Robin 1995



*Cañones, pulgas vivas
y malla de aterrizaje
Cannons, live fleas
and landing net*



Amarrando una pulga Flea harnessing



*Pulgas malabaristas | Látigo para domar pulgas, y aro de fuego | Pulga escapista Harry Fleadini dentro de caja peluda | Aparato para entrenar una pulga a caminar en línea recta
Flea Jugglers | Flea Whip and Flaming Hoop | Escape Artist Harry Fleadini Inside Furry Box | Apparatus to Train a Flea
How to Walk a Straight Line*



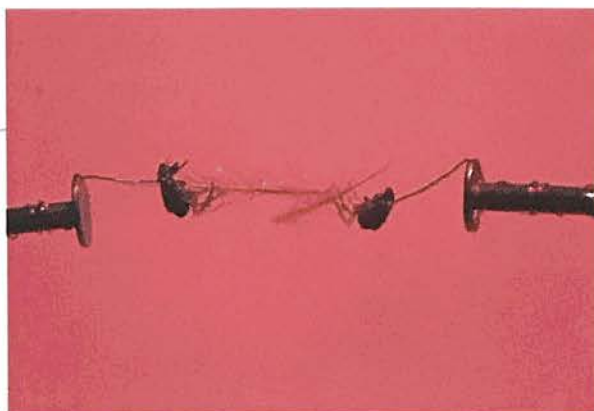
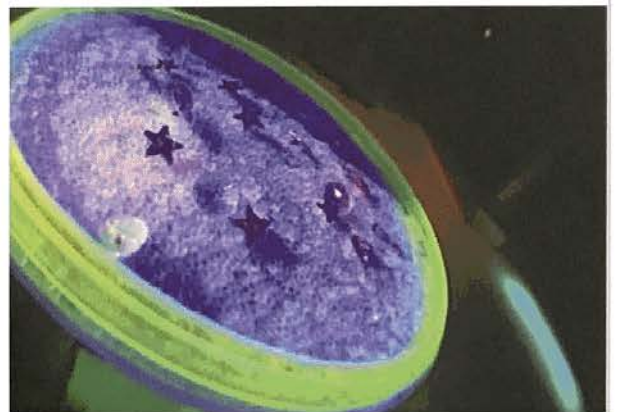
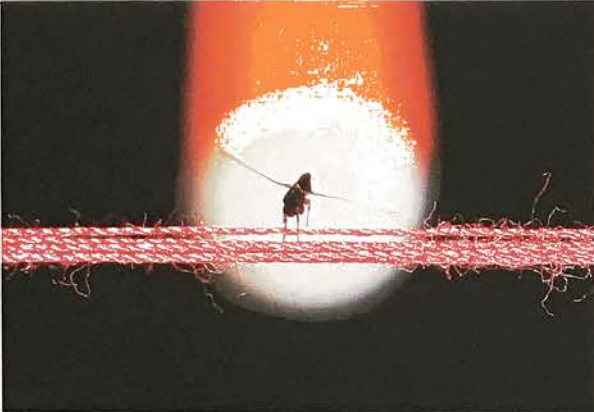
Circo de pulgas Cardoso (pancarta) Cardoso Flea Circus Banner
1998, Acrílico sobre tela, pantalla de proyección, y proyección de video, 600 x 240 cm.

Circo de pulgas Cardoso, premier mundial Cardoso Flea Circus, World première
1995, Vista de la instalación San Francisco Exploratorium



Profesora Cardoso entrenando pulgas Professor Cardoso training the fleas

1	2
3	4
5	6
7	8



1
Pulga equilibrista
Tightrope Artist with
Balancing Pole

2
Baillarinas vistiendo tutú
Flea Ballerinas Wearing Star
Shaped Tutus

3
Sir Fleamund Hillary
conquista la cima
del Monte Everest
Sir Fleamund Hillary
On Top of Mount Everest

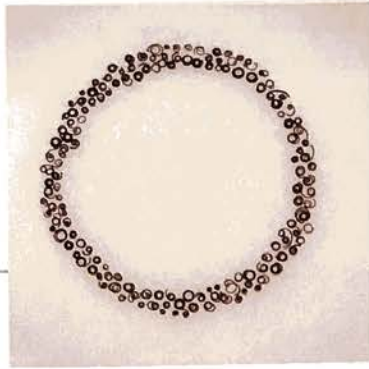
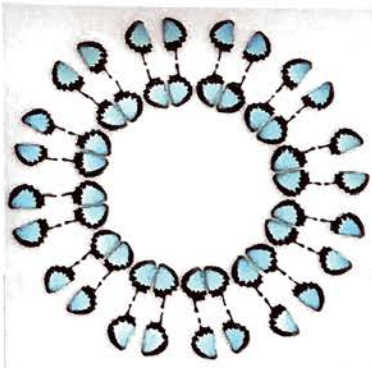
4
Plataforma de danza
Dancing Stage

5
Pulga equilibrista subiendo
Flea Tightrope Walker

6
Un duelo de espadas
A Flea Swordfight

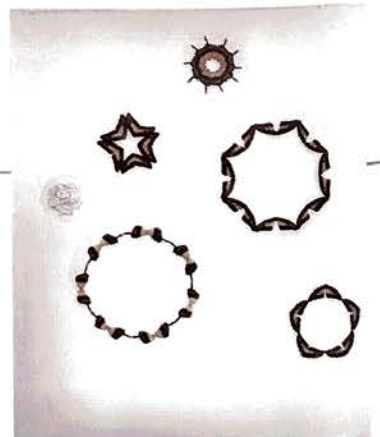
7
Pierre mata a Pedro
Pierre Kills Pedro

8
La pulga bala cabezadura
Flea Cannonball Cabezadura



*Dibujos de mariposas
Butterfly Drawings*

2003-2004
Acrílico, mariposas,
pegante, metal
Dimensiones variables
Fotos cortesía Casas
Reigner, Miami,
Granpirrie Gallery,
Sydney, Latincollector,
Nueva York



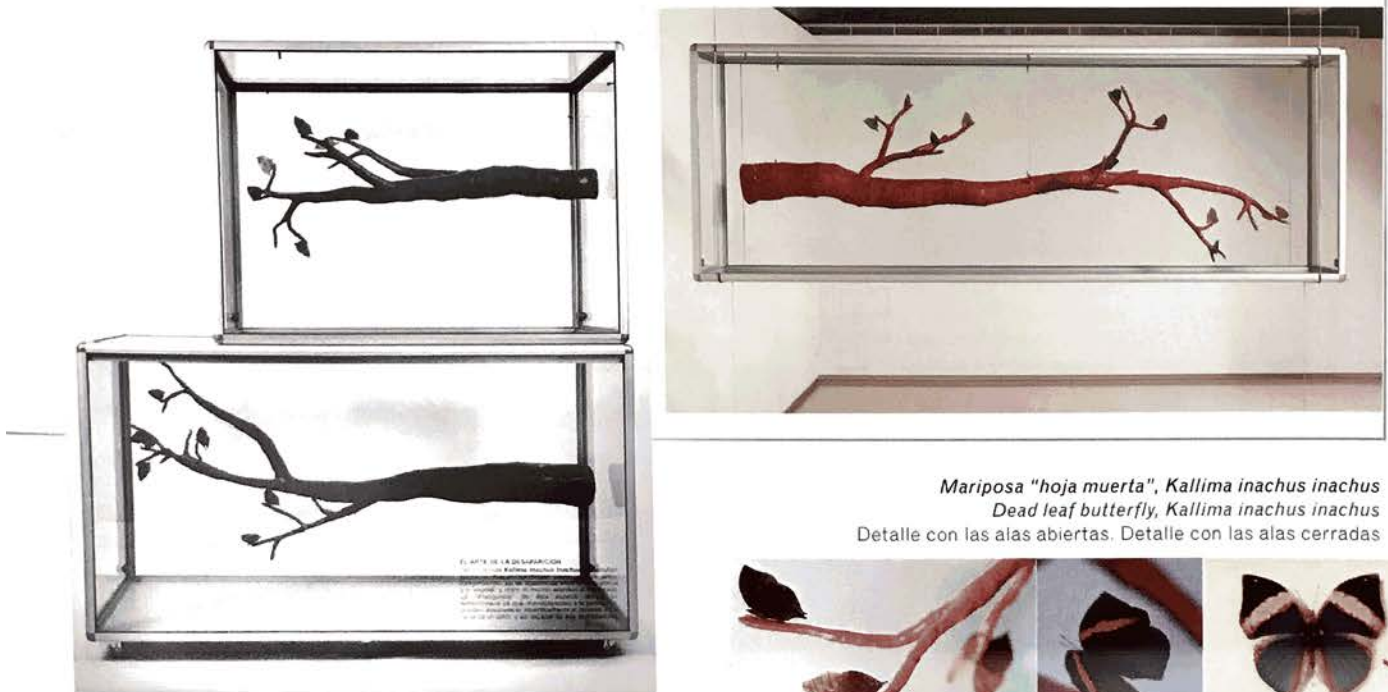
Mariposas / Butterflies 1996-2004
El arte de la desaparición / The Art of Disappearance 2001
Dibujos de mariposas / Butterfly Drawings 1996-2004



El arte de la desaparición 1 *The Art of Disappearance 1* 2001, 180 x 180 x 60 cm.

El arte de la desaparición 2 *The Art of Disappearance 2* 2001, 95 x 240 x 50 cm.

Yeso, pigmento, vidrio, metal, mariposas disecadas. Plaster, pigment, glass, metal, preserved butterflies

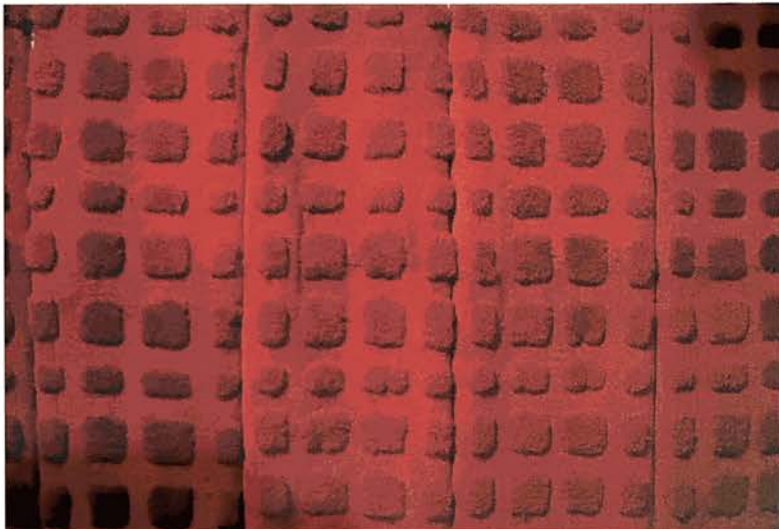


Mariposa "hoja muerta", Kallima inachus inachus
Dead leaf butterfly, Kallima inachus inachus

Detalle con las alas abiertas. Detalle con las alas cerradas



Ovejas (amarillo)
Sheep (yellow)
 2002
 Pieles de oveja teñidas.
 Dimensiones variables



Ovejas (rojo)
Sheep (red)
 2002
 Pieles de oveja teñidas.
 Dimensiones variables

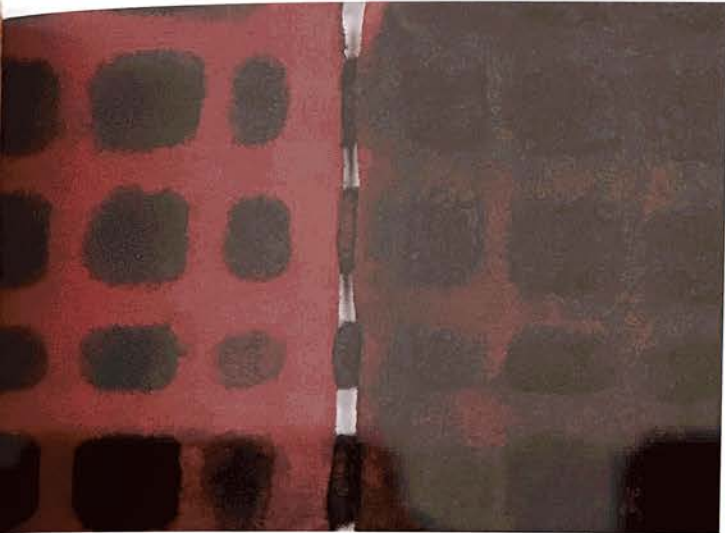


Ovejas (anaranjado)
Sheep (orange)
 2002
 Pieles de oveja teñidas.
 Dimensiones variables

Ovejas: el proceso *Sheep: the process* 2003 por Ross Rudesch Harley. Video digital a color. Duración 3 min.
 Producido por 222 Productions. Finca ovejera Gundowringa, Australia. Imágenes del video

