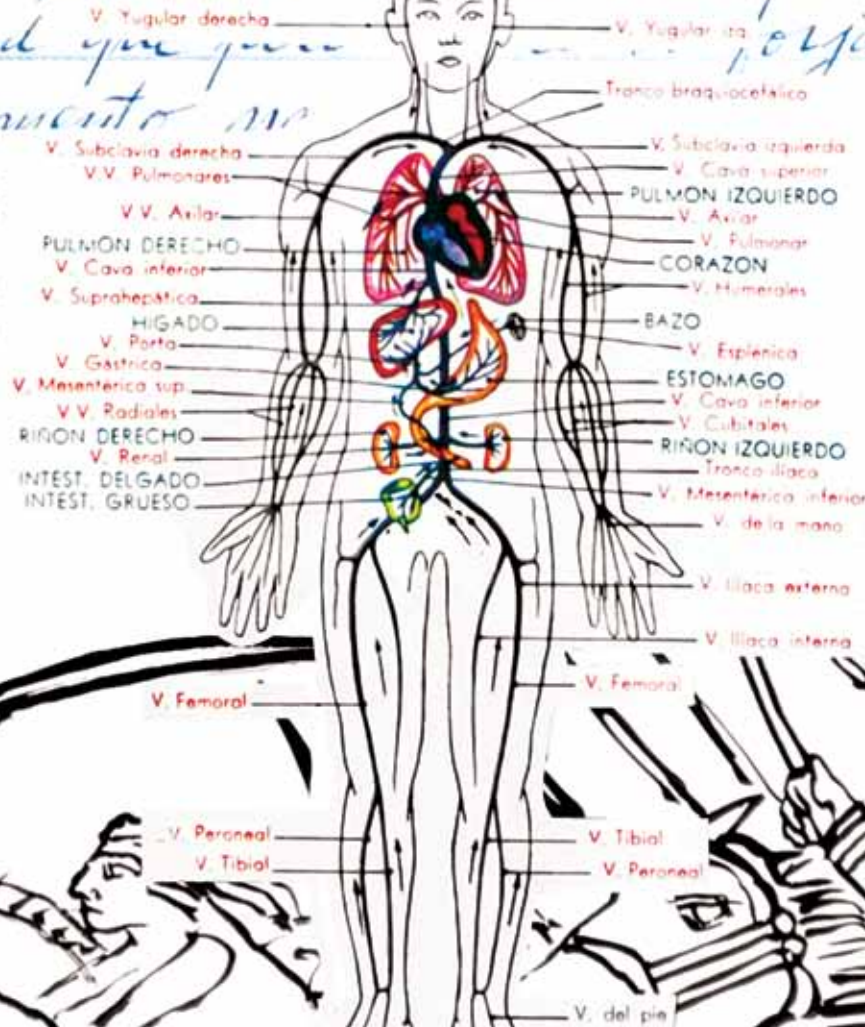


Caballo de Troya

Carlos Barea



Caballo de Troya

Carlos Barea

Marzo 2011
Museo Nacional de Artes Visuales



Monte Carlo
May 1983
Baker

“Sin título”

92cm x 72cm

Tinta por incisión

1983

Carlos Barea, Caballo de Troya

*“Equo ne credite, Teucri / Quidquid id est, timeo
Danaos et dona ferentes”.*

Virgilio, Eneida, palabras de Laoconte.

El caballo de Troya sigue entrando a muchos lugares, de los que el más peligroso es la mente. Muchos tememos a los que traen regalos inopinados, y mucho más a quienes tratan de inculcarnos ideas o sentimientos en forma más o menos sutilmente autoritaria. Es una sana cautela y un reclamo de libertad. Algo hay de garantía contra fanatismos o intolerancias. La exhibición de desconfianza, la ironía, el revisar y confrontar mitos de tipos absolutamente distintos - desde imagen histórica hasta super héroes - es expresión de cautela. La irreverencia invita a pensar desde uno mismo, interpela, deconstruye para dejar el campo limpio, en que cada uno es responsable de sus construcciones o de no tenerlas. Cada uno intercambiando con una sociedad, porque la construcción es individual y social.

Es un buen momento para analizar la construcción de imágenes o de sentimientos colectivos. Las personas y los pueblos hacen y deshacen mitos, además de investigar la historia. Toda construcción tiene varias capas, e incluso unas pueden ser vehículos de otras, teniendo su propio valor simbólico. Así por ejemplo la escuela pública y sus íconos.

La propuesta se apoya en un dominio del dibujo de atractiva soltura, en mezcla de dibujo e instalación. La técnica está pero justamente su dominio le permite no prevalecer a primera vista.

Esta propuesta de sana irreverencia, que mantiene el afecto por las cosas y las personas, viene al caso de un bicentenario de una nación que todavía no existía, sin fronteras ni constitución. Con un héroe en el que persisten tantos misterios, hasta sus rasgos, con un movimiento muchas veces traicionado y sin embargo con lealtades heroicas. La llamada identidad nacional es difícil de concebir es etérea y se mezcla con lo personal; desde las imágenes transmitidas hasta la casa de los abuelos, pasando por el recuerdo de un muro o un árbol o el cielo. La nacionalidad, ¿cómo existe?

Cómo se forjan imágenes, a veces tan reales como el mundo tangible? ¿Es eso inocente y espontáneo?

Le damos la bienvenida al ánimo de repensar y de sacudir imágenes creadas - a veces con poca apoyatura histórica - y vaciadas por el uso. Cuando el enfoque del bicentenario se resumen en “un pasado para reflexionar, un presente para vivir, un futuro para proyectar”, esta muestra de arte que atrae e interpela - lo que es natural en el arte - , que hace pensar, disfrutar, interrogarse y hasta sonreír, es dos veces bienvenida.

María Simon

Subsecretaria
Ministerio de Educación y Cultura



“1830”

50cm x 70cm

Tinta china, ecoline, pluma y pincel.

1987

“Soñaba con mi bandera”

50cm x 70cm

Tinta china, ecoline, pluma y pincel.

1987

Barea recargado

En el año de la celebración del Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales, el compromiso con la difusión de las artes plásticas y visuales de nuestro país se renueva.

Es por ello que invitamos a destacados artistas y curadores del medio a desarrollar proyectos específicos para los diferentes espacios expositivos del MNAV, en el entendido que el Museo es el sitio ideal para dar a conocer, de la mejor forma, a nuestros principales creadores al gran público. Teniendo en cuenta la magnitud del acervo que posee la institución y la convivencia con los grandes maestros que conforman la Colección, nos parecía un reto interesante que los artistas y curadores invitados trabajaran dentro de la tradición artística nacional.

La exposición “Caballo de Troya” del artista Carlos Barea, que cuenta con la curaduría de Fernando López Lage, es la encargada de abrir la temporada anual del MNAV. En la misma, Barea dispone de diferentes obras -la mayoría actuales con alguna referencia a producciones anteriores en el tiempo- que conforman una instalación que abarca toda la sala, a fin de provocar una lectura aleatoria -que el visitante dota de sentido- sobre tópicos como la infancia, la educación y el concepto de Patria “que es una construcción mental” según el artista. Barea provoca con la intención de poner el tema de la Patria en discusión, explícita diferentes estrategias que llevan a la

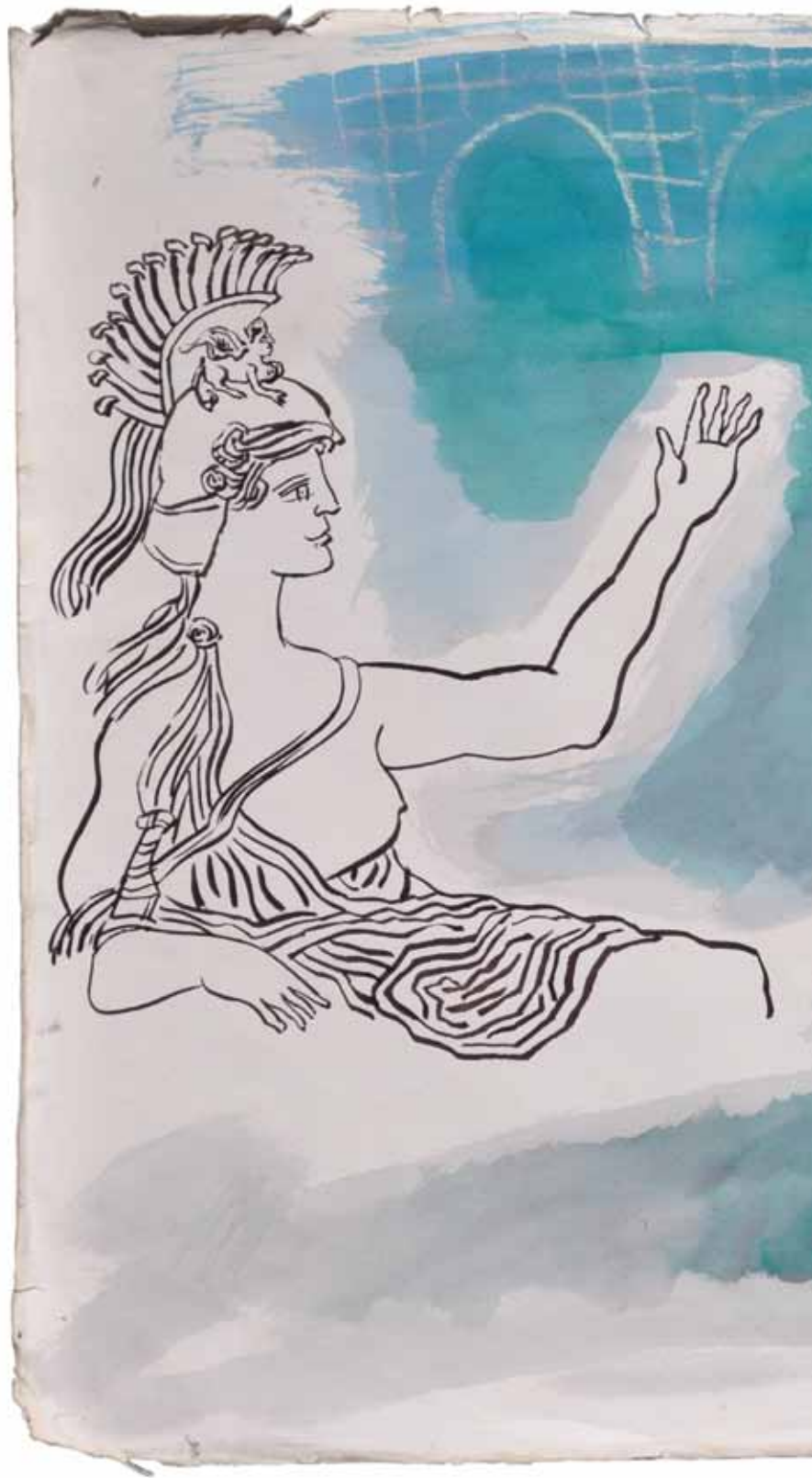
reapropiación de los símbolos patrios con el objetivo de volverlos a cargar de sentido.

No solamente es la primera exposición de 2011, sino el retomar un buen hábito que no debe perderse, el de tener a nuestros mejores artistas exponiendo en el Museo Nacional.

Para finalizar, si las exposiciones del MNAV son el aspecto más atractivo y con mayor resonancia de la institución, no es menor resaltar las tareas de conservación de la colección, la investigación sobre artistas nacionales y diferentes períodos del arte nacional, la producción de textos para catálogos, folletos y página web, el diseño de dichas publicaciones, el armado de visitas guiadas para diferentes públicos, la catalogación e incorporación de publicaciones especializadas en arte, la presencia en las redes sociales, y tantas otras más que se realizan en el Museo a diario y que le dan solidez conceptual a cada una de sus actividades.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales
Ministerio de Educación y Cultura



"Romanos"

50 x 70 cms

Tinta China y Ecoline, papel Guarro

Black ink on guarro ecoline paper

1990



Montevideo 1990 Carla Barea



"Visita de Pinocho"
50 x 70 cms
Tinta China sobre papel KraftBlack
ink on Kraft paper
1985

Caballo de Troya

Carlos Barea es un artista que trabaja con imágenes irónicas, poéticas, políticas, metafóricas, viscerales. Un singular grado de ingenuidad articula el diseñado de su dibujo, realizado con impecable técnica. Un artista que ha incursionado en diversos soportes y que se ha transformado en uno de los referentes mayores del campo del arte en nuestro país. En 1983, hace casi 30 años, Barea exhibió en la Galería de la Ciudadela una serie de dibujos sobre gruesos papeles. Como un cirujano, utilizó la trincheta, la tinta, para potenciar texturas, esgrafiados. El papel soporte tenía también un rol preponderante pues de él surgía la propia textura que le brindaba un carácter orgánico. En estas obras -que cobraron autonomía- el dibujo se exalta más allá del trazo propio del artista.

Mucha gente del campo del arte le llama "la obra pesada", pues las referencias están vinculadas directamente a la dictadura militar uruguaya, a la falta de libertad de expresión. Por otro lado las metáforas y metonimias que conforman las obras son reconocibles en la autoría de Barea a lo largo de su carrera. CB supo burlar la censura durante la dictadura militar, utilizando la inteligencia y escudriñando entre imágenes, simbologías y situaciones aparentemente polisémicas. Por las superficies del papel desfilaron bustos de militares, metáforas sobre la libertad y la democracia, los miedos de la infancia -que también fueron metáforas recurrentes sobre los miedos del ciudadano común en épocas de dictadura- éxodos orientales, desfiles de carnaval.

A fines de la década del 70, Barea perteneció al dinámico movimiento que M^a Luisa Torrens denominó el *dibujazo*³, y que fue un punto de inflexión notable en la historia del arte del Uruguay.

El escenario político de la dictadura tuvo en Barea un emisario que, a través de la metáfora, el humor sutil y los guiños con el espectador, burlaron la represión que el estado infligía a los artistas. Las libertades de expresión y opinión estaban vetadas por el poder del estado represor y los artistas y dibujantes de la época supieron como atravesar la censura de los militares². Carlos Britos Huertas, en su libro "Reflexiones sobre nuestro arte actual"³, escribe: "*La grandilocuencia y*

las actitudes especialmente formales de los hombres y de las instituciones lo desacomodan. Posee la permanente iracundia a flor de labio y a flor de lápiz contra todo lo que considera injusto o malo en este mundo, lo que no impide que en el fondo, sea un sentimental, como lo es. Su criticismo social nunca es dramático, más bien explota el ridículo de las situaciones".

Dueño de una impronta artística muy particular, supo desarrollar a lo largo de su carrera -entre el dibujo, la pintura y la instalación- un imaginario propio de un archivista. La iconografía de su obra remite a la gente, las situaciones, las costumbres y a lo urbano, a los mitos populares y también a las mitologías, a lo mágico, a la alquimia. Los caballos de Troya, los Perseos, los juguetes, los desfiles de carnaval, el circo, fueron excusas para ejercer su estrategia artística. Su obra marca un territorio fundamental, donde se cruzan elementos que a lo largo del tiempo se repiten y se reordenan. El éxodo, el exilio, el desfile, la cárcel, las alas, las jaulas, el prócer, los juguetes, los monstruos, el comic, la gente movilizada en las calles, las Venus latinas, los tangueros, los rockeros, lo maldito, las maletas, el pentagrama, el calidoscopio, la alquimia. Logra hacer visible lo invisible de las cosas⁴. Su obra tiene un parentesco con la abstracción lírica y con las obras primitivas del artista suizo-alemán Paul Klee.