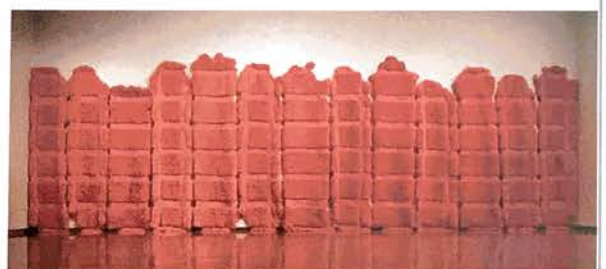


Pieles de ovejas / Sheepskins 2002



Ovejas (rojo oscuro)
Sheep (dark red)
 2002
 Pieles de oveja teñidas.
 Dimensiones variables

Ovejas (amarillo)
Sheep (yellow)
 2002
 Pieles de oveja teñidas.
 Dimensiones variables



Vistas de la instalación, Museum of Contemporary Art, Sydney y Art Museum of the Americas, Washington





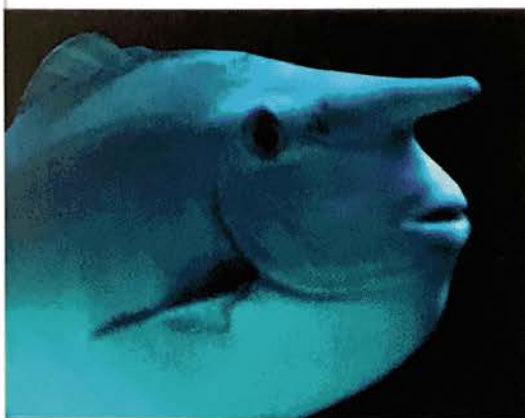
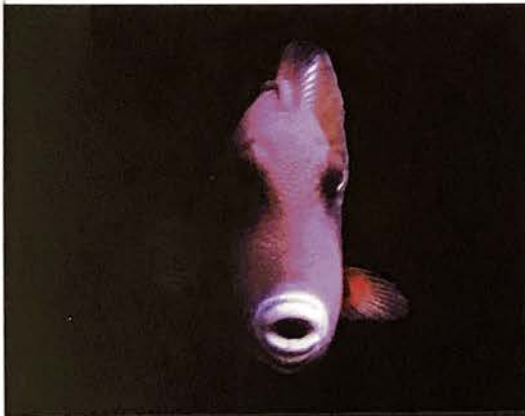
Cara de gallina, cara de pez, cara de murciélago
Chicken Face, Fish Face, Bat Face

2001-2003
En colaboración con
Ross Rudesch Harley
Instalación monocal
de DVD en color
Duración 3 minutos
Copia de exhibición,
Edición de 5
Producido por
222 productions

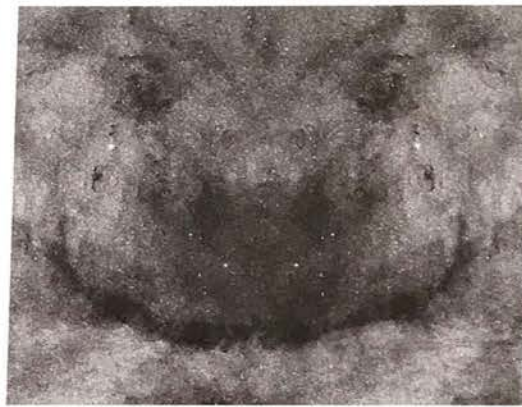


Cara de estrellas
Star Face

2004
Fotografía y animación
digital a color. Duración
3 minutos. En colaboración
con Ross Rudesch Harley
y Felipe Rodríguez
Producido por
222 productions



Caras / Faces 2001-2004
Cara de gallina, cara de pescado, cara de murciélago /
Chicken Face, Fish Face, Bat Face 2001-2003
Cara de estrellas / Star Face 2004



Bogotá, Colombia, 1963
Vive y trabaja en Sydney, Australia

Educación

1988-1990

Maestría en Escultura, Yale University, New Haven, U.S.A.

1987-1988

Graduate Sculpture Program, Pratt Institute, Nueva York, U.S.A.

1982-1986

Artes Plásticas, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

1981-1982

Arquitectura, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

Exposiciones individuales

1987

Nuevos Nombres. Casa de Moneda, Bogotá, Colombia

1991

Obra Reciente. Galería Garcés Velásquez, Bogotá, Colombia

1992

American Marble. Ruth Bloom Gallery, Los Ángeles, California, Estados Unidos

Calabazas. San Francisco Artspace, San Francisco, Estados Unidos

Botuto Guarura. Sala Alternativa, Caracas, Venezuela

1993

Gold. Nohra Haime Gallery, New York, Estados Unidos
Cemetery. Chapman University, Orange County, California, Estados Unidos

1994

Woven Water. Ruth Bloom Gallery, Santa Mónica, California, Estados Unidos

Submarine Landscape. Capp Street Project, San Francisco, Estados Unidos

María Fernanda Cardoso. Recent Sculptures. MIT List Art Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos (cat.)

1995

Love Down Under. Haines Gallery, San Francisco, California, Estados Unidos

1996

Cardoso Flea Circus. Instalación de la carpa. The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia, Estados Unidos

1998

Cardoso Flea Circus. Pancarta. Instalación video. New Museum of Contemporary Art, Nueva York, Estados Unidos

2000

Cardoso Flea Circus. Instalación video. Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, Estados Unidos (cat.)

Esculturas. Galería Sala Alternativa, Caracas, Venezuela

2002

Sheep. Art Museum of the Americas, Washington, Estados Unidos

Butterfly Drawings. Casas Riegner Gallery, Miami, Florida, Estados Unidos

Dibujos de Mariposas. Galería Diners, Bogotá, Colombia

2003

ZOOmorphia. María Fernanda Cardoso. Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (cat.)

Biogeometries/Biogeometrías.

Latincollector, Nueva York, Estados Unidos

María Fernanda Cardoso.

Galería Diners, Bogotá, Colombia
Cara de Buseta/BusFace por Ejecutivo Colectivo. Casas Riegner Gallery, Miami, Florida, Estados Unidos

2004

Cara de Buseta por Ejecutivo Colectivo. Galería Diners, Bogotá, Colombia

María Fernanda Cardoso. Inventario 20 años. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia (cat.)

Grantpirrie Gallery, Sydney, Australia
Circo de pulgas Cardoso. Performances en vivo.

1995-1996

The San Francisco Exploratorium 1996

The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Estados Unidos

1998

Perth Children's Festival, Perth, Australia
Atlanta Arts Festival, Atlanta, Estados Unidos

Centre Georges Pompidou, París, Francia

2000

Edinburgh Fringe Festival, Edinburgh, Scotland, UK

Sidney Opera House, Sydney Festival, Australia

Exposiciones colectivas

1985

Salón de Arte Joven. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia

1986

XXX Salón Nacional de Artistas. Museo Nacional, Bogotá, Colombia

1987

XXXI Salón Nacional de Artistas. Aeropuerto Rionegro, Medellín, Colombia

1988

I Bienal de Arte de Bogotá. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (cat.)

1990

II Bienal de Bogotá. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia

- Arte Colombiano de los 80's. Obras tridimensionales.* Centro Colombo Americano, Bogotá, Colombia (cat.)
- Nuevos Nombres. Seguimiento.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia (cat.)
- MFA Sculpture Thesis Exhibition.* A&A Gallery, Yale University, New Haven, Connecticut, Estados Unidos
- XXXIII Salón Nacional de Artistas.* Feria Exposición, Bogotá, Colombia
- 1991**
- IV Bienal de La Habana.* Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba (cat.)
- Instalaciones.* Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1992**
- Entre-tropicos.* Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Venezuela
- Work in Progress by Visiting Faculty.* San Francisco Art Institute, San Francisco, California, USA
- Contemporary Images.* Queens Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos (cat.)
- Arte Amazonas.* Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, Brasil. Viajó a: Museo de Arte, Brasilia, Brasil (1992); Bienal de Sao Paulo, Parque Ibirapuera, Sao Paulo, Brasil (1992); Staatliche Kunsthalle, Berlín, Alemania (1993); Pentagon, Dresden, Alemania (1993); Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen, Alemania (1994) (cat.)
- Ante América.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia. Viajó a: Queens Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos (1992); Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Venezuela (1993); Centro Cultural de la Raza, San Diego, California, Estados Unidos (1993); Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, California, Estados Unidos (1993); The Spencer Art Museum, Lawrence, Kansas, Estados Unidos (1994); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica (1994) (cat.)
- 1993**
- Lingua Latina est Regina.* Stux Gallery, Nueva York, Estados Unidos
- Cartographies.* Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada. Viajó a: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia; National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá (1994); The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, Estados Unidos (1994); Fundación 'La Caixa', Madrid, España (1995) (cat.)
- Space of Time. Contemporary Art from the Americas.* Americas Society, Nueva York, Estados Unidos. Viajó a: Center for Fine Arts, Miami, USA; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; Sao Paulo, Brasil (cat.)
- 1994**
- Animal.* John Michael Kholer Art Center, Sheboygan, Wisconsin, Estados Unidos
- Punto de Apoyo. New narrative in contemporary Colombian art.* Expo Arte Guadalajara 94, Ex-Convento del Carmen, Jalisco, México; Colombian Center, Nueva York, Estados Unidos; Galería Deimos, Bogotá, Colombia (plegable)
- 1995**
- Confronting Nature. Silenced Voices.* Main Art Gallery, California State University, Fullerton, California, Estados Unidos
- About the Size of it.* The Exploratorium, San Francisco, California, Estados Unidos
- (Premier mundial del *Circo de pulgas Cardoso*)
- 1996**
- Collective Soul.* Galería Marina Marabini, Bologna, Italy
- Cultura vita Natura mors.* Institut für Auslandbeziehungen, Stuttgart, Alemania. Viajó a: Institut für Auslandbeziehungen, Bonn, Alemania (cat.)
- V Bienal de Arte de Bogotá.* Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (cat.)
- Fuera de Límite.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia (cat.)
- The Essential Object.* Palo Alto Cultural Center, Palo Alto, California, Estados Unidos
- Explorations Part I. The Shoreline.* The Art Museum of Santa Cruz, California, Estados Unidos
- Changing Spaces. Artists projects from the Fabric Workshop and Museum in Philadelphia.* Florida Arts Festival of Atlanta, Georgia, Estados Unidos (1997–98). Viajó a: Vancouver Art Museum, Vancouver, Canadá (1998); Miami Art Museum, Miami, Estados Unidos; Norton Museum, Florida, Estados Unidos
- 1997**
- Of Mudlarkers and Measurers.* Agnes Etherington Art Center, Ottawa Art Gallery, Queens University, Kingston, Ontario, Canadá
- Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina.* Centro Cultural/Arte Contemporáneo, A. C., México D. F., México (cat.)
- Arte para Bogotá.* Galería Santa Fe, Bogotá, Colombia (cat.)
- 1998**
- Sliding Scale.* South Eastern Center for Contemporary Art SECCA, Winston-Salem, Carolina del Norte, Estados Unidos
- Generación Intermedia.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia (cat.)
- 1999**
- Cementerio—Jardín Vertical.* Installation commissioned for *Modern Starts. People, Places, Things.* Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos (cat.)
- Arte y Violencia en Colombia desde 1948.* Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (cat.)
- 2000**
- Versiones del Sur. 5 propuestas en torno al arte en Latinoamérica.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España (cat.)

Ultra Baroque. Aspects of Post-Latin American Art. Museum of Contemporary Art, San Diego, California, Estados Unidos. Viajó a: Modern Art Museum, Fort Worth, Texas, Estados Unidos (2001); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos (2001); Art Gallery of Ontario, Canadá (2002); Miami Art Museum, Miami, Estados Unidos (2002); Walker Art Center, Minneapolis, Estados Unidos (2002) (cat.)

Almost Warm and Fuzzy. Childhood and Contemporary Art. Des Moines Center for the Arts, Des Moines, Iowa, Estados Unidos. Viajó a: Tacoma Art Museum, Tacoma, Washington, Estados Unidos (2000); Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, Estados Unidos (2000); P.S.1 Center for Contemporary Art, Long Island City, Nueva York, USA (2001); *Retorn al país de les Meravelles. L'art contemporani i la infància.* Fundació La Caixa, Barcelona, España (cat.) (2001); Crocker Art Museum, Sacramento, California, Estados Unidos (2001); Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario, Canadá (2001); Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, Tennessee, Estados Unidos (2002); Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland Ohio, Estados Unidos (2002)

2001

Bienal del Barro (Biennial of Mud). Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
Club Latino. Casula Powerhouse Museum, Sydney, Australia

Final del Eclipse. Fundación Telefónica, Madrid, España. Viajó a: Palacio de los Condes de Gábia, Salas Caja General e Instituto de América Universidad, Granada y Santa Fe de Granada, España (2001); Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, Badajoz, España (2002); Universidad de Salamanca, España (2002); Museo de

Arte Moderno, México D. F., México (2002); Museo de Arte Contemporáneo MARCO, Monterrey, México (2003); Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina (2003); Fundación Telefónica, Santiago de Chile, Chile (2004); Pinacoteca de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil (2004) (cat.)

Políticas de la Diferencia. Arte Iberoamericano de Fin de Siglo. Centro de Convenciones de Pernambuco, Recife, Brasil. Viajó a: Museo de Arte Latinoamericano MALBA, Buenos Aires, Argentina (2001) (cat.)