"Fénix anciano" o "El héroe con el ala" o "Ensimismamiento", obras de principio del siglo XX, tienen un aura común. Seguramente la conexión esté emparentada por la música. Klee comienza a tocar el violín a los siete años y a los once ya era miembro de la Sociedad Musical de Berna. Barea es un músico y compositor que toca, entre otros instrumentos, la guitarra y el acordeón. Ese aire de musicalidad en la composición se observa claramente, a través de las líneas de contorno, el desdibujo, las manchas o las incisiones de trincheta, y los recortes de algunas obras. También CB ha homenajeado a músicos como Charly García, Carlos Gardel -del cual es un importante coleccionista de archivos y objetos- y al bandoneón, al pentagrama, al baile, al compás.

ICONOFAGIA vs OBSOLESCENCIA

El estudio de CB es un templo de simbologías, de íconos, un refugio del vintage. Según Roberto de Espada⁵ *“este artista es poseído por sus imágenes, que atesora con afanes de coleccionista y fanatismo casi religioso y es por medio de ellas que realiza sus incursiones en la memoria retrospectiva para constatar con ironía que, afortunadamente, “no todo tiempo pasado fue mejor” (en el sentido que vulgarmente se le da al verso manriqueño). Mejor por pasado e idealizado y no mejor porque siéndolo no puede acaernos con los peligros que el futuro nos promete, sino que todo tiempo puede ser transformado por la evocación, modificado naturalmente. Por eso la cautela de CB ante los impositivos de la nostalgia, su enfriamiento que le permite una visión tiernamente humorística pero nunca pasatista”*⁶.

Si la obsolescencia se define como la disminución de la vida útil de un bien, y algo obsoleto como algo anticuado e inadecuado a las circunstancias actuales, Barea se resiste a pensar que debido a cambios económicos o avances tecnológicos, muchos objetos dejen de pertenecer a este mundo. Y se resiste a la obsolescencia programada, a esa teoría que arranca en la revolución industrial que utiliza el régimen de *use y tire* para mantener a los mercados activos. La obsolescencia se distingue de la depreciación, que es el deterioro del bien por su utilización o paso del tiempo.

Los avances tecnológicos plantean nuevas formas de eficacia y muchas veces provocan la pérdida de esos objetos insustituibles. De aquí que muchos artistas y personas dedicadas a otras áreas intenten rescatarlos, salvaguardarles el espíritu, que a veces es devorado por la velocidad de la novedad. Se han organizado formas de apreciación de objetos y tecnologías obsoletas o vintage; como en el caso del cine experimental y expandido, que ha resistido los cambios de las formas de producción y distribución de la industria cinematográfica y ha modificado su forma de distribución mediante festivales, muestras de arte, archivos y cooperativas de cineastas.

En estos últimos cuarenta años se ha producido más basura que en toda la historia de la humanidad. *“Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo «actual». Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra”*.⁷

CINE EXPANDIDO

Punta Carretas

*«El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad y singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esa razón, la obra de arte aurática, en la que prevalece “el valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.»*⁸

El corto que se proyecta en el muro de la sala está filmado con una cámara Bolex de 16mm. Es un plano secuencia b&n, del artista en un breve trayecto por el muelle, cerca del faro de Punta Carretas. Es el barrio en el que pasó su infancia y donde hoy tiene su estudio. Las rocas, el faro, las gaviotas, biguaes, el halcón que se cruza en el muelle, la canchita de fútbol, la casa de la abuela Rosita a una cuadra, merodean la película de diferentes maneras.

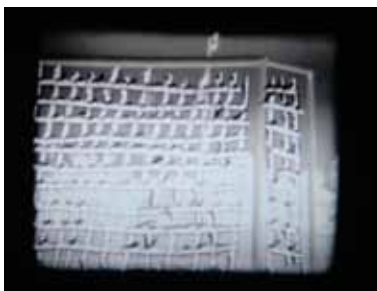
Barea utiliza en este caso la obsolescencia del cine analógico como recurso conceptual y poético, para rescatar el clima del recuerdo, su memoria afectiva, y le agrega notablemente dibujos esgrafiados, rayando el negativo, que salen del horizonte del Río de la Plata, entre los barcos, en la canchita de fútbol. El proceso es importante en toda la obra de Barea, que decide intervenir el negativo, expandir el formato y transformarlo en soporte del dibujo. Siempre está presente su halo, la presencia de autor -el bareísmo, como en broma y entre amigos se le llama a ese rasgo.

La mirada infantil desde el ser adulto también descubre reformulaciones: mujer rubia que toma sol en las rocas, sirena, barca donde jugaba a los piratas y espadachines, el grito de gol en la cancha hoy vacía y sin red. Barea evoca las situaciones a través del corto y con el esgrafiado produce el acto de recuperación del recuerdo. Un acto lúdico, nostálgico, poético y también político, una anamnesia personal, imagen en movimiento que ocupa un lugar y un tiempo del muro de la sala.

ARCHIVO

El principio arcóntico

Juguetes de plástico, figuras de vírgenes, de santos, libros de arte contemporáneo, libros de los años 20 y



"Punta Carretas"
Video, 2' 30''
16 mm y edición digital/
16mm and digital edition
2011

30, libros de viajes, libros de diseño gráfico, fetiches personales, discos, superhéroes, lápices, marcadores, estampitas, stickers, álbumes de figuritas, estatuillas de yeso egipcias y neoclásicas, recortes de diario con noticias de Gardel, fotos del Mago, bancos de escuela, mapas-planos didácticos, son parte del micro mundo de pertenencias de Barea, que los mezcla, los revela y hace dialogar. *"Los objetos siempre dialogan entre sí, lo hacen en una frecuencia afectiva y silenciosa. No se habla de los niños. Los niños cuando juegan generan diálogos murmurados, ininteligibles, hacen hablar objetos inanimados. Muchas veces esos objetos están despojados de lo utilitario porque cayeron en desuso y otras por el contrario llevan toda la carga afectiva de lo que nos recuerden. Indudablemente la relación cambió, hoy todo es desechable pero igualmente una Tortuga Ninja para mis hijos, tiene la misma carga de recuerdos de la infancia que para los veteranos el trompo"*⁹.

El uso de estos objetos e imágenes, las ilustraciones, su propia iconografía, subvierte el dibujo y la pintura, le plantea el nuevo lugar. Como si usara un horno de atañor, como un alquimista. La alquimia, la transmutación, los mitos griegos y romanos son otros de los temas recurrentes en la obra de Barea.¹⁰

La alquimia, la antigua práctica protocientífica y filosófica que combina metalurgia, química, física, medicina, astrología, semiótica, misticismo y arte, fue practicada originalmente en el antiguo Egipto y en Persia, en el Imperio Romano, en el mundo Islámico y en Grecia antigua. Luego se desarrolló en Europa hasta el siglo XIX, constituyendo una compleja red de escuelas y sistemas filosóficos que abarcó al menos 2.500 años. Tiene un estrecho vínculo con el hermetismo. Los alquimistas antes de transmutar los metales -la búsqueda de la piedra filosofal transformaría el oro en la vida eterna-, debían orar y hacer ayuno, transmutar su propia alma. CB rescata métodos, herramientas, mítica, y sobrevuela la alquimia, una metáfora de la transformación, y del espíritu del artista libre y comprometido.

Su estudio es un espacio de subversión marcado por la autonomía de la memoria de los objetos, y el aura que ellos mismos producen. Unas cajas de madera contienen superhéroes, astronautas, blandengues, una motocicleta, un frasco de perfume, una caja de púas, un encendedor. Barea, otra vez rescata el espíritu de la simultaneidad de los significados y significantes, exponiendo una estrecha relación entre la idea y la emoción. Las cajas tienen el clima y la autoridad de un archivo clasificado. Barea es el arconte, el guar-

dián de los significados de su archivo personal. Tiene el poder de interpretarlos, se le concede el derecho y la competencia hermenéuticos.

Hermes -patrono del tránsito y mensajero- y la hermenéutica interpretan los significados ocultos. Barea, como Hermes acciona los objetos, los transfigura, traslada, reasigna nombres, los lleva por el low y el high culture.