2002

Animalandia. Museo de Arte Universidad Nacional, Bogotá, Colombia (cat.)
Material World—From Lichtenstein to Viola. 25 Years of The Fabric Workshop and Museum. Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia. Viajó a: The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia, Estados Unidos (cat.)

2003

Material Witness. Museum of Contemporary Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos (cat.)
IV Bienal del Mercosur. Porto Alegre, Brasil (cat.)
Archipiélago de Imágenes. (Biennale di Venezia. 50esima Esposizione Internazionale d'Arte.) Instituto Italo-Latino Americano, Venecia, Italia (cat.)
Corporal. Schmidt Center Gallery, Florida Atlantic University, Boca Ratón
90: Desplazamientos. Arte colombiano en los 90. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (cat.)

2004

XXXIX Salón Nacional de Artistas. Bogotá, Colombia

Colecciones

San Francisco Museum of Modern Art
Museum of Contemporary Art, San Diego
Miami Art Museum
The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia

Museo de Arte Moderno de Bogotá
Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
Colección Daros Latinoamérica, Suiza
Varias colecciones particulares

Bibliografía seleccionada

- Armstrong, Elizabeth, Miki Garcia and Victor Zamudio-Taylor, 'Maria Fernanda Cardoso', *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego Museum of Contemporary Art, 2000, pp. 27-32
- Baker, Kenneth, 'New Art that Appears Ancient - Maria Fernanda Cardoso Debuts at Artspace', *San Francisco Chronicle* (Oct. 24 1992), p. C1
- Borruso, Sarah, 'Circus Minimus' *Hot Wired Magazine-on line*, www.hotwired.com/pop/archive
- Connif, Richard, 'Wie Flohe Auf Den Homo Kamen', *Geo Magazine* no. 11 (1996), pp. 146-158
- DeCarlo, Tessa, 'Parasites on Parade', *The Wall Street Journal*, January 21, 1996, p. A11
- Enright, Robert, 'Making a World from Scratch, An Interview with Maria Fernanda Cardoso', *Border Crossings* (1995), pp. 38-47
- Fundacio la Caixa, *Barcelona Catalogue*, 'Retorn al pais de les meravelles: L'art contemporani a le infancia', (April/July 2001), pp. 23, 62, 63
- Garchik, Leah, 'Tiny Dancers', *San Francisco Chronicle* (Oct. 7, 1995), p. E3
- 'Generacion Intermedia', *Biblioteca Luis Angel Arango, Banco De La República; Catalogue* (May/July 1998), pp. 14-15
- Gómez, Fernando, 'El lado oscuro de las mariposas', *Revista Semana* (Jan/Feb. 2002), p. 72
- Gómez, Fernando, 'La domadora', *Revista Gatopardo*, (Marzo 2002), pp. 102-111
- Gonzalez, Maria del Carmen, 'Maria Fernanda Cardoso Cementerio-Vertical Garden', *Modern Starts: People, Places, Things*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, pp. 168-69
- Guagnini, Nicolás, 'Maria Fernanda Cardoso', *Art Nexus/Arte En Colombia*, N° 75 (July-Sept. 1998), p. 128
- Guagnini, Nicolás, 'Maria Fernanda Cardoso: New Museum', *Art Nexus: the Nexus Between Latin America and the Rest of the World*, no. 29 (August-October 1998), pp. 135-36
- Guerrero, Maria Teresa, 'Maria Fernanda Cardoso', *Art Nexus*, N° 2 (Oct. 1991), pp. 117-118
- Harley, Ross Rudesch, 'Cardoso Flea Circus Video with real live performing fleas!' *Cantrills Filmnotes*, nos. 87-88 (December 1997), p. 4-7
- Herbert, Lynn M, 'The Smallest Show on Earth', *Cardoso Flea Circus*, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 2000
- Irvine, Martha, 'They're itching to see a flea circus', *Associated Press* (Dec. 24, 1995), p C-2
- Kandel, Susan, 'Cow Cow Bogy: Maria Fernanda Cardoso', *Los Angeles Times*, December 17, 1992, p. F11
- LaBelle, Charles, 'Flea Ring', *World Art*, no. 18 (1998), pp. 44-47
- Lelong, Lea Rosson, 'Maria Fernanda Cardoso', *Retorn al pais de les Meravelles: L'art contemporani i la infancia. - Retorno al Pais de las Maravillas: El arte contemporaneo y la infancia*, Centro Cultural de la Fundacio 'la Caixa, Barcelona, Spain, 2001, pp. 23-24, 62-63
- Lenz, Iris & Winkler, Monica, 'Cultura Vita Natura Mors', *Institut für Auslandsbeziehungen Catalogue: ifa-Galerie Stuttgart & ifa- Galerie Bonn* (1996), pp. 8-15
- Elizabeth Anne Macgregor, 'Maria Fernanda Cardoso interviewed by Elizabeth Anne Macgregor', *Catalogue: ZOOmorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.41-45
- Elizabeth Anne Macgregor, Foreword, *Catalogue: ZOOmorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.4-5
- Metken, Gunter, 'Studio of the tropics', *Arte Amazonas; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Catalogue*, Goethe Institute (1992), pp. 219-221
- Mesquita, Ivo, *Cartographies Catalogue*, Winnipeg Art Gallery (1995)
- Mosquera, Gerardo, 'Versiones del Sur, No es solo lo que ves', *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Catalogue* (2000)
- The New York Times Magazine*, 'It's a Dog's Life: The Flea Circus' (March 15, 1998), p. 23
- Platt, Ron, 'Maria Fernanda Cardoso', *Catalogue: Cambridge Mass.: M.I.T. List Visual Arts Centre* (1994)
- Ponce de León, Carolina, 'Maria Fernanda Cardoso', *Poliester* (Spring 1997), pp. 26-29
- Ponce de León, Carolina, 'The Tamer Tamed', *Catalogue: ZOOmorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.7-11
- Porges, Maria, 'Maria Fernanda Cardoso at San Francisco Artspace', *Artforum* (December 1992), p. 98-99
- Julio-Agosto, 'De Pulgas y Mariposas', *Revista Loft*, 2002, p. 90-91
- Rodriguez, Marta, 'Maria Fernanda Cardoso, Galeria Diners', *Art Nexus*, N° 90, (April/June 2002), p. 100-101
- Roels, Reynaldo, Jr., 'Arte Amazonas', *Arte Amazonas; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Catalogue* (1992), pp. 221-23
- Snell, Marilyn Berlin, 'Little Big Top', *Utne Reader* (May/June 1996), pp. 67-71
- Sokolof, Ana, 'Maria Fernanda Cardoso en la Nohra Haime', *Revista Arte y Cultura*, (Art Nexus) N°15-16 (1993), p. 146
- Sokoloff, Ana, 'Maria Fernanda Cardoso: In Search of Nature', *Art Nexus: The Nexus Between Latin America and the Rest of the World*, no. 20 (April-June, 1996), pp. 68-71
- Turner, Elisa, 'Cemetery', Guggenheim Gallery, Chapman College, Orange County (1992)
- Turner, Elisa, 'Delicacies of nature are molded, twisted into art', *The Miami Herald* (July 9, 2002)
- Turner, Elisa, 'Mad scientist' sees artistic side of nature', *The Miami Herald*, Sunday June 30, 2002. p. 3M p. 8M
- Williams, Mary Elizabeth, 'Lord of the Fleas' *Online Review: www.salon.com/09/features/fleas1.html*
- Weintraub, David, 'Natural Selections', *ARTnews* (May 2000), p. 176
- 'Artist does Violence to Violence', *Los Angeles Times*, Orange County (1983)

Agua / Water 1985

[1] *Prueba de resistencia 3*
Proof of Resistance 3
1985

Vinilo, plástico, espuma, metal, cuerda y agua
160 x 80 x 80 cm.
Museo de Arte Moderno
La Tertulia

[2] *Prueba de resistencia 4*
Proof of Resistance 4
1985

Vinilo, plástico, espuma, metal, cuerda y agua
160 x 80 x 80 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[3] *Ojos de agua*
Water Eyes N°1
1986

Vinilo, plástico, metal, cuerda y agua
100 x 150 x 100 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[4] *Depósitos*
Deposits

1986
Vinilo, plástico, metal, cuerda y agua
100 x 100 x 100 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

Baldes y tubos de cemento / Cement Tubes and Buckets 1986-87

[5] *No somos perfectos*
We're Not Perfect

1987
Tubo de eternit, tela, nylon, brea, neumático, metal
170 X 40 x 15 cm. c/u (dos unidades)
Colección Banco de la

República, Bogotá
Registro AP1766

[6] *Remedios*
Remedies

1987
Tubo de eternit, metal, nylon, brea, neumático y agua
250 x 40 x 15 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[7] *Chino*
Chino

1987
Tubo de eternit, metal, nylon y brea
200 x 150 x 30 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[8] *Tengo celos*
I'm Jealous

1987
Tubos de eternit, metal, nylon, brea, baldes plásticos, medias veladas.
213 x 244 x 213 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[9] *Consuelo*
Consolation

1987
Tubo de eternit, metal, nylon, brea, neumático y agua
183 x 40 x 15 cm.
Colección particular,
Bogotá

Tierra y medias veladas / Earth and Nylon Stockings 1988-89

[10] *Con pies y manos*
With Feet and Hands

1989
Tierra, PVA y medias veladas

Dimensiones variables
Colección de la artista,
Bogotá

[11] *Sin título*
Untitled

1988
Tres medias veladas y metal
200 x 150 cm.
Colección Banco de la República, Bogotá
Registro AP 1946

[12] *Colchón*
Mattress

1988-2004
Tierra negra y medias veladas
15 x 140 x 180 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

Maíz y tusas / Corn and Cobs 1989

[13] *Espiral de Tusas*
Corn Cob Coil

1989
Tusas de maíz indígena, metal.
200 x 200 x 50 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

Animales disecados / Preserved Animals 1990

[14] *Sol negro*
Black Sun

1990
Moscas, medio acrílico, icopor, metal
Edición 1/3
100 x 16 x 16 cm.
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá

[15] *Lombrices*
Earthworms
1990

Lombrices disecadas, metal, tierra y espuma de poliuretano.
90 X 90 X 90 cm.
Colección de la artista,
Bogotá

[14] *Corona de espinas*
Chibcha

Chibcha Crown of Thorns
1990/2002
Lagartijas disecadas, metal
195 x 90 x 20 cm.
Colección de la artista,
Sydney

[15] *Ranas bailando en la pared*

Dancing Frogs on the Wall
1990/2002
195 x 195 x 14 cm.
Colección Gaviria,
Washington D.C.

[16] *Culebras comiéndose la cola 1*

Snakes Eating Their Own Tails 1
1990
Culebras disecadas, metal.
22 x 22 x 15 cm
Colección particular,
Bogotá

[17] *Culebras comiéndose la cola 2*

Snakes Eating Their Own Tails 2
1990
Culebras disecadas, metal.
25 x 25 x 25 cm
Colección de la artista,
Bogotá

[18] *Bola de culebras copulando*
Mating Ball

2003
Culebras de caucho.
30 x 30 x 25 cm.

Colección de la artista,
Sydney

Flores / Flowers 1991-92

[19] *Cementerio| Jardín vertical*
Cemetery | Vertical Garden
1992/2004
Flores de plástico y lápiz sobre pared
Dimensiones variables
Colección Banco de la República, Bogotá

Materiales colombianos / Colombian Materials 1989-93

ORO Y CRÁNEOS / GOLD AND CRANIUMS 1991-93

[20] *Jugaban fútbol con las cabezas...*
They Placed Soccer with Their Heads...
1991
Cráneos humanos, yeso, tubo plástico
20 x 30 x 117 cm.
Colección de la artista, San Francisco

[21] *El juego del sapo*
The Toad's Game
1993
Bronce, totumas, vinilo, laminilla de oro de 24k
13 x 23 x 15 y 10 x 19 x 12 cm.
Colección de la artista, Bogotá

[22] *El juego del sapo 4 y 5,*
The Toad's Game 4 and 5
1993
Bronce, totumas, vinilo, laminilla de oro de 24k

13 x 25 x 15 y 11 x 21 x 13 cm.
Colección particular, Bogotá

AMAZONAS / THE AMAZON 1992

[23] *Pirarucú*
1992
Escamas de pescado, metal
76 x 60 x 60 cm.
Colección Banco de la República, Bogotá
Registro AP 3904

[24] *Amazonas*
The Amazon
1992
Pirañas disecadas, base en madera.
Dimensiones variables
Colección Gaviria, Washington D.C.