El archivo de Barea tiene un lugar, su propio estudio, su residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto¹¹.

El acto de exhibir parte de su archivo personal transforma así lo privado en público, lo traslada de una institución (la propia) a otra (la pública), pero sigue presente la consignación. “El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.”¹²

MILHOJAS TABARÉ

Si aplicáramos la teoría de la deconstrucción de Derrida¹³ y partimos de la base de que el hombre y su ser están sustentados por sus textos, encontraríamos en el sistema creativo de CB nuevas formas de entender los hechos, las imágenes y hasta las palabras. Lo que Derrida pretende al plantear la deconstrucción es detener el preentendimiento de las cosas, para ir más allá del pensamiento hegemónico. Barea nos plantea de igual manera un zoom hacia el conocimiento, a través de imágenes del contexto personal y también singularizando los hechos, mostrando nuevas capas de significados.

Las obras sobre hojas Tabaré -comúnmente utilizadas en las escuelas del Uruguay desde hace más de 60 años- son una referencia precisa sobre la lectura que hace Barea a través de nuevas capas de la historia uruguaya¹⁴. Las hojas Tabaré¹⁵ comunes eran hojas regulares con un clásico reborde celeste, y las que se utilizaban como recordatorio de fechas patrias llevaban además del reborde un encabezado impreso con representaciones de hechos históricos; la figura de Artigas¹⁶ en conmemoración de su natalicio, el desembarco de los 33 orientales, el descubrimiento de América, el Éxodo del pueblo oriental, la Batalla de las Piedras.

En esta serie de obras Carlos Barea realiza intervenciones sobre esas hojas escolares ilustradas. En ellas

emerge el espíritu de borrador, de lugar de anotaciones, de resignificaciones, de palimpsesto. Esas nuevas capas nos ayudan a descifrar un pensamiento propio del artista, más allá del relato pretendido por la historia oficial impartida en la escuela uruguaya. Por ahí desfilan retratos del héroe de la patria, gráficas del cuerpo humano, escudos de la Provincia Oriental con trampas, guiños, alteraciones e intervenciones.

Hay una pequeña intervención, el dibujo de unas flechas realizado a un lado del escudo de la República Oriental del Uruguay, una leve intromisión que nos anuncia una presencia. Es una espina, algo que desencaja, que inquieta y que Barea trae al presente. Es una seña, una alusión, una referencia al Salsipuedes, a la masacre perpetrada contra los indígenas de la etnia charrúa a orillas del arroyo.

Las tropas al mando de Bernabé Rivera aniquilaron a los indígenas, algunos lograron escapar y cuatro meses después los remataban a orillas del río Arapey con un saldo de 15 muertos y 80 prisioneros. Este hecho histórico sigue siendo revisado, pues la mayor parte de la información se mantuvo entre los protagonistas del etnocidio, fuera de dominio público. Hubo también -y puede leerse haciendo un paralelismo con nuestra historia reciente- traslados forzosos de bebés y niños charrúas, que fueron entregados a familias de relevancia política o militar de la época. Niños que perdieron su identidad y se les reasignó un nombre y una historia familiar, con la firma de autorización del entonces Ministro de guerra de Rivera, José Ellauri. Actualmente hay información sobre los crímenes de lesa humanidad de la pasada dictadura que siguen no solo fuera del dominio público, sino también del propio gobierno actual. Los historiadores liberales colorados o nacionalistas, diagnostican el etnocidio como una afirmación de los valores nacionales en un caso y de civilización el otro. En la Histografía la matanza de Salsipuedes fue mostrada como una batalla (en realidad fue una redada militar que acribilló a la población indígena en desigualdad de armas de defensa.) Según la Histografía revisionista fue la primera de una serie larga de acciones en una campaña de persecución e intento de exterminio de los charrúas en los inicios de la República.¹⁷

El dibujo del tambor es otra de las intervenciones que aparecen como semiocultas detrás del escudo de la Provincia Oriental. Es una alusión directa al candombe, pero el contexto, la capa subsiguiente nos ubica en el momento de nuestra historia donde existía la esclavitud de negros originarios de África. La esclavitud como concepto fue generando hasta nuestros días el constructo del racismo.

"Montevideoquelindoteveo"

92cm x 72cm

Tinta por incisión

1983



Montevideo
Febrero 1983
Picasso





Los negros fueron incorporados a los trabajos más pesados sin cuestionamientos morales¹⁸.

El tambor fue y sigue siendo con menor intensidad, un instrumento ritual, para que los tamborileros en sesión religiosa generaran el clima de invocación de los orixás en los rituales africanos. Luego se transforma en un instrumento musical con autonomía de lo religioso, a pesar de que sigue siendo asociado a la cultura negra. También los negros fueron sincretizando la imagen religiosa con la católica, por la necesidad de tener representados a sus santos sin ser reprimidos o censurados en sus actos de oración. A esta reunión de conceptos CB le agrega su mirada, subvierte, a través de trazos de tinta, recortes y stickers, la historia oficial, genera una nueva lectura, singular, irónica y cuestionadora. Iemanjá, San Rafael, y otros santos sincretizados conviven en el estudio de Barea, son piezas de arqueología que no hay que olvidar.

La serie de hojas Tabaré también recorre la figura de Artigas intervenida sobre un mapa político que está junto a la figura de otro Artigas, anexada por un círculo de la teoría del color. Una de las ilustraciones es de Juan Manuel Blanes, el pintor de la patria, y otra de un anónimo que aparece en el clásico libro de historia de Hermano Damaceno. Esas dos imágenes nos llevan a pensar en la impostación que logra Blanes del héroe de la patria, *Artigas en la Ciudadela*, óleo de 1884, obra repetida infinitamente en los textos de enseñanza. Por otro lado, en la litografía anónima es donde es reconocible *el Artigas*, pero no se asemeja definitivamente al retrato realizado por Blanes, más oficialista.

Como anexo a estas imágenes, Barea sitúa los discos de la teoría del color -los de color verde, rojo y azul que se hacen girar sobre un eje para demostrar como se produce la luz blanca- sumando significados aparentemente azarosos a la obra. *“Se plantea el concepto de patria con el tema de 1811, toda la gente que escuché en la tele, en la calle, no tiene claro que pasó... Flotan en 1811, 1815, 1825, 1830. Por lo tanto, la historia, como la cara de Artigas es una construcción mental. Todos esos conceptos son prendidos en la escuela y la fantasía o el estudio de la realidad y su interpretación modelan un todo nunca exento de subjetividad. Sin poner en duda la inmensa figura de Artigas. Nadie vio el famoso daguerrotipo que dicen estaba custodiado bajo siete llaves por el ejército nacional. Fantasía ¿realidad tertulia de locos en el boliche? Lo real es que la imagen de Artigas, también es una interpretación subjetiva de Blanes, Zorrilla, Diógenes Hequet, etc.”*¹⁹

Esos elementos que CB coloca sobre un mapa hecho a mano, muestran lo discutible que puede ser el intento de impartir una mirada única sobre las cosas. CB nos obliga a repensar la figura de Artigas que se ofrece desde lo institucional -y que seguramente tenga datos que faltan y otros subjetivos- sobre un territorio nuevo, singular. Ahí es donde yace la ironía de Barea, asociando las cosas más impensables. El experimento del disco de color para alcanzar la luz blanca y entender a un héroe a partir de un retrato podían ser elementos muy distanciados. Pero realmente demostrar como se produce la luz blanca a partir del disco de color, también es muy impreciso. La magia está en la capacidad que le otorga al diálogo, al nuevo mapa que gestiona para preguntar, en su originalidad y en su gran manejo del humor, y básicamente no ejercer juicios de valor o moralinas. Barea deja el ejercicio planteado para que lo resolvamos.

Esta parafernalia aparente, son capas ordenadas con las que Barea deconstruye el discurso oficial. Nos da las premisas sueltas y de manera cómplice nos incita a asociar esas imágenes, cual texto didáctico desordenado, o mejor dicho con déficit atencional, desenfocado. Una milhoja, un hojaldre según palabras del artista. Un clima expresionista recorre las obras, que potencia el discurso, le otorga esa alteridad a la forma que permite metaforizar sobre las cosas. La figura humana y el objeto de lo cotidiano, gracias a la línea del trazo informal, convive con la figuración expresionista o monstruosa. Existen muchas conexiones desde el formalismo y lo conceptual con artistas rioplatenses como los uruguayos Nelson Ramos, Hugo Longa, Luis Solari y el argentino Antonio Seguí. Roberto de Espada, en el catálogo de Quintaesencia, muestra organizada por la Galería Praxis de Buenos Aires, lo define claramente. *“Su trayectoria lo ha mostrado siempre como un artista impiadoso con las superficies de base, gran dibujante con ciertas reminiscencias gráficas confirmadas por su implacable esgrafiar, tajar profundamente el material”*.

MEMORIA Y AURA

*Orientales, la Patria peligra,
Reunidos al Salto volad;
Libertad entonad en la marcha
Y al regreso decid libertad.
Bartolomé Hidalgo*²⁰

Un dibujo de tinta del Éxodo del pueblo Oriental -de Barea- recorre el muro de la sala del museo. Un site specific que será removido luego de terminada la

muestra, una capa del relato de la historia que solo se podrá ver durante la exhibición. El dibujo contiene a los cinco bow windows de la sala, con las mini instalaciones con los bancos de escuela, libros y objetos.

El Éxodo es un tema emblemático en la historia uruguaya, y es una imagen recurrente en la obra de CB que también tiene la doble lectura asociada al exilio, político, económico y también cultural. En sus obras de primera mitad de los 80 y sobre todo en muchas ilustraciones, el Éxodo le sirvió como metáfora alusiva al exilio político que sufrían muchos uruguayos. Así como los desfiles de carnaval, que se asociaron muchas veces -en el imaginario popular- a los desfiles militares. Durante la dictadura, los militares se empeñaban en demostrar y desplegar su poderío realizando desfiles en cada fecha patria. A partir los años 90, el Éxodo podría ser una metáfora también del exilio económico que se hace muy evidente aún hasta nuestros días. El exilio cultural ha logrado también que una gran cantidad de jóvenes talentosos dejen el país en busca de mejores posibilidades -en un proceso que fue llamado fuga de cerebros-, mejores formas de desarrollar sus ideas y mejor trabajo en mercados más fuertes.

En febrero de 1811, Artigas abandona a los españoles en la Colonia del Sacramento para pedir auxilio a los bonaerenses. Francisco J. de Elío había sido proclamado Virrey por España, y había declarado la guerra a Buenos Aires. A partir de recursos fiscales y donativos a la causa patriótica para solventar esa guerra, perjudica a los hacendados, comerciantes, barraqueros y navieros. Unos 300 orientales que se reunían en el monte del arroyo Asencio, se confabularon para emprender acciones revolucionarias cerca de Mercedes y Soriano. Ese hecho histórico se llamó el *Grito de Asencio* y marca el comienzo de la lucha por la independencia de la Provincia Oriental. Luego la Banda Oriental se subleva, desafiando así a los españoles. El 18 de mayo de 1811, los enfrentamientos finalizan luego de la victoria de los revolucionarios en la *Batalla de las Piedras*. Gracias a la derrota de los españoles -que se repliegan en Montevideo- la campaña de la Banda Oriental quedó en manos de los revolucionarios. Luego, apoyado por Buenos Aires, Artigas implantó el *Primer Sitio de Montevideo*. En octubre de 1811 Buenos Aires retiró su apoyo, al finalizar la negociación de un armisticio entre el virrey de Elío y la Junta de Buenos Aires, y el campamento oriental quedó a merced de las fuerzas españolas de Montevideo. En el clima de derrota decidieron reanudar el combate cuando las circunstancias lo permitie-

ran y Artigas al frente de 3000 soldados partió hacia el norte, y una gran cantidad de familias que acompañaban al ejército se plegó a ese desplazamiento y finalmente formó parte del Éxodo casi la totalidad de las poblaciones criollas de la Banda Oriental. Este Éxodo también es llamado la redota.

Los bow windows de la sala se reformulan en aulas. Bancos de escuela -también piezas de colección-, sirven como instrumento de interacción para el espectador, ocupan los espacios en el intervalo del dibujo del Éxodo versionado por CB, y son intervenidos a mano alzada con el texto de *La leyenda patria*²¹ de Zorrilla de San Martín²².

Los bancos plantean un aparte del recorrido y también un aparte en el Éxodo. Barea utiliza este recurso del aparte -como hacen los actores con el público fuera del libreto- y genera un espacio de complicidad con el espectador, lo llama a jugar, a interactuar, a revisar. Enmarcado dentro del espacio entre textos de historia, dibujos, yesos con imágenes neoclásicas que hacen referencia a la cultura eurocéntrica, a la educación varelana, el espectador se transforma en un agente activo del relato. Relatar el pasado como supuestamente fue, es la peor y más olvidable de las ficciones. Cada uno de los espectadores que participe de la experiencia dinamizará el trayecto de la muestra. La autobiografía y la historiografía, como sugiere Marcel Proust²³ en su obra *En busca del tiempo perdido*, es una sucesión cambiante de pasado y presente.

Walter Benjamín²⁴, utilizando este método proustiano, sostiene que las imágenes que el retenía de su infancia, son las que pre forman la experiencia histórica posterior (su infancia en Berlín a principios del siglo XX).

La reproducción técnica sin aura llevaría a cada espectador a la repetición, a la imposibilidad de dinamizar la tradición. En esta obra, el espectador está llamado a ser partícipe, una voz activa, que finalmente conformará otra capa de la milhoja. Y sólo será posible si la experiencia del duelo psicológico de cada uno permite la creación. Otra vez Benjamín: "Articular históricamente lo pasado no significa «conocerlo como verdaderamente ha sido». Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro".²⁵

OLIMPO NINJA

¿Cómo y porqué conviven las Tortugas Ninja en este imaginario?
Ninja Turtles, grupo ficticio de cuatro hermanos tor-

tugas antropomorfizados, adolescentes y mutantes. Leonardo, Rafael, Miguel Ángel y Donato. Sus nombres corresponden a genios del Renacimiento y viven en alcantarillas en Nueva York y en subterráneos, son adolescentes, mutantes y héroes que quizás planteen un nuevo renacimiento, un nuevo orden mundial.

La polisemia en la obra de Barea es aparente, incluso en su discurso, deja entreabiertas posibilidades disparatadas que finalmente encastran perfectamente en su mundo pictórico. La mayoría de las veces el viaje que realiza varía entre ferias de Tristán Narvaja, coleccionistas de mercado libre en Internet, coleccionistas conocidos desde hace años que también le acercan objetos y ferias de las pulgas en otros países. Ese *caminar* y búsqueda aparentemente randómicos, es muchas veces intuitivo, peleado con lo racional de manera conciente. Las Tortugas Ninja son una nueva versión del héroe, los próceres que se van asentando en el imaginario colectivo, piezas con rasgos universales, marciales, morales. Héroes de plástico, de merchandising, arqueología contemporánea de corporaciones que financian las guerras. Las tortugas conviven con la moto de *Easy rider*²⁶.

Barea percibe los mitos –clásicos o contemporáneos– como reveladores, husmea el rastro de lo humano y cultiva su propio archivo de íconos.

La mitología griega y romana ha sido incorporada a su obra, e implica una razón para contemporaneizar hechos y referirse una y otra vez a la historia de una manera cíclica.

Los diseños geométricos sobre cerámica del siglo VIII AC, las escenas del ciclo troyano, muchas de las leyendas son plasmadas en la vasijas antes que en la literatura y Barea es un gran observador de frisos, dibujos, ilustraciones, leyendas, etc. Dioses poderosos que gobernaron la edad dorada, Titanes y Titánides. Zeus, Neptuno, Afrodita, los olímpicos a los que Barea rinde homenaje y los contextualiza con sus propios mitos en el mundo contemporáneo.