CALABAZAS / GOURDS 1992

[25] *Espiral de totumas*
Half Gourd Spiral
1992
Totumas y metal
50 x 122 x 114 cm.
Colección de la artista, Bogotá

[26] *Calabazas de colgar (grande)*
Large Hanging Gourds
1992
Calabaza, espuma de poliuretano, madera y pegante
90 x 122 x 70 cm.
Colección de la artista, Bogotá

[27] *Calabazas de colgar (pequeña)*
Small Hanging Gourds
1992

Calabaza, espuma de poliuretano, madera y pegante
50 x 59 x 30 cm.
Colección de la artista, Bogotá

[28] *Calabazas de esquina*
Corner Gourds
1992
Calabaza, espuma de poliuretano, madera y pegante
145 x 65 x 26 cm.
Colección de la artista, Bogotá

[29] *Calabazas reclinadas sobre pared*
Gourds Reclined on Wall
1992
Calabaza, espuma de poliuretano, madera y pegante
107 x 80 x 63 cm.
Colección de la artista, Bogotá

HUESOS: EL MÁRMOL AMERICANO / BONES: AMERICAN MARBLE 1992

[30] *El mármol americano*
American Marble
1992
Huesos de res
Dimensiones variables
Colección de la artista, San Francisco
Colección de la artista, Bogotá
Colección Gaviria

[31] *Tripa N° 3*
Tripe N° 3
1992-2004
Piel de intestino de res
127 x 91 x 56 cm
Colección de la artista, Bogotá

Animales Marinos 1994-2003

[32] *Agua tejida, paisaje submarino*
Woven Water: Submarine Landscape
1994
Estrellas de mar azules, metal
Dimensiones variables
Colección de la artista, San Francisco

[33] *Círculo de caballitos de mar*
Seahorse Circle
2001
Caballitos de mar disecados, pegante, metal
22 x 22 x 1 cm.
Colección particular, Bogotá

[34] *Círculo de caballitos de mar*
Seahorse Circle
2001
Caballitos de mar disecados, pegante, metal
22 x 22 x 1 cm.
Colección particular, Bogotá

[35] *Círculo de caballitos de mar*
Seahorse Circle
2003
Caballitos de mar disecados, pegante, metal
22 x 22 x 1 cm.
Colección particular, Bogotá

[36] *Círculo de caballitos de mar*
Seahorse Circle
2003
Caballitos de mar disecados, pegante, metal
22 x 22 x 1 cm.

Colección particular, Bogotá

[37] *Círculo de caballitos de mar*
Seahorse Circle
2003
Caballitos de mar disecados, pegante, metal
22 x 22 x 1 cm.
Colección particular, Bogotá

Circo de Pulgas Cardoso / Cardoso Flea Circus 1994-2000

[38] *Circo de pulgas Cardoso (carpa)*
Cardoso Flea Circus Tent
1996
Producida por el Fabric Workshop and Museum, Philadelphia.
Acrílico y óleo en tela, pigmento en taffeta de nylon, seda, rayon, algodón y polyester con armadura de acero y bronce, video proyección.
244 x 600 x 305 cm. abierta
244 x 305 x 305 cm. cerrada
Colección de la artista, San Francisco

[39] *Circo de pulgas Cardoso (arena circular)*
Cardoso Flea Circus Circular
1995
Arena
Malla de nylon, plástico, metal, pintura, pulgas disecadas, y utilería para circo de pulgas.
120 x 120 x 120 cm.
Colección de la artista, San Francisco

[41] *Circo de pulgas Cardoso (arena ovalada)*

Cardoso Flea Circus Oval Arena

1995
Acrylico, malla, metal, pintura, plastico, pulgas disecadas, utileria para circo de pulgas.
130 x 100 x 700 cm.

[42] **Circo de pulgas Cardoso (pancarta) Cardoso Flea Circus Banner**

1998
Acrílico sobre tela, pantalla de proyeccion, y proyección de video
600 x 240 cm.
Colección de la artista, Sydney

[43] **Circo de pulgas Cardoso (afiche del San Francisco Exploratorium) Cardoso Flea Circus, Poster**

1995
Tinta tipográfica sobre papel periódico
100 x 67.5 cm.
Colección particular, Bogotá

[44] **Circo de pulgas Cardoso (afiche del Festival de Sydney) Cardoso Flea Circus Poster**

2000
Impresión digital sobre papel
100 x 67.5 cm.
Colección de la artista, Sydney

[45] **Pulga parada Standing Flea**

2000
Edición 1/10
Resina, metal
17 x 17 x 13 cm.
Galeria Diners, Bogotá

[46] **Pulga saltando Jumping Flea**

2000
Edición 1/10
Resina, metal
45 x 30 x 5 cm.
Galeria Diners, Bogotá

[47] **El aparato genital de la pulga macho The Genital Structure Of The Male Flea**

1996
120 x 350 x 4 cm.
Pastel de óleo sobre vinilo y madera

Mariposas / Butterflies 1996-2004

[48] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2001
Alas de mariposa, perspex, metal
70 x 70 x 7 cm.
Colección particular, Bogotá

[49] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2001
Alas de mariposa, perspex, metal
Butterfly drawing
70 x 70 x 7 cm.
Colección particular, Bogotá

[50] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2001
Alas de mariposa, perspex, metal
50 X 50 cm x 7 cm.
Colección particular, Bogotá

[51] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2001
Alas de mariposa, perspex, metal
50 x 50 x 7 cm.
Colección particular, Bogotá

[52] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2001
Alas de mariposa, perspex, metal
50 x 50 x 7 cm.
Colección particular, Bogotá

[53] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2003
Alas de mariposa, perspex, metal
122 x 122 x 18 cm.
Colección de la artista, Sydney

[54] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2003
Alas de mariposa, perspex, metal
122 x 122 x 18 cm.
Colección de la artista, Sydney

[55] **Dibujo de mariposas Butterfly Drawing**

2003
Alas de mariposa, perspex, metal
122 x 122 x 18cm.
Colección de la artista, Sydney

Pieles de Ovejas / Sheepskins 2002

[56] **Ovejas (anaranjado) Sheep (orange)**

2002
Pieles de oveja teñidas
Dimensiones variables
Colección de la artista,

Sydney

[57] **Ovejas (rojo) Sheep (red)**

2002
Pieles de oveja teñidas
Dimensiones variables
Colección de la artista, Sydney

Videos 1996-2003

[58] **Ovejas: el proceso Sheep: the process**

2003
por Ross Rudesch Harley
Video digital a color
Duración 3 min
Produced by 222 Productions
Colección de la artista, Sydney

[59] **Circo de pulgas Cardoso Cardoso Flea Circus Video**

1996
En colaboracion con Ross Rudesch Harley
Duración 8 minutos
Instalación monocal de DVD en color
Producido por el Fabric Workshop and Museum, Philadelphia
Colección de la artista, Sydney

[60] **Circo de pulgas Cardoso en el MCA Cardoso Flea Circus at the MCA**

2002
Por Ross Rudesch Harley
Video digital a color
Duración 3 minutos
Producido por 222 productions
Colección de la artista, Sydney

[61] **Circo de pulgas Cardoso en el Georges Pompidou Cardoso Flea Circus Live in Paris**

1998
Por Ross Rudesch Harley
Video digital a color
Duración 3 minutos
Producido por 222 productions
Colección de la artista, Sydney

[62] **Cara de gallina, cara de pez, cara de murciélago Chicken Face, Fish Face, Bat Face**

2001-2003
En colaboración con Ross Rudesch Harley
Instalación monocal de DVD en color
Duración 3 minutos
Copia de exhibición, Edición de 5
Producido por 222 productions
Colección de la artista, Sydney

An Inventory of Curiosities (Processes, materials and thematic universes in the artwork of María Fernanda Cardoso)

CAROLINA PONCE DE LEÓN

a) water, flies, snakes, bones, shells, skulls, fleas and butterflies

The primary distinguishing feature of María Fernanda Cardoso's work is the unusual quality of the materials she uses. An itemized list calls to mind the inventory of a "cabinet of curiosities", those private collections of *exotica* that proliferated throughout 17th-century Europe. Also known as *wunderkammern*, or cabinets of wonders, they included a variety of cultural trophies and rare objects of historic, scientific and artistic interest; from starfish, "unicorn" horns and crocodile teeth to ethnographic artifacts, historical documents and artwork. The magnitude of the world was reflected in their eclecticism, and the individual obsessions of their owners were revealed in the selections they made.

Born in Bogotá in 1963, and currently living in Sydney, Australia, María Fernanda Cardoso has, during the past twenty years, developed a vast body of work that includes objects, sculptures, installations, performance and video. Like the "cabinets of curiosities," the diversity in her work pays tribute to her fascination with the world's complexities and attests to her playful spirit of experimentation, to the subtle irony of her perspective and her obsession with the natural world (its metaphoric power as well as the feelings of seduction, pleasure, perplexity, fear and repudiation it inspires in us).

People speak of María Fernanda's flowers, her fleas, her frogs, as if through multiple transformations the materials she uses come to represent

the worlds she creates; each of them emblematic of the whole.

Therefore, an inventory of her art must include not only a list of her unconventional materials, but also the creative strategies and subject matter with which she exalts their evocative strength. Following in the legacy of traditions such as Minimalism, conceptual art, process art and *arte povera*, Cardoso adopts a series of recurring strategies of representation such as the use of simple geometric forms, the repetition and accumulation of elements and the appropriation of symbols and their re-signification. Likewise, thematic elements such as sexuality, life and death cycles, power and the Colombian cultural legacy are substantial components that appear together over and over in her work.

b) water, sponges (origins, the organic, play, repetition)

María Fernanda Cardoso's artistic process combines two simultaneous research processes; one analytical and critical, the other playful, ranging from a study of historical, literary, scientific and philosophical texts to empirical observation and direct experimentation with materials.

For her thesis at the *Universidad de los Andes* in Bogotá, she took on the challenge of working with water as material to be sculpted, researching at the same time its mythical, sacred and ritual dimensions, and its antecedents in art history¹. *Pruebas de resistencia 1 y 2* (Resistance Tests 1 and 2) (1985), for example, demonstrates the way she takes advantage of both the physical qualities of water and the ideas associated with it: absolute origin, its ability to create life and to shelter and feed incredibly elaborate organisms. Almost human in scale, these sculptures consist of transparent plastic bags, suspended, voluptuous, overflowing with water (she describes them as "penises")² containing sponges dripping with color and humidity. They seem to be the result of some elemental sculptural exercise in relationships of form, volume, space, weight, material and texture. And yet this physical tension takes on an erotic significance as well, which generates vital energy. This double tension, formal and symbolic, is the active ingredient in the paradoxes that characterize nearly all her work.

c) water, cement, tar, tires and pantyhose (cycles of ruin and re-construction, penetration and resistance)

The use of symbolic structures becomes more intentional in her installation exhibited as part of the *Casa de Moneda's "Nuevos Nombres"* (New Names) program (1987). The ensemble, comprised of suspended cement tubes and plastic buckets scattered on the floor below, evokes an urban wasteland and a social dimension, also in ruins. The artist includes two quotations in the exhibit's catalogue: one in which Marta Traba describes Bogotá as a city that seems to have been bombarded and subject to an ongoing process of reconstruction, and another taken from *Ubu Encadenado* (Ubu in Chains) by Alfred Jarry, in which he exclaims "We will not have demolished it all if we do not demolish the rubble. And I can see no other possible way of proceeding than building beautiful and well-ordered structures with it"³.

And although ideas associated with life and sexuality are repeated here, these sculptures inhabit a much darker ground than in the previous series. The cycles of destruction and reconstruction are a reflection of and metaphor for the dialectic between masculine and feminine forces. *No somos perfectos* (We are Not Perfect) (1987) highlights this sexual subtext. Cement tubes hang in a verticality that penetrates the surrounding space, bits of fabric emerge from their ends, reinforcing the phallic nature of the design. Other sculptures suggest vulnerability; wounds, pain. They are pierced with iron bars, cracked, sewn up with wire; rubble seeking a new order. In *Dos baldes* (Two Buckets) (1987), pantyhose are stretched over the opening of two plastic buckets. This apparently feminine counterpart is also full of ambiguity: insinuating an "anxious sex"⁴, the buckets evoke both challenge and resistance, eroticism and brutality. In the post-feminist world of María Fernanda Cardoso, there is no room for predictable or essentialist gender roles.

d) pantyhose, earth (primeval forces, cultural molds, distortion)

María Fernanda continues to experiment with pantyhose, taking advantage of the material's elastic nature. In *Sin título* (Untitled) (1988), the artist stretches the pantyhose and gives them form (distorting them), nailing them directly to the wall, like tribal designs parodying European Modernist painting inspired in the art of Africa and Australia. This formal distortion also serves as critical strategy in *Colchón* (Mattress) (1988), a bed on the floor made out of pantyhose stuffed with soil—another element charged with feminine connotations—and interlaced in an

endless number of fragmented bodies. With humor and satire, the artist refers both to the cultural roles traditionally assigned to women and to the multiple gender stereotypes typical of art history (the feminine nude, the model as muse and the absence of female artists in the modernist patriarchy of Eurocentric art).

e) earth, corn (life, multiplication, death, disintegration)

An obsessive logic leads her to a series of experiments with grass and sprouted corn. With these materials she creates installations and drawings less focused on absolute results and more on the very process of exploring directly with natural materials and with new methods of visual organization. As in her previous series, Cardoso's processes sustain a latent dialogue with art history. The fields of grass, for instance, are a playful reference to land art and minimalist strategies such as the repetition of simple geometric elements on a grid. Paradoxically, these works of art introduce a perverse duality that emerges often in María Fernanda Cardoso's work. Sowing grass represents growth and, therefore, the need for pruning; controlling the process implies stopping it, to stop watering it would mean allowing it to dry out. Life and death are reunited. The artist becomes a metaphorical mediator. The creator/destroyer duality highlights the strange relationship between culture and nature, life and art.

f) flies, earthworms, chameleons, crickets, frogs (appropriation and re-signification of symbols, fertility, life, death, cruelty)

At the end of her post-graduate studies at Yale University (1990), Cardoso created a group of sculptures using dissected insects and reptiles organized in simple geometric patterns. The dissected animals, for example, the frogs in *Dancing Frogs* (1990), or the chameleons in *Corona para una princesa Chibcha* (Crown for a Chibcha Princess) (1990), work on a literal and symbolic level: they allude to pre-Columbian ornamentation, but also abandon traditional forms of representation to welcome an artistic strategy that substitutes the allegory of the image for its reality.