Afrodita, la diosa del amor, siempre acompañada por Eros, el deseo. El mito de Leda y el Cisne que no es más que Zeus bajo apariencia de ave, y al ser acariciado por la mujer, la somete al amor. El caballo de Troya que, iniciada la guerra por el griego Agamenon para recuperar a Helena, sirve para derrotar a los troyanos. Engañados y pensando que los griegos se rendían, los troyanos aceptan el enorme caballo de madera como ofrenda. Los guerreros griegos emergen de su interior y saquean Troya. Estas mitologías, los pequeños perfiles de dioses o semi dioses permiten a Barea generar paralelismos de la sociedad actual. Forja el rescate formal de la arqueología de las imágenes que son también utilizadas como homenaje a la tradición del

arte occidental. Recurre a reformulaciones que hicieron pintores del Renacimiento como Boticelli, con el nacimiento de la Venus latinoamericana, expuesto en su muestra del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) con curaduría de María Luisa Torrens en 1988.

Las Tortugas Ninja son el ejemplo de lo polisémico en la obra de Barea. Sus nombres, asociados a los genios renacentistas, a la mitología urbana, las guerras de pandillas, podrían ser también una lectura de la mitología griega. Acciones contemporáneas asociadas a acciones políticos, sabotajes, actos terroristas podrían también ser una paradoja de la mitología.

La toma de la ciudad de Pando de los tupamaros²⁷ utilizó un simulacro de desfile de servicio fúnebre, donde el lugar del muerto en el ataúd estaba ocupado por las armas que acompañaban a los militantes, que también simulaban ser parte del cortejo fúnebre. Ese féretro, un caballo de Troya que se ha vuelto a discutir desde el campo del arte, a partir de la publicación del libro *Didáctica de la liberación*²⁸, de Luis Camnitzer, que toma estas acciones políticas como ejemplos de estrategias artísticas, muy cercanas a las motivaciones políticas.

Carlos Barea articula y hace dialogar el lenguaje simbólico, el lenguaje de lo cotidiano, el micro mundo, el singular. Es mago, alquimista y encuentra lecturas de un objeto que, asociadas a otro, generan un discurso, una dialéctica. Barea potencia la hierofanía, reclama la capacidad de generar la conciencia de lo sagrado.

Fernando López Lage

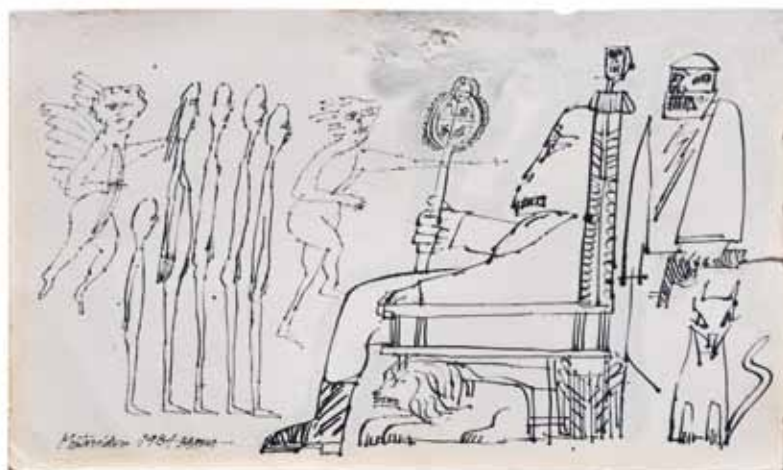
Curador

>
"Sin título"

92cm x 72cm
Tinta por incisión
1983



Montecarlo
Stambro 1973 Baren



"Serie Procesamiento del Proceso"
 18 x 24 cms
 Tinta China sobre papel secante Asoka
 Black ink on blotting paper
 1984

pie de notas

1. Entonces el dibujo de los artistas dijo al contemplador unas cuantas cosas, a medida que la situación nacional -y en particular el poderío represivo del Estado- condicionaban la capacidad de maniobra de ese lenguaje. Por medios eufemísticos, recursos indirectos y sutiles interlineados, los dibujantes estamparon la realidad y lo hicieron con modalidades que hoy pueden observarse en esta muestra donde resurgen algunos de los chispazos de la época, por los cuales desfilan muchos nombres que en buena parte tienen ya una resonancia fantasmal. Jorge Abbondanza, diario El País, 25 de julio de 2009.
2. Carlos Pier, Fornasari, Nelson Ramos, Domingo Ferreira, Claudia Anselmi, Jorge Satut, Pinki Battione, Ruisdael Suárez, Cristianí, Espnola Gómez, Yamandú Canosa, Magali Herrera, entre otros fueron los más destacados.
3. 1986, by Ediciones de la Galería Bruzzone, sobre Carlos Barea, Carlos Musso, Carlos Seveso y otros.
4. Paul Klee, Teoría del arte moderno, ED. Cactus, serie Perenne, Buenos Aires, 2007.
5. Rocha 1943, Montevideo, 2008 - Formado en literatura en el Instituto de Profesores Artigas (IPA) ejerció la docencia y la crítica de arte en La Semana de El Día. Miembro de la Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).-
6. Roberto de Espada 1987, Muestra de Carlos Barea en el Instituto Goethe de Uruguay (4 al 31 de agosto de 1987).-Texto de catálogo.
7. Experiencia y pobreza (1933), WALTER BENJAMIN, Taurus, Madrid 1982.
8. Benjamín, Walter (1936). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. 2003 - México: Itaca. Introducción de Bolívar Echeverría.
9. Entrevista con el artista, 2 de febrero de 2011.
10. La alquimia tuvo en su carrera una presencia interesante, la muestra "Biblia vs. calefón" (1999, curaduría de Alicia Haber) en el Cabildo de Montevideo es un mero ejemplo de ello.
11. "Mal de archivo, una impresión freudiana" Jacques Derrida Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: Memory: The Question of Archives. Organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco, el coloquio tuvo lugar bajo los auspicios de la Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute OF ART.
12. Ídem
13. Jacques Derrida. Argelia 1930 Paris 2004, ciudadano francés considerado uno de los más influyentes pensadores y filósofos contemporáneos.
14. Barea en su afán coleccionista encuentra vía Internet una maestra del interior del país que tenía una papelería cerrada hace unos años, de aquellas papelerías que vendían las hojas Tabaré entre otros artículos para escuelas y oficinas. Así compra un paquete de hojas Tabaré con ilustraciones sobre hechos históricos importantes de nuestro país.
15. Tabaré (1888) es un poema de Zorrilla de San Martín, llamado el poema de la conquista, escrito en 4.500 versos distribuidos en tres libros. Por otro lado es el nombre que se le dio a esas hojas para uso escolar.
16. José Gervasio Artigas Arnal, (1764 -1850) militar y estadista. Máximo prócer uruguayo. Recibió el título de Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres.
17. Fuente Semanario Brecha, 18 de Abril de 2007.
18. Ana Frega, Alex Borucki, Karla Chagas y Natalia Stalla: Memorias del simposio La ruta del Esclavo en el Río de la Plata: su historia y sus consecuencias, Montevideo: UNESCO, 2005.
19. Entrevista con el artista
20. Las octavas orientales, Bartolomé Hidalgo, Montevideo 1788-Morón 1822. El primer poeta de la patria, iniciador de la poesía gauchesca.
21. Poema escrito por Juan Zorrilla de San Martín en 1879. Una oda a la patria que lo convirtió en el poeta de la patria uruguaya.
22. 1855 – 1931. Escritor, docente, periodista y diplomático uruguayo. Uno de sus hijos fue el escultor José Zorrilla de San Martín, quien en 1921 dirigiera la última transformación de su casa del barrio montevideano de Punta Carretas. CB pasó muchos días de su infancia jugando en el jardín de la casa con amigos del barrio, y el clima de la casa también fue preponderante a la hora de marcar su mapa iconográfico de lo nacional.
23. "En busca del tiempo perdido" es una heptalogía de novelas escritas entre 1908 y 1922 y publicadas entre 1913 y 1927. Las tres últimas son póstumas.
24. Walter Benjamín, 1892-1940, filósofo y crítico alemán de tendencia marxista.
25. "Sobre el concepto de historia" de Walter Benjamín, 1940.
26. Película americana de culto, genero road movie (1969) dirigida por Denis Hooper, con Peter Fonda, Denis Hooper y Jack Nicholson.
27. 8 de octubre de 1969, por el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros. Grupo de guerrilla urbana uruguayo de los años 60 y principios de los 70.
28. Luis Camnitzer, Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano, Hum, CCE-CEEBA, Montevideo, 2008. Publicado primero como: "Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation", University of Texas Press, Austin, 2007