The visual levity of the sculptures (from a distance they seem like delicate drawings in space) invites contemplation. They bring to mind balance, sacredness, ritual objects, altars. The stylization awakens feelings of redemption. But

the reality of the dead body, pierced by metal structures, provokes defensive reactions of repulsion, fear, crudeness and discomfort.

These works inhabit the murky border separating myth from history. The dead animal is both a reflection and a projection of our own death, of historic wounds. Interrupted life is inextricably related to sacrifice and violence. Mythic pre-Columbian spirituality is interrupted by the endemic mortality of a society surrounded by seemingly endless psycho-social and political violence. Finally, this series reveals how a particular history, place and society form their own subjective relationships with Nature's symbols.

g) plastic flowers, wreaths, cemeteries (rituals, consumerism, immortality)

Sinister symbols of death, strangely festive and sustained by the lightness of *kitsch*, take on a redeeming quality in Cardoso's cemeteries and mortuary wreaths created between 1991 and 1992. Plastic flowers speak of the sentimental imagery of the popular culture, while simultaneously prohibiting the idealization of nature; they celebrate and condemn the artificial illusion of the perennial.

Both the cemeteries and animal sculptures make reference to death without passing any moral judgment. This detachment is characteristic of Cardoso's thinking. Many of her works remain poised at a tense and contradictory point, ever unresolved. They are both the thing and its opposite; negation and celebration; a mirror where shifting positions are reflected or projected.

h) gourds, bones, guava sweets, corncobs, bar soap (cultural legacies, artistic distortions)

Bandera (Flag) (1989), an installation made with guava sweets and in the purist of Minimalist traditions, is an emblematic piece from the ensemble created with what might be called "Colombian" materials (1989-1992). A rigorous visual organization prevails, and alludes, not without humor, to artistic precepts such as *ready-made* and the found object, inserted in Minimalistic geometric structures. On the one hand, they make use of the appropriation of forms and structures taken from art history, and on the other, they introduce elements of unbalance.

Nevertheless, each material used in this series has a strong significance (historic, economic, cultural) that subverts the formal neutrality.

Mármol americano (American Marble) (1992-2003), for instance, refers to the colonial ornamental practice of tiling patios with boiled ox bones to simulate the Moorish marble designs in Spanish homes. Products such as bar soap or gourds introduce a folkloric element taken from everyday Colombian life. The cultural specificity of these materials is lost in foreign context. The hand-made character, color and texture of the guava sweets, for instance, have no equivalent in the aseptic and artificial world of American candy. These differences seek to alienate those who observe them from outside the Colombian cultural context.

In her recent work, the artist experiments with sheepskins as a material specific to the economic and cultural context of her adoptive homeland, Australia. This insistence on exploring the untranslatable, focusing on local discourses, leads one to believe her central strategy is based not merely on the superimposition of cultural and artistic contexts, but on exposing their limitations as well. The artist assumes total creative freedom in order to take possession on her own terms of the resources available in contemporary art, while revealing, perhaps involuntarily, the limitations of global artistic discourses. At a time in history when the art world celebrates its contribution to the dissolution of borders, these pieces reveal just how unlikely it is that they should disappear completely.

i) bones, shells, coral, piranhas, starfish, fish scales (trophies, souvenirs, cultural voyeurism)

Cardoso has lived in several countries. She left her homeland, Colombia, to set up residence in the United States during her student days (1988-1997). Later she made Australia her home. Her processes of de-territorialization and re-territorialization seem to lead her on an exploration of cultural borders. Consequently, her work following her self-imposed exile is full of the metaphors and autobiographic subjectivity typical of the voyeur/artist/tourist in a foreign land.

Pelota de fútbol (Football) (1992) is representative of this: a sphere comprised of two interlocking human skulls with a plastic tube that unravels like an animal's tail or a hospital IV. Unprecedented and inimitable, this singular piece of art is the only one of her pieces to incorporate organic human matter. Subject to the strategic actions and relationships of two teams, the football can be interpreted as an allegoric self-

portrait of Cardoso's artistic function, and of her mediation between multiple cultural contexts.

During this same period (1992-1994), the artist created installations using maritime souvenirs produced by the tourist industry for massive consumption of the exotic. Like her plastic flowers, these souvenirs evoke Nature's influence on popular cultural.

The most baroque of her installations, *Agua tejida, paisaje submarino* (Woven water, Submarine Landscape) (1994-2003), constructs a complete set: it is a staging both of the idealization and the commercialization of nature. A controlled space, it also evokes the dioramas in natural history museums and the subjective, almost arbitrary, nature of these educational mechanisms used as artifices for transmitting scientific knowledge. In the same way María Fernanda mixes research with the subjectivity of art, *Agua tejida* (Woven Water) plays with the distance between natural reality, representation, interpretation and objectivity.

Likewise, our fascination with the unknown and with the dangers associated with the marine world is a metaphoric resource with which to explore contradictory cultural territories. An example of this is *Pirañas* (Piranhas) (1992), in which dozens of embalmed piranhas exhibit their frightening teeth. Exhibited on small pedestals and aligned like an army preparing to attack, the piranhas illustrate the brutal beauty of the natural world. Both the fish's natural origin and their industrial processing reveal how both contexts—the natural and the commercial—are integrated and yet exclude one another. Half art, half consumer culture, the piranhas/souvenirs subvert their own natural origin. They expose cultural tourism as a parody of the domestication of Otherness.

Here, her formal strategy operates as a kind of camouflage. For someone who works the tiny gaps in local and global discourses, camouflage—a common technique among Latin American artists⁵—, is a way of questioning moral and cultural relativity and the "universality" of languages and interpretative systems.

j) whips, magnifying glasses, lenses, fleas, resins (socialization, staging, parody)

Freed of the limitations of working with just one language, María Fernanda's artistic practice allows her to go from one system of representation to another, from one material to another, and to organize her elements based on the needs of

her own research and not on pre-established structures of representation. This versatility leads her, in 1993, to begin what is to be perhaps the most ambitious, eccentric, cryptic and exhaustive project of her career: the *Circo de pulgas Cardoso* (The Cardoso Flea Circus) (1996-2003).

Over the years, the circus evolved from a meticulous, nostalgic and retro-futurist playhouse to a multi-media spectacle incorporating the most sophisticated of video technologies and the performance of Maestra Cardoso in her multiple roles as Mistress of Ceremonies, tamer and erudite.

In elliptic fashion, the metamorphosis of the age-old flea circus into a popular multi-media art project (presented in both artistic and non-artistic contexts), restates the goals of early artistic vanguards of bringing art closer to life and to others. Simultaneously a representational genre, a show or sorts, and an instructional tool, the *Circo Cardoso* enhances the artist's purpose of fusing art, entertainment and science.

Intrigued since childhood by fleas and by the very idea of these small circuses, Cardoso begins a complex research process covering everything from the history of these flea circuses to the history of the flea's cohabitation with humans, from observation and direct interaction with the fleas as their trainer, to the study of their sexual behavior and physical aptitudes. This grotesque, prehistoric and yet amazing creature capable of awakening our most archaic emotions as well as the darkest fears of our unconscious is blown up under the inquisitive eye of Cardoso's magnifying glass. This surreal vision of the animal is offered up in *Pulga parada* (Flea Standing Up) (2000) and in *El aparato genital de la pulga macho* (The Genitalia of the Male Flea) (1996).

Once again, natural reality and allegory coexist: the fleas are what they as well as what we believe them to be. The circus is an experimental theatre dramatizing a complex metaphoric universe. The relationship between tamer and tamed illustrates both our rejection of the grotesque and our tenderness for small things. Inevitably, this miniature universe mirrors human society. It humanizes the fleas. Surreptitiously, the spectacle becomes a satire of human behavior and relationships.

The socialization and humanization of the fleas becomes more apparent through Maestra Cardoso "Queen of Fleas" mediation ("performance") connecting the two kingdoms. For the first time, the artist herself becomes involved. The

aesthetics of the initial presentations (Exploratorium, San Francisco 1995) were distinctly *pop* in nature. Her ceremonial costume consisted of a cape, mini skirt, boots and a silver brassiere, along with a tiny whip, thick glasses and flashlights (fleas respond to heat, carbon dioxide and light). The roundness of the brassiere cups emphasized her maternal aspect and the inter-dependence of tamer and flea. For many years, Cardoso herself fed her three hundred fleas. This connection with and physical dependence on them reflects her nostalgia for an intimate bond with the natural world. This bond became so strong that for a time the artist considered making it her life's work⁶. Nevertheless, in recent years her maternal role has lessened. She no longer feeds the fleas with her own blood, and her new attire—a phosphorescent light-green lab coat—is more in keeping with her *nerd* artist image. The show now includes a lecture wherein Maestra Cardoso shares the scientific and historical knowledge acquired through her research and insightful humor.

k) chickens, crests, fish, bats (documentation, portraits, satire)

Although manual processes have characterized Cardoso's work, the circus introduces the possibility of a "mediatized" perspective. Video is yet another way of documenting her worldview. *Cara de gallina, cara de pez, cara de murciélago* (Henface, Fishface, Batface) (2002-2003), produced in collaboration with her husband, the Australian video-artist Ross Rudesch Harley, presents a series of animal portraits summoning up once again the artist's fascination with the grotesque as an aesthetic principle. As in the flea circus, satire is implicit, the video is a simple and direct register that documents without artifice or manipulation (of text, music, lighting or special effects) the animals' peculiarities—crests as genitalia and the mystic, authoritarian attitudes of the chickens; the fish's engrossment; the atavistic threat of the bats. The unexpected singularity and eccentricity of each animal borders on the absurd; the trivially common exposes its own extravagance.

l) butterfly wings, seahorses (camouflage, symmetry, natural geometry)

A new phase gives birth to an unexpected piece of work, *Camuflaje: el arte de la desaparición* (Camouflage: The Art of Vanishing) (2001), a naturalist and representational sculpture

comprised of a tree branch (created by the artist) on which sit several butterflies (real), with the unique ability to vanish—hiding their bright colors—simply by closing their wings.

Recent drawings made with butterfly wings and seahorses experiment with another kind of naturalist representation. These very delicate works of art recover the visual aura of the geometric structures created in her early work. But unlike constructivist minimalist premises of avoiding representation and reference, they imitate models of natural geometry and symmetry inherent in the nature⁷. This harmonic sense, both visual and existential, feeds the imagery of nature like an absolute source of wisdom. The very existence of the butterfly offers a metaphor of redemption. The Beast is transformed into Beauty. Like all the dualities in Cardoso's work, one cannot exist without the other.

This retrospective offers a panoramic view of María Fernanda Cardoso's artistic inventory of the past twenty years. Rather than proposing a chronological and lineal order classifying her work and offering conclusions, the curatorial intention is to trace a path as circular and uncertain as the natural mysteries and poetic resonances of the artist's work.

San Francisco, 2004

NOTES

- 1 Rodrigo Zuleta. "Trabajos de Fuego," (Bogotá: *La Prensa*)
- 2 e-mail from the artist to the author.
- 3 Catalogue of the Exhibition *Nuevos Nombres: Inés Wickmann, María Fernanda Cardoso* (Bogotá: Casa de Moneda, Banco de la República, August 1987).
- 4 José Hernán Aguilar. "María Fernanda Cardoso," Catalogue of the Exhibition *Ante América* (Bogotá: Luis Ángel Arango Library, 1992, pages. 44-45).
- 5 Gerardo Mosquera. "Versiones del Sur/ No es sólo lo que ves" (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, page. 43).
- 6 Meeka Walsh. "Making a World From Scratch, An Interview with María Fernanda Cardoso," (*Border Crossings*, 1995, pages. 38-47).
- 7 José Ignacio Roca. "María Fernanda Cardoso: *Biogeometrías*" (New York: Latin Collector, 2004).

Biogeometries

JOSÉ IGNACIO ROCA

More than thirty years ago, the mathematician Benoit Mandelbrot pointed out how, in the irregular patterns and apparently capricious shapes of Nature, there lies a secret harmony, an organizational principle no less complex and precise than the one that rules Euclidean geometry—the kind of formal organization ordinarily associated with the idea of "geometry"—. The Theory of Chaos, not so removed from the conceptualizations regarding the role of chance in the plastic arts and in atonal music, for instance, showed how natural phenomena are ruled by patterns of subtle and poetic harmonies, a "morphology of the amorphous," with a secret order and hidden symmetry, in a family of complex shapes that Mandelbrot denominated *fractals*¹.

This interest in the logic that rules chance and the diverse kinds of geometry present in natural shapes has been taken up by theoreticians like Stuart Kaufmann, who in *Los orígenes del orden* (The Origins of Order) (1993), establishes that the complexity of natural processes results in spontaneous organizations. Kaufmann demonstrates that self-organization, choice and chance are the forces that move the universe, as well as the way in which ecosystems, organisms of different scales, and even many cultural systems can evolve following the same general laws. Organic shapes, intuitively thought of as irregular, form in many cases strict, geometrically rigorous patterns, as illustrated by the German photographer Karl Blossfeldt in his close-ups of ferns and other plants taken at the end of the 19th century. A number of 20th-century artists (Andy Goldsworthy, Markus Raetz and Richard Long, among others) experimented with the geometric organization of natural shapes, although in most cases the natural elements—occasionally with standard geometric forms—are subservient to a precise geometric organization, an organizational structure imposed upon them.

Art, and in particular sculpting processes, can be defined as an attempt to impose a kind of order (or a particular vision) on the apparent chaos of the "raw" material; but in contemporary artistic practice, this idea of a neutral raw material is questioned, and all materials are thought to be culturally and symbolically charged, and possessed of an intrinsic formal structure giving them meaning, before ever becoming raw materials.

From the time of her first pieces, the Colombian artist María Fernanda Cardoso makes use of geometry as a means of organizing the materials used in her sculptural proposals, re-codifying modernist formal strategies with symbolically-charged materials. Cardoso uses dissected animals and plastic flowers, which refer to pre-Columbian myths and funeral rites respectively, natural elements such as bone, gourds and luffa, or hand made products like *bocadillos* and *panelas* (guava sweets and unrefined sugar "bricks," respectively), all of them with strong ties to local traditions. But the elements or materials in these pieces retained their own characteristics, and geometry invariably appeared to be an organizational principle.

In her work with frogs, snakes, crickets, flies and chameleons, for example, the animals are subjected to precise geometric placement, in circles, spheres or ellipses, resulting in sculptures that bring to mind Modernist formalism, but also suggest diverse associations to the spectator who moves in for a closer look at the materials used. In most of these pieces, the repetition of similar idiosyncratically-shaped elements created an effect of structure through association. In later works such as *Agua tejida* (Woven Water) (1994-2003), the construction process was in keeping with a composite logic based on a simple repetitive process (connecting the starfish by one or more of their points), resulting in an apparently amorphous entity that nonetheless respected a completely rational structural and associative logic.

As the name indicates, the series *Biogeometrías* (Biogeometry) (begun by the artist at the end of the 90's) groups together pieces containing biological and organic shapes organized according to geometric principles. But in this series, the intrinsic geometry of the elements (butterfly wings and seahorses) is highlighted, and becomes an integral part of the composition's organization in a wider sense. If in Cardoso's canonic pieces such as *Ranas bailando* (Dancing Frogs) (1990) -a perfect circle of dissected frogs that remind us of a ritual dance-, each animal retained its formal integrity, in the pieces that make up *Biogeometrías* (Biogeometry) Cardoso uses the formal characteristics of each element to perform an operation of synthesis (through organization around an axis of symmetry and the use of simple geometric shapes), wherein each element gives up its independence to become part of a very complex and formally rich overall image.

The butterfly drawings, which she began to do in the mid 1990's, draw on a variety of visual references — pre-Columbian ceramic decorations, geometric art, psychedelia, etc. — and are almost always symmetrical organizations of different kinds of butterfly wings, usually around an axis of circular symmetry. One's vision moves from the shapes created through the repetition of the animal itself, to the shapes created in the negative space of the foundation, usually a thin translucent sheet of acrylic. Thus, a square contains an empty space in the shape of a four-pointed star: an eleven-pointed star is inscribed within a circle, and the color patterns of every butterfly wing, through contiguous association, form new, very complex and beautiful shapes.

The above is extremely important to Cardoso, who has expressed her interest in "seducing the spectator with beauty in order to make him or her an accomplice in the more perturbing aspects of the work²", such as the violence implicit in the use of animal corpses as sculpturing material, the ecological implications of the tourist industry and the search for exoticism (in her installations with starfish, piranhas and fish scales) or the associations with tragedy created by bouquets of white flowers (*Cementerio, jardín vertical*), (*Cemetery, Vertical Garden*) (1999). In the artist's own words: "I believe in beauty, and have found that in many cases it grows out of order. There are systems that make this so. Nature works in this way. I am very interested in the Theory of Chaos and in complexity, where simple units form complex systems, and if you study these systems, somehow, there is a connection with the universe, with an emotional and aesthetic resonance."³

The repulsion often generated by Cardoso's art is due to the fact it reminds the spectator that he or she is part of a chain in the universal order of things, and that his or her hegemonic position as a human is sustained through domination, usufruct and the systematic consumption of all other species, often resulting in their total extinction. "Civilization" has distanced human beings, particularly those living in the cities, from the origin of all they consume, presenting it as a neutral matter, unrecognizable as animal or plant, in aseptic containers made from synthetic materials and in industrial production processes most likely responsible for the large-scale destruction of the species' natural habitats.

This, too, explains the strange fascination generated by her videos *Cara de gallina*/*Cara de pescado*/*Cara de murciélago* (Henface/Fishface/

Batface) (2002-2003). Made within the framework and aesthetics of filmed portraits or "screen shots", the videos illustrate the variety and complexity of the facial gestures of different breeds of hens and fish (two of the foundations of the modern food pyramid), as well as those of a bat, an animal that inspires terror despite being quiet inoffensive to human beings. The video image focuses on the "face", freeing it from the rest of the animal's body, thereby humanizing it. Cardoso's videos, by confronting us with subtle gestures connoting sadness, perplexity, sincerity, fear and indifference, make the animals we consume or wipe out like plagues seem like kin and place them uncomfortably closer to us.

In the wide order of the universe no action is without consequence, but Cardoso's sculptures challenge us to take sides when faced with the ethical decisions we attempt to avoid daily: *others* have already done "the dirty job" for us, leaving us at a comfortable distance, both from the act of killing and from the corpse itself, which is presented to us as pure matter. The Theory of Chaos' *butterfly effect*⁴ is a theoretical model that has become a poetic metaphor for universal order: the flapping of a butterfly's wings in the Amazon can unleash a storm in California; even the slightest gesture can have unexpected consequences given the interconnectedness of all processes on a planetary scale.

The reaction frequently provoked by the use of dissected animals in Cardoso's artwork confirms the contradictions of a culture that clothes itself in an "environmentally correct" position in order to condemn the use or exploitation of certain vegetable or animal species, while continuing to consume industrial products with devastating results for the global ecosystem and for the natural habitats of not only these same species but of all living creatures, including human beings. Focusing on the precise geometric organization that rules natural shapes, Cardoso's art establishes a formal link with the idea of order we associate with the "civilized," and invites us to reflect on the role our actions play in the greater order of things.

NOTES

- 1 "The Theory of Chaos' fundamental assumption is that the individual unit does not matter; what matters are the recursive symmetries of the system's different levels. Chaos becomes science upon discovering certain long-term regulators, a certain

symmetry of sets, attractors and nodes that create laws, which from this point on make it possible to work with chance, with the unstable, the dissipating, the uncertain." Taken from <http://www.colciencias.gov.co/redcom/mat-caos.html> According to Mandelbrot, the fractals are geometric shapes that can be subdivided into parts which are similar to the whole. The pattern continues on the fractal's borders, making it possible to find the same formal organization both in the total shape and in detailed portions of this same shape. This is known as *self-similarity* or *scale symmetry*). In nature it is possible to find many examples of fractals, like trees and ferns (in which the ramifications of the leaves are similar to those on the trunk), cauliflower, broccoli, lightning flashes, clouds, shorelines or mountains, among many others.

- 2 María Fernanda Cardoso, Interview with Elizabeth Ann MacGregor, *Zoomorphia* (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2003, p. 43).

3 Ibid.

- 4 The "butterfly effect", which proposes a causal interconnection on a planetary level, was formulated by the meteorologist Edward Lorenz in a conference presented to the *American Association for Scientific Progress* in 1972 entitled "Foretelling: Can the Flapping of a Butterfly's Wings in Brazil Unleash a Tornado in Texas?"

María Fernanda Cardoso

interviewed by

ELIZABETH ANN MACGREGOR

It seems to me that your work has a strong empirical basis as well as a theoretical one. I can imagine you as a child, dissecting beetles, collecting butterflies, looking at seashells, scrutinizing the natural world. Is this true?

Yes, as a child I was obsessed with looking, observing, making things. I work a lot with my hands, and this process informs my brain. I deal with the stimulation from the senses, which is also informed by further knowledge from research.

I was reading the work of E.O. Wilson, whose book *Biophilia* has had a big impact on you. He describes his obsession with looking through the

microscope at smaller and ever smaller organisms in the natural world. I see that very much relating to the way that you deal with the flea circus – looking at the fleas through the microscope and then enlarging them.

I remember as a child thinking that the world was so big – things were really huge. The sense of scale was quite different from the one that we have as adults. I also remember looking closely at nature – this is something that my father taught me. We used to go on nature walks in Colombia, looking at plants and examining them through a magnifying glass. So this is where that sense of curiosity and observation started. The world has worlds within worlds, both smaller and bigger. It's fascinating.

Do you share E.O. Wilson's campaigning zeal for conservation or do you see your role as an artist more as a commentator?

I find it is essential to acknowledge that we share this world with so many other life forms and it's a great loss that these are diminishing. But as an artist I don't want to make judgements. I don't try to say what's wrong and what's right – I just try to look and analyse what is there.

A lot of your earlier work has very direct cultural references to your upbringing in Colombia. I'm thinking of the gourds, the piranhas, the lizards, the bones in American Marble. Did you always have a strong desire to reflect your culture within your work?

I am a very grounded person. Despite the fact that I left Colombia 15 years ago, I feel as if I never left. But I think the experience of being in exile emphasises that cultural aspect. It's also because those cultural experiences are the ones that were real to me. I remember studying mainstream art history through books, and all of the images were small. When I saw my first El Greco, it was shiny and huge. I realised that all of my experience of this art history was through representations, which were very different from the original. My direct experience of art was therefore that of pre-Colombian art and religious Colonial art, and then was also food, language, nature, the landscape...

It's interesting that you refer to mainstream art books. There has been so much debate in the art world over the last couple of decades about redefining the relationship between this so-called

mainstream and the 'margins'. It's only relatively recently that the art world has paid any attention to the work of Latin American artists and yet now in America it's almost automatic that every museum program has to have its 'Latino' element. How did you negotiate that situation when you were living in America?

It was very difficult. There is a lot of discrimination and generalisation. When you move to the US, you are not considered a Latin American person or simply an artist. You're considered a "Latina" – which means a poor immigrant from south of the border... Of course all post-Colonial Latin-American cultures share many things in common, but we come from many different backgrounds. I found it almost impossible to break this stereotype. Sometimes if I was selected for an exhibition, I felt it was to fulfil the quota. As an individual, I felt accepted but as a member of a group, no way. I would arrive at an opening with a group of "Latino" friends and I would sense the fear in the same people who were open to me as an individual – fear of the dark skins, of the language of the group – even if these were really sophisticated people. This was one of the reasons why it was a relief to come to Australia where I did not have to struggle with the problems of how to position myself as a "Latina" or worse, as a "Colombian".

Because your work is very much infused with cultural references, did you feel that it played into a stereotype of the exotic Latina?

I deliberately worked with those concepts because I was living in the U.S. It was about that gap of meaning when you shift cultures and change the context of the work. When a non Latin American person looks at the piece made out of panela, (which is raw sugar blocks) or Guava candy or Laundry soap bars, they don't necessarily know what these things are, or how they taste – the work seems to be just an arrangement of some exotic material. So I was very much wanting to show the gap – that space in which the meaning is lost and a more formal reading is gained.

Or the meaning has changed according to the context.

Yes – that happens a lot with the animal pieces. People from Colombia can read the pre-Colombian design references, which are lost to those who do not have that background, but it

doesn't matter, because other levels of meaning are brought out. Take also the work American Marble. This work refers to the floor designs made from cattle bones which was a way for the Spanish colonists to create cheaply the effect of marble floors.

And this formal aspect is also critical – you like to bring a sense of order and control through patterning – the complexity of the natural world is realised in formal components of great beauty. Do you think that this formalism enhances the emotional impact?

Yes, I believe in strong images that make an impact on the viewer, make them participate in an aesthetic experience of pleasure. This then makes the viewer an accomplice in the more disturbing aspects of the work. I believe very much in beauty, and find that a lot of it comes from order. There are systems that make it work. Nature is like that. I am very interested in Chaos and Complexity theory, where simple units form complex systems, and if you follow those systems, it somehow connects us to the universe, and has an emotional and aesthetic resonance. But it is also about control, even in non-formalist works like the flea circus I believe the impulse is the same, to understand and control nature, a search for perfection.

And what about the influence of minimalism?

I always found it funny that the modernists looked at the "primitive" cultures for inspiration, and then we (the margins- the primitives) looked at them for "models". What I never believed in was in trying to make the works void of meaning. So I create works that are formalist based, minimalist, yet full of layers of meaning. It is up to the viewer whether or not to try to read them, or simply to absorb the piece visually and sensually.