Obra expuesta ›



"Hojas Tabaré"
Día de la Primavera
 42 cm. x 30 cm.
 Collage, pintura, impresión digital
 Collage, paint and digital impression
 2011



"Hojas Tabaré"

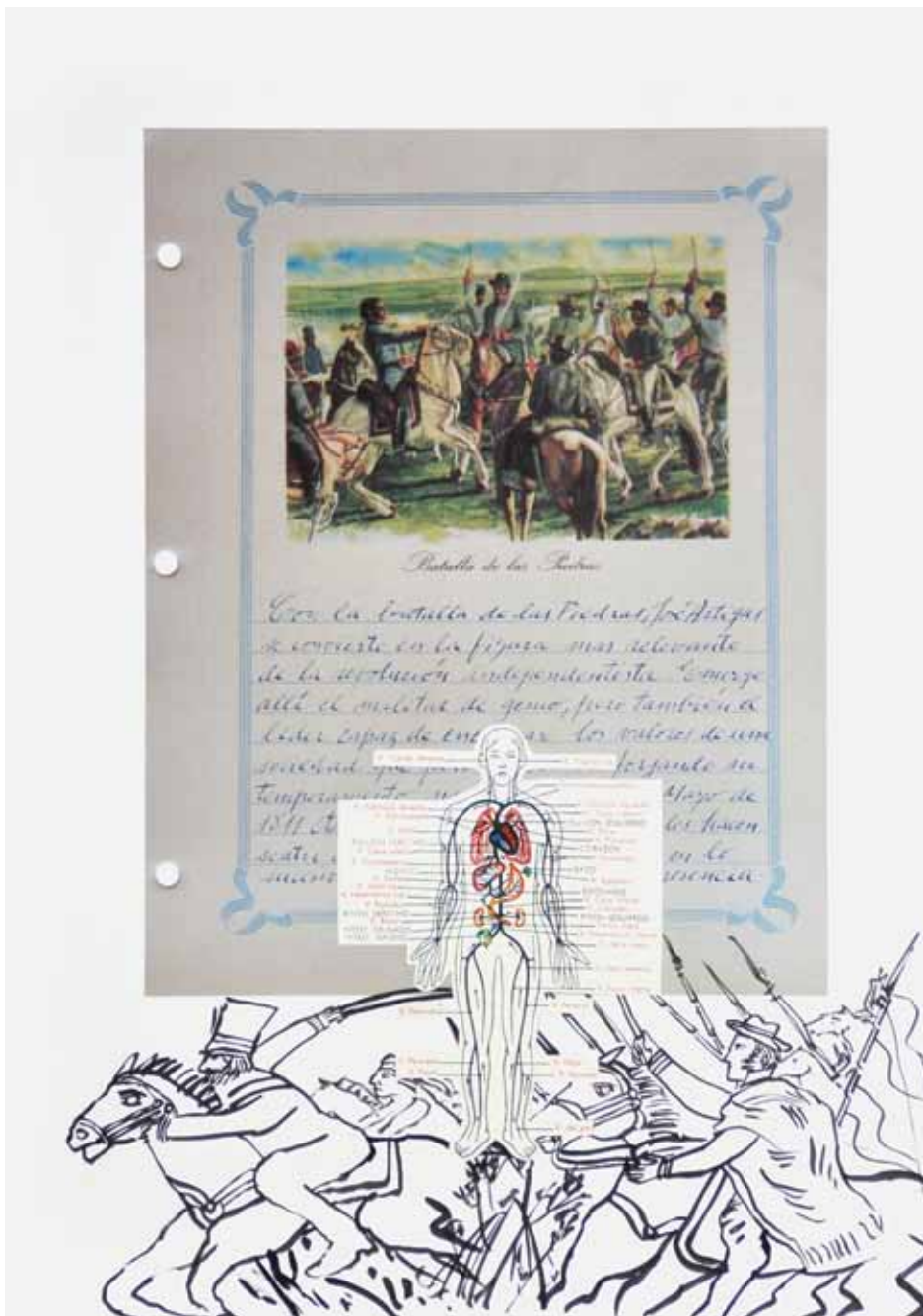
Desembarco

42 cm. x 30 cm.

Collage, pintura, impresión digital

Collage, paint and digital impression

2011



"Hojas Tabaré"
Anatomía de una batalla
 42 cm. x 30 cm.
 Collage, pintura, impresión digital
 Collage, paint and digital impression
 2011



"Hojas Tabaré"

Dictado

42 cm. x 30 cm.

Collage, pintura, impresión digital

Collage, paint and digital impression

2011



"Hojas Tabaré"

Juramento y escudo

42 cm. x 30 cm.

Collage, pintura, impresión digital

Collage, paint and digital impression

2011



"Memorabilia - Toybox 1"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección

Wood box, acrylic and small collection objects

2011





"Memorabilia - Toybox 2"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección

Wood box, acrylic and small collection objects

2011



"Memorabilia - Toybox 3"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección

Wood box, acrylic and small collection objects

2011



"Memorabilia - Toybox 4"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección

Wood box, acrylic and small collection objects

2011



"Memorabilia - Toybox 5"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección
Wood box, acrylic and small collection objects

2011



"Memorabilia - Toybox 6"

9cm x 26 cm. x 9 cm.

Cajitas de madera, acrílico y piezas de colección

Wood box, acrylic and small collection objects

2011



"Éxodo"

Site specific

Dimensiones variables/ *Variable dimensions*

Pintura s/ muro de sala, instalación con juguetes de plástico

Paint on wall, installation with toys.

2011





Expedition to the Barbados







"Ofrenda gaucha"

Instalación / *Installation*

Dimensiones variables/ *Variable dimensions*

Juguetes, libros, revistas, álbumes de figuritas, estatuillas de yeso, imágenes religiosas, útiles de trabajo. Dibujo y pintura sobre muro de sala./ *Toys, books, magazines, pictures card albums, statuettes of plaster, religious images, tools. Drawing and painting on wall.*

2011















"La leyenda patria"

Instalación / *Installation*

Dimensiones variables / *Variable dimensions*

Bancos de escuela, libros antiguos de colección.

Pintura y planos escolares / School desks, old books.

Paint and school planes.

2011









“Homenaje Gardel Uruguayo”

120 x 50 cms. (Díptico)

Reverso Bastidor Lienzo / *Back stretcher*

Alhambre, Papel Kraft, Acrílico, Arena, Rosa de Tela y Madera
Wire, and acrylic on kraft paper, sand, fabric rose and wood

2002

Carlos Barea

Nace en Punta Carretas, Montevideo (1954), Estudia en Centro de Expresión Artística de Nelson Ramos (1977). Integró el grupo Octaedro, colectivo conceptual (1979 -1980). Se desempeña como ilustrador del semanario El País Cultural (1993 – 2004). Realiza curso de Grabado con David Finkbeiner en el Museo Nacional de Artes Visuales (1986). Curso de elaboración de papel con Lawrence Baker en el Museo Nacional de Artes Visuales (1987). Se desempeña hasta la fecha como docente del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Obtiene beca Programa Intercampus en Barcelona, España dictando clases en la cátedra de Procedimientos pictóricos en Universidad de Barcelona, España (1997). Viaje de Estudios por Italia y España (1997).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Desde 1977 ha realizado numerosas exposiciones entre las que se destacan: El Taller (1977), Club de Arte Bruzzone (1978), Cinemateca Uruguaya (1979), El Taller (1981) Estructuras en Madera, Atelier Idead (1982), Galería de la Ciudadela (1983), Cinemateca Uruguaya (1985), Instituto Goethe (1987), Museo de Arte contemporáneo de El País Montevideo (1990), IMF Atrium Washington D.C. USA (1991), Club de la Pinacoteca, Paseo Narvaja (1993), Galería Praxis, Quintaesencia, Buenos Aires, Argentina (1994), Cabildeo de Montevideo La Biblia vs. Calefón (1995), Ministerio de Transporte y Obras Públicas El Awante Plástico (1999), Molino de Perez El camino del artista (2001). Galería Arte Uy Contra viento y Barea, Punta del Este, Uruguay (2006). Caballo de Troya, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay (2011)

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Salón Dibujo CEA (1977), Metamorfosis del Dibujo en la Alianza Francesa de Montevideo (1978), Citibank (1978), Prix Joan Miró Barcelona (1979), Alianza Cultural Uruguay - EEUU (1980) y Cinemateca Uruguaya, V Biental Internacional Dibujo MAAM, Maldonado (1983), Exposición Reapertura ENBA (1984), VI Biental Maldonado, Punta del Este (1986), II Biental Tercer Mundo Cuba, (1985). Concurso Banco República Oriental del Uruguay, (1986). Homenaje Onetti Embajada de España, Centro Municipal de Exposiciones, Subte (1995), Museo Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (1998) La Memoria Inmediata Centro Municipal de Exposiciones Subte (1998), Salón de Arte del Banco Hipotecario y Fundación Buquebus (2001), Eppur si muove Colectiva de dibujos en Ministerio de Transporte y Obras Públicas (2002), Seis Dibujantes Uruguayos, Museo Nacional de Artes Visuales (2003), Hotel Conrad, Feria de Arte Contemporáneo (2004) y Salón Nacional de Artes Visuales en el MNAV. Galería del Paseo Manantiales y Galería Vasari Buenos Aires, Argentina (2007), Estancia Vik, Intervención de la suite 8, José Ignacio, Maldonado (2008 -2009), El Dibujo de los años 60 y 70 en el Uruguay, Ministerio de Transporte y Obras Públicas (2009).

PREMIOS Y DISTINCIONES

1977 Mención de Honor, Concurso de dibujo El Taller de Zina Fernández. 1978 Mención de Honor, V Concurso Club de Grabado de Montevideo. 1980 Medalla de Plata, Premio de la Asociación Cristiana de Jóvenes. 1982 Premio Dibujo Concurso del Automóvil Club del Uruguay. 1983 V Biental Internacional de Dibujo Museo de Arte Americano de Maldonado, V Premio del Este. 1985 VI Biental Internacional Museo de Arte Americano de Maldonado, Premio

Horacio Casares. 1985 Primer Premio Dibujo, Concurso del Teatro Macció, San José, Uruguay. 1985 Premio Adquisición concurso del Banco República Oriental del Uruguay. 1986 Premio Citicorp del Este, Premio Citibank Museo de Arte Americano de Maldonado. 1986 Premio Dibujo Adquisición del Concurso del Banco República Oriental del Uruguay. 1987 Premio Citicorp del Este Premio Citibank Museo de Arte Americano de Maldonado, Categoría Dibujo. 2001 Premio Morosoli a la trayectoria: Pintura.

BIBLIOGRAFÍA

1984 Catálogo Biental Valparaíso, Chile.
1985 Revista Relaciones No. 18. Dibujos de Carlos Barea.
1986 Reflexiones sobre nuestro arte actual Carlos Britos Huertas. Edición de Galería Bruzzone.
1986 Catálogo Biental de la Habana Cuba 1987.
1987 Cuadernos del Claeh No. 47 Ilustraciones de Carlos Barea.
1987 Catálogo Instituto Goethe, Texto de Roberto de Espada.
1990 Arte Uruguayo, Ángel Kalenberg. Ediciones de Galería Latina.
1990 Afiche de exposición Museo de Arte Contemporáneo de El País, texto de María Luisa Torrens.
1994 Catálogo Quintaesencia, Galería Praxis, Argentina. Textos de Roberto de Espada.
1995 Panorama Pintura Uruguaya Contemporánea. Editorial JWP Barssel Alemania.
1995 Biblia vs. Calefón. Catálogo de Exposición. Textos de Alicia Haber.
1997 Pinacoteca Banco Central del Uruguay. Edición de Banco Central (Mosca Hnos.). Textos de: Humberto Capote, Julio María Sanguinetti, Ricardo Pascale, Jorge Abbondanza y Ángel Kalenberg.
1997 Cronología Comparada de la Historia del Uruguay II parte 1945 1985, Roque Faraone Blanca Paris de Odonne. Juan Antonio Odonne, Edición de la Universidad de la República.
1999 Catálogo El Awante Plástico Ministerio de Transporte y Obras Públicas. Texto de Marita Yuguero.
2001 La República Inaugura Carlos Barea, Nelson di Maggio, 16 de agosto de 2001.
2003 El País, 23 de junio: Mucho para ver, Álvaro Casal.
2008 Enciclopedia del Uruguay, Edición del diario El Observador.
2009 El País, 25 de julio, Jorge Abbondanza, El dibujo de la década del 70.
2011 Caballo de Troya, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Catálogo de exposición. Texto de Fernando López Lage.

Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas de Uruguay y el exterior: Museo del Gaucho y la Moneda, Pinacoteca del Banco Central del Uruguay, Calcográfica Nacional de Madrid, España, Acervo del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Museo Arte Americano Maldonado, Banco República Oriental del Uruguay, Automóvil Club del Uruguay, Museo de Salto, Museo de San José, Colección Deutsche Bank, Berlín Alemania, Colección Engelmann – Ost, Exposición Permanente Estancia Vik, José Ignacio, Uruguay.





Translation

Trojan Horse

Carlos Barea is an artist who works with ironic, poetic, political, metaphorical, visceral images. A particular degree of naivety articulates the lack of inhibition in his drawing, performed with an impeccable technique. He is an artist who has incurred in a variety of canvas and who has become one of the main referents in the field of art in our country. In 1983, almost 30 years ago, Barea exhibited in the “Galería de la Ciudadela” a series of drawing on thick pieces of paper. In the fashion of a surgeon, he used the utility knife and ink to maximize textures, sgraffited. The paper of the canvas had an important role too since from it aroused the texture which brought an organic character to the pieces. In these pieces – which become autonomous – the drawing is elevated beyond the artist’s stroke.

A lot of people in the field of art called the “heavy work”, since the references are directly linked to the Uruguayan dictatorship, to the lack of freedom of expression. On the other hand, the metaphors and metonymies which are part of the work are recognizable as the authorship of Barea throughout his career. Carlos Barea knew how to mock the censorship during the military dictatorship, using the intelligence and scrutinizing among images, symbolologies and situations apparently polysemic. Through the surface of the pieces of paper, bust of military people, metaphors about freedom and democracy, and his childhood fears – which were also recurrent metaphors about the fears of the common citizen during times of dictatorship – national exodus, carnival parades went through.

At the end of the 70s, Barea was part of the dynamic movement which María Luisa Torrens called “el dibujazo”, and that was a remarkable point of inflexion in the history of Uruguayan art. The political scenery of the dictatorship found in Barea an emissary who, through metaphor, subtle sense of humor and the winks with the viewers, mock the repression the state placed upon the artist. Freedom of expression and speech were vetoed by the power of the repressive state and the artists of the time knew how to go through military censorship³. Carlos Britos