And at the other extreme, what impact did growing up with the violence that affects society within Colombia have on your work?

I think it's reflected in all works that deal with death, like the animal or the flower pieces. It's the sense of having to face death, of having to look at it, to live with it. Somehow we deal with loss and violence, it is direct and familiar to us. Now everybody is talking about war and terrorism – in Colombia we have lived with it for so long...

The Uruguayan artist, writer and curator Luis Camnitzer once said that he was observing the phenomenon of the mainstream art world becoming interested in the so-called margins, and that he felt that things will only really change when it is the margins that are coming to the mainstream rather than the other way around.

I think that that's what's happening in real life. It's the third world colonising the first world. I find it very humorous and ironic that despite the incredible power of the first world, they cannot prevent people from crossing borders and altering and affecting the culture. As an example, the arrival of Cuban immigrants in New York led to a blending of African, Hispanic and Anglo cultures to create Mambo music. There is something really positive about this mixture of cultures.

I find it fascinating looking at the range and diversity of exhibitions that you've been included in, from exhibitions on the Baroque to minimalism and conceptualism. You have an ability, like a chameleon, for your work to respond to different contexts and for me that's one of its strengths. Is this a deliberate strategy?

Well in a way it is. When I work with the flea circus as Professor Cardoso I know I am dealing with a completely different world, the mass media, mainstream pop culture, the common lads, the old ladies, the kids, as it is generally not seen as "high art". So that's one strategy. Also my work has changed over the years – I have moved to three different countries and eight different cities. So the changes might have been because of these life choices rather than artistic strategies!!

You moved from the US to Sydney for personal reasons and I remember you saying when we first met that you were in hiding here; that you hadn't as it were admitted to the art world that you'd gone again back to the margins. The first work you made here was *Camouflage* which also suggests some idea of hiding. Is that true?

Absolutely. I think that I came here to rest and to hide. But I think I was also hiding within Australia, lying low, not actively participating in the local art scene. I was really fascinated with this whole metaphor of camouflage. As a child I remember that I didn't want to stand out in a school of girls in which mediocrity was the rule. I was a nerd, "la científica" they called me. I also

studied music and played the violin! I was different. I remember very much that conflict inside myself of whether to stand up or blend in and hide. This has been an issue all my life. Part of coming here was accepting the fact that you can use those strategies and there's nothing wrong with that. These butterflies, the *Kallima inachus inachus*, choose to fly and be colourful or to disappear in a second when they fold their wings, pretending to be dead leaves. I asked myself about this ability – how is it possible for an animal or a species to know what a leaf or bark looks like? Even pretending to be dead (leaves)? What kind of intelligence is that? Making the *Camouflage* pieces helped me come to terms with this – it was about survival. It was the only way I could make art then. I was even thinking about giving up making art and just making the flea circus (which is "High Art" but not everyone notices), and growing that into whatever it could be. Those camouflage pieces allowed me to re-examine my position.

Your emergence here in Australia was as a performer rather than as a gallery or installation artist.

Yes, and when I did the Flea Circus at the Opera House in 2000 which was four years after I moved here, people didn't know I was living here – they assumed I was one of the groups brought over for the Sydney Festival.

And I didn't even realise that the Flea Circus was by the artist Maria Fernanda Cardoso!

Yes it was only last year when the Flea Circus was shown as an installation at the MCA that the connection was made.

There's an element of role-playing there - you obviously like that element of performance, of shifting identity.

I think my approach to performance was as a teacher. I never had any ambition to be a performer or be on the stage yet I have taught art and that was my only strength. If you have good material and great information, that's what you deliver. It's not about me as a performer – it's about sharing what I know, and the worlds that I have created.

Why did you choose to work with sheep here in Australia?

When I first came here I knew that I wanted to work with Australian animals. And of course I

thought of the kangaroo as the obvious one. Then I thought how clichéd – no artist here has dared to touch it, which is good because it means someone can still do it!

But I was surprised to discover that sheep have been one of the most influential animals because of the economic and cultural significance of wool and the role it played in the development of the agricultural landscape and of the post-colonial economy. There was also a personal link. My great grandparents had sheep on a farm in Colombia – I remember playing with sheepskins, and sleeping on top of them, as mattresses. The kind of sheep they had were Australian, which was exotic at the time. So there are connections between countries and cultures.

More recently you've been working with video in collaboration with your partner Ross Rudesch Harley. What difference has looking at the world through the lens made for your work?

It started with the Flea Circus. I always knew the Flea Circus had to be a movie because there's no way you can stand there performing over and over every half hour, like Professor Heckler in New York in the 1950s on 42nd Street, when there would be no more than ten people in the audience. We have mass audiences these days. I needed to use video to bring the flea circus into the 21st century, to give access to a large audience. It's fantastic what you can do with video – you can get really close up with those great lenses and so you can actually see more than with your naked eye, down to the hairs on the legs of the fleas! The 21st century approach is to have a microscopic show on a massive scale, and video makes this possible.

But at the same time, looking through the lens involves a distancing, a mediating and you lose that strong sense of physicality, of working the materials with your hands...is this a shift in your practice?

Working with video is a way to capture what you see with your eyes and to share it. But the important thing was to still do the flea circus live, (not pre-recorded) and the live video was just another tool, like the magnifying glass in the past, to allow us to experience MORE of the piece, than with your naked eyes. In a way, it magnifies not only the fleas, but the experience of them.

But I will always work with real things. In making the new video (chickenface/ fishface/

batface), getting the animals was an essential part of the process. So in a way the contact with the material is not completely lost. But I like the fact that I can go in any direction. I can see myself doing art forever and ever, working in any way, with any idea that interests me. That's the luxury of being an artist.

Cronology

MARÍA FERNANDA CARDOSO

Born in Bogotá, Colombia, 1963
Lives and works in Sydney, Australia

Education

1988-1990

MFA in Sculpture, Yale University, New Haven, U.S.A.

1987-1988

Graduate Sculpture Program, Pratt Institute, New York, U.S.A.

1982-1986

BA in Visual Arts, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

1981-1982

Architecture, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

Solo Exhibitions

2004

Maria Fernanda Cardoso: Inventario 20 años, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota, Colombia

2003

ZOOmorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia
BIOgeometries / BIOgeometrias, Latincollector, New York, U.S.A.

2002

Sheep, Art Museum of the Americas, Washington D.C., U.S.A.
Butterfly Drawings, Galeria Casas-Riegner, Miami, Florida, U.S.A.
Dibujos de Mariposas (Butterfly Drawings), Galeria Diners, Bogotá, Colombia

2001

Project Room, Miami Art Fair, Felipe Grimberg Fine Arts, Miami, Florida, U.S.A.
Multiples y Dibujos (Multiples and Drawings), Galeria Sala Alternativa, Caracas, Venezuela
Project Room, Arco 01, Galeria Sala Alternativa, Madrid, Spain

2000

Cardoso Flea Circus, installation, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, U.S.A.
Esculturas (Sculptures), Galeria Sala Alternativa, Caracas, Venezuela
El Marmol Americano (American Marble), Project Room, Feria Arco, Madrid, Spain
Cardoso Flea Circus, video installation, The New Museum of Contemporary Art, New York, U.S.A.

1997

Cardoso Flea Circus, video installation, Galeria Espacio Vacio, Bogotá, Colombia

1996

Cardoso Flea Circus, installation, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Pennsylvania, U.S.A.

1995

Rio Amazonas (Amazon River), Counterspace special project space, Haines Gallery, San Francisco, California, U.S.A.
Love Down Under, Haines Gallery, San Francisco, California, U.S.A.

1994

Woven Water, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, California, U.S.A.
Submarine Landscape, Capp Street Project, San Francisco, U.S.A.
Maria Fernanda Cardoso Recent Sculptures, MIT List Art Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.

1993

Gold, Nohra Haime Gallery, New York, U.S.A.
Cemetery, Chapman University, Orange County, California, U.S.A.

1992

El Marmol Americano (American Marble), Ruth Bloom Gallery, Los Angeles, California, U.S.A.
Calabazas (Gourds), San Francisco Artspace, San Francisco, U.S.A.
Botuto Guarura (Gourds), Sala Alternativa, Caracas, Venezuela

1991

Obra Reciente (Recent Work), Galeria Garcés y Velasquez, Bogotá, Colombia

1987

Nuevos Nombres (New Names), Casa de La Moneda, Bogotá, Colombia

Group Exhibitions

2003

Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.

50esima Esposizione Internazionale D'Arte la Biennale di Venezia, *Archipelago de Imagenes*, IILA Instituto Italo Americano Pavilion, Venice, Italy

2002

Material World: 25 Years of the Fabric Workshop and Museum, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia

2001-2003

Final Del Eclipse (End of the Eclipse), Fundacion Telefonica, Madrid, Spain
MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) Granada, Spain; Palacio de los Condes de Gavia, Badajoz, Spain; Salas Caja General e Instituto de America Universidad de Salamanca, Spain; Museo de Arte Moderno de Mexico, Mexico
Politicas de la Diferencia: Arte Iberoamericano de Fin de Siglo (Politics of Difference: Ibero-American - Art at the End of the Century), Centro de Convenciones de Pernambuco, Recife, Brazil; Museo Sofia Imber, Caracas, Venezuela; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; Museo Carrillo Gil, Mexico; Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico; Museo Constantini (MALBA) de Buenos Aires, Argentina; Chicago Cultural Center, Illinois, U.S.A.; Museo Reales Artaanzas, Valencia, Spain

2000-2003

Ultra Baroque: Aspects of Post-Latin American Art, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, U.S.A.; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, U.S.A.; The Art Gallery of Ontario, Canada; The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, U.S.A.; The Miami Art Museum, Miami, U.S.A.; Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, U.S.A.
Almost Warm and Fuzzy - Childhood and Contemporary Art, Des Moines Center for the Arts, Des Moines, Iowa, U.S.A.; Tacoma Art Museum, Washington, U.S.A.; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Arizona, U.S.A.; P.S. 1 Center for Contemporary Art, Long Island City, New York, U.S.A.; Crocker Art Museum, Sacramento, California, U.S.A.; Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario, Canada; Fundación La Caixa, Barcelona, Spain; Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, Tennessee, U.S.A.; Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland Ohio, U.S.A.

- 2000**
Versiones del Sur: 5 propuestas en torno al arte en Latinoamérica (Versions of the South: 5 proposals around Latin American Art), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain
- 2001**
Bienal del Barro (Biennale of Mud), Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
Club Latino, Casula Powerhouse Museum, Sydney, Australia
- 1999-2000**
Modern Starts: People, Places, Things, Museum of Modern Art, New York, U.S.A. commissioned installation
Cementerio-Jardin Vertical (Cemetery-Vertical Garden)
- 1998**
Sliding Scale, SECCA South Eastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, North Carolina, U.S.A.
Generacion Intermedia (Intermediate Generation), Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia
- 1997**
Of Mudlarkers and Measurers, Agnes Ethenington Art Center, Ottawa Art Gallery, Queens University, Kingston, Ontario, Canada
- 1996-1998**
Changing Spaces: Artists projects from the Fabric Workshop and Museum, curated by Mary Jane Jacobs, Vancouver Art Gallery; Canada Arts Festival Atlanta, Georgia, U.S.A.; Miami Art Museum, Miami, U.S.A.; Norton Museum, Florida, U.S.A.
- 1996**
Collective Soul, Galeria Marina Marabini, Bologna, Italy
Natura Morte (Still Life), Institute fur Auslandsbeziehungen Galerie, Stuttgart and Bonn, Germany
Quinta Bienal de Bogotá (Fifth Bogotá Biennale), Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia
Fuera de Limite (Out of Bounds), Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, U.S.A.
The Essential Object, Palo Alto Cultural Center, Palo Alto, California, U.S.A.
Explorations Part I: The Shoreline, The Art Museum of Santa Cruz, California, U.S.A.
Matters of the Heart, Haines Gallery, San Francisco, California, U.S.A.
- 1995-1996**
About the Size of It, The Exploratorium, San Francisco, California, U.S.A.
World Premiere of the *Cardoso Flea Circus*
- 1995**
From Nature, Haines Gallery, San Francisco, California, U.S.A.
Confronting Nature: Silenced Voices, Main Art Gallery, California State University, Fullerton, California, U.S.A.
- 1994**
Animal, John Michael Kholer Art Center, Sheboygan, Wisconsin, U.S.A.
The Flag Show, Capp Street Project, San Francisco, California, U.S.A.
Punto de Apoyo (Point of Support), Guadalajara Art Fair satellite event, Mexico; Colombian Center, New York, U.S.A.; Galeria Deimos, Bogotá, Colombia
- 1993-1995**
Space of Time: Contemporary Art from the Americas, Americas Society, New York, U.S.A.; Center for Fine Arts, Miami, U.S.A.; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; São Paulo, Brazil
Cartographies, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada; National Gallery of Canada, Ottawa, Canada; Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; The Bronx Museum of the Arts, New York, U.S.A.; Fundacion 'La Caixa', Madrid, Spain
- 1993**
Lingua Latina est Regina (Latin Language is Regal) Stux Gallery, New York, U.S.A.
- 1992-1994**
Klima Global-Arte Amazonas (Global Climate - Art Amazon), Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro, Brazil; Staatliche Kunsthalle, Berlin, Germany; KunstForum Museum, Aachen, Dresden, Germany
Anteamerica, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia; The Queens Museum of Art, New York, U.S.A.; Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Venezuela; Centro Cultural de la Raza, San Diego, California, U.S.A.; The Yerrbabuena Center for the Arts, San Francisco, California, U.S.A.; The Spencer Art Museum, Lawrence, Kansas, U.S.A.; Museo de Arte y Diseño Contemporaneo, San José, Costa Rica
- 1992**
Entre-tropicos (Between Tropics), Museo de Arte Contemporaneo de Caracas, Venezuela
Work in Progress by Visiting Faculty, San Francisco Art Institute, San Francisco, California, U.S.A.
Contemporary Images, The Queens Museum of Art, New York, U.S.A.
- 1991**
Cuarta Bienal de La Havana (Fourth Havana Biennale), Centro Wilfredo Lam, Habana, Cuba
Faculty Show, California Institute of the Arts, Valencia, California, U.S.A.
Instalaciones (Installations), Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia
- 1990**
II Bienal de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
Arte Colombiano de los 80 - Escultura (Colombian Art from the 80's - Sculpture), Centro Colombo Americano, Bogotá, Colombia
Nuevos Nombres: Seguimiento, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia
MFA Sculpture Thesis Exhibition, A&A Gallery, Yale University, New Haven, Connecticut, U.S.A.
XXXIII Salon Nacional de Artistas (XXXIII National Artists Salon), Feria Expositiva, Bogotá, Colombia
- 1989**
New Work, New Haven, Artists Space, New Haven, Connecticut, U.S.A.
Treinta Años de Arte Uniandino (Thirty Years of University of Los Andes' Art), Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia
- 1988**
Two Latin American Perspectives, Maya's Room, Yale University, New Haven, Connecticut, U.S.A.
I Bienal de Arte de Bogotá (First Bogotá Biennale), Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
Selección del Jurado (Jury Selection), Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia
- 1987**
XXXI Salon Nacional de Artistas (XXXI National Artists Salon), Aeropuerto Rionegro, Medellín, Colombia
- 1986**
XXX Salon Nacional de Artistas (XXX National Artist's Salon), Museo Nacional, Bogotá, Colombia

Salon Centenario (Centenary Salon), Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia
Exhibición de Tesis, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia

1985

Salon de Arte Joven (Young Art Salon), Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia
V Salon Arturo Ravinovich, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia

Collections

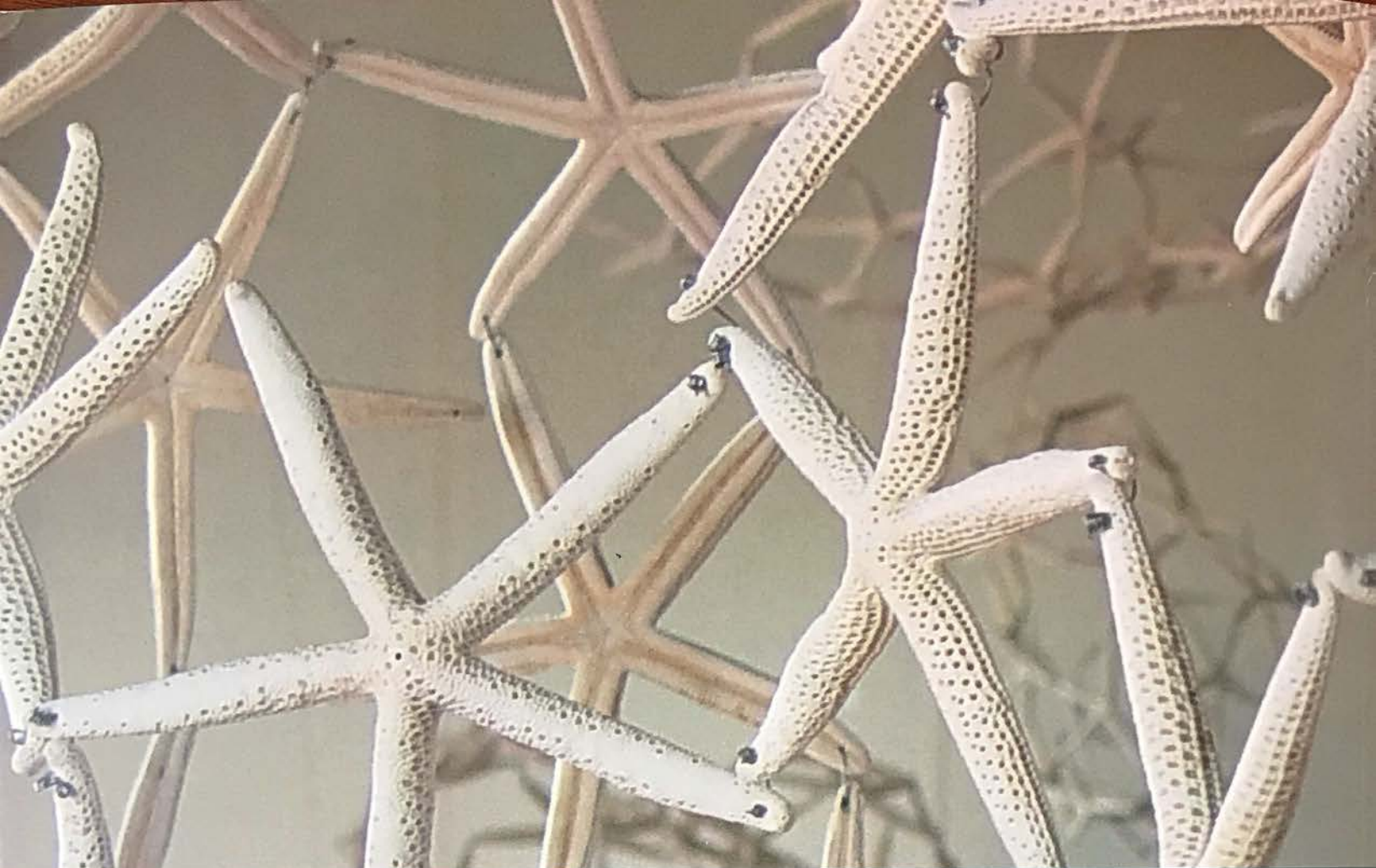
San Francisco Museum of Modern Art
Museum of Contemporary Art, San Diego
Miami Art Museum
The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá
Daros Foundation, Switzerland
Various Private Collections

Bibliography

MARÍA FERNANDA CARDOSO

- Armstrong, Elizabeth, Miki Garcia and Victor Zamudio-Taylor, 'Maria Fernanda Cardoso', *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego Museum of Contemporary Art, 2000, pp. 27-32
- Baker, Kenneth, 'New Art that Appears Ancient - Maria Fernanda Cardoso Debuts at Artspace', *San Francisco Chronicle* (Oct. 24 1992), p. C1
- Borruso, Sarah, 'Circus Minimus' *Hot Wired Magazine-on line*, www.hotwired.com/pop/archive
- Conniff, Richard, 'Wie Flohe Auf Den Homo Kamen', *Geo Magazine* no. 11 (1996), pp. 146-158
- DeCarlo, Tessa, 'Parasites on Parade', *The Wall Street Journal*, January 21, 1996, p. A11
- Enright, Robert, 'Making a World from Scratch, An Interview with Maria Fernanda Cardoso', *Border Crossings* (1995), pp. 38-47
- Fundacio la Caixa, Barcelona Catalogue*, 'Retorn al pais de les meravelles: L'art contemporani a le infancia', (April/July 2001), pp. 23, 62, 63
- Garchik, Leah, 'Tiny Dancers', *San Francisco Chronicle* (Oct. 7, 1995), p. E3
- 'Generacion Intermedia', *Biblioteca Luis Angel Arango, Banco De La República; Catalogue* (May/July 1998), pp. 14-15
- Gómez, Fernando, 'El lado oscuro de las mariposas', *Revista Semana* (Jan/Feb. 2002), p. 72
- Gómez, Fernando, 'La domadora', *Revista Gatopardo*, (Marzo 2002), pp. 102-111
- Gonzalez, Maria del Carmen, 'Maria Fernanda Cardoso Cementerio-Vertical Garden', *Modern Starts: People, Places, Things*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, pp. 168-69
- Guagnini, Nicolás, 'Maria Fernanda Cardoso', *Art Nexus/Arte En Colombia*, N° 75 (July-Sept. 1998), p. 128
- Guagnini, Nicolás, 'Maria Fernanda Cardoso: New Museum', *Art Nexus: the Nexus Between Latin America and the Rest of the World*, no. 29 (August-October 1998), pp. 135-36
- Guerrero, Maria Teresa, 'Maria Fernanda Cardoso', *Art Nexus*, N° 2 (Oct. 1991), pp. 117-118
- Harley, Ross Rudesch, 'Cardoso Flea Circus Video with real live performing fleas!' *Cantrills Filmnotes*, nos. 87-88 (December 1997), p. 4-7
- Herbert, Lynn M, 'The Smallest Show on Earth', *Cardoso Flea Circus*, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 2000
- Irvine, Martha, 'They're itching to see a flea circus', *Associated Press* (Dec. 24, 1995), p. C-2
- Kandel, Susan, 'Cow Cow Bogy: Maria Fernanda Cardoso', *Los Angeles Times*, December 17, 1992, p. F11
- LaBelle, Charles, 'Flea Ring', *World Art*, no.18 (1998), pp. 44-47
- Lelong, Lea Rosson, 'Maria Fernanda Cardoso', *Retorn al pais de les Meravelles: L'art contemporani i la infancia. - Retorno al País de las Maravillas: El arte contemporaneo y la infancia*, Centro Cultural de la Fundacio 'la Caixa, Barcelona, Spain, 2001, pp. 23-24, 62-63
- Lenz, Iris & Winkler, Monica, 'Cultura Vita Natura Mors', *Institut für Auslandsbeziehungen Catalogue: ifa-Galerie Stuttgart & ifa- Galerie Bonn* (1996), pp. 8-15
- Elizabeth Anne Macgregor, 'Maria Fernanda Cardoso interviewed by Elizabeth Anne Macgregor', *Catalogue: ZOOMorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.41-45
- Elizabeth Anne Macgregor, Foreword, *Catalogue: ZOOMorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.4-5
- Metken, Gunter, 'Studio of the tropics', *Arte Amazonas; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Catalogue*, Goethe Institute (1992), pp. 219-221
- Mesquita, Ivo, *Cartographies Catalogue*, Winnipeg Art Gallery (1995)
- Mosquera, Gerardo, 'Versiones del Sur, No es solo lo que ves', *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Catalogue* (2000)
- The New York Times Magazine*, 'It's a Dog's Life: The Flea Circus' (March 15, 1998), p. 23
- Platt, Ron, 'Maria Fernanda Cardoso', *Catalogue: Cambridge Mass.: M.I.T. List Visual Arts Centre* (1994)
- Ponce de León, Carolina, 'Maria Fernanda Cardoso', *Poliester* (Spring 1997), pp. 26-29
- Ponce de León, Carolina, 'The Tamer Tamed', *Catalogue: ZOOMorphia: Maria Fernanda Cardoso, Museum of Contemporary Art, Sydney* (2003) pp.7-11
- Porges, Maria, 'Maria Fernanda Cardoso at San Francisco Artspace', *Artforum* (December 1992), p. 98-99
- Julio-Agosto, 'De Pulgas y Mariposas', *Revista Loft*, 2002, p. 90-91
- Rodriguez, Marta, 'Maria Fernanda Cardoso, Galeria Diners', *Art Nexus*, N° 90, (April/June 2002), p. 100-101
- Roels, Reynaldo, Jr., 'Arte Amazonas', *Arte Amazonas; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Catalogue* (1992), pp. 221-23
- Snell, Marilyn Berlin, 'Little Big Top', *Utne Reader* (May/June 1996), pp. 67-71
- Sokolof, Ana, 'Maria Fernanda Cardoso en la Nohra Haime', *Revista Arte y Cultura*, (Art Nexus) N°15-16 (1993), p. 146
- Sokoloff, Ana, 'Maria Fernanda Cardoso: In Search of Nature', *Art Nexus: The Nexus Between Latin America and the Rest of the World*, no. 20 (April-June, 1996), pp. 68-71
- Turner, Elisa, 'Cemetery', Guggenheim Gallery, Chapman College, Orange County (1992)
- Turner, Elisa, 'Delicacies of nature are molded, twisted into art', *The Miami Herald* (July 9, 2002)
- Turner, Elisa, 'Mad scientist' sees artistic side of nature', *The Miami Herald*, Sunday June 30, 2002. p. 3M p. 8M
- Williams, Mary Elizabeth, 'Lord of the Fleas' *Online Review: www.salon.com/09/features/fleas1.html*
- Weintraub, David, 'Natural Selections', *ARTnews* (May 2000), p. 176
- 'Artist does Violence to Violence', *Los Angeles Times*, Orange County (1983)





Museo de Arte del Banco de la República Agosto 4 a octubre 18 de 2004



BANCO DE LA REPÚBLICA
BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO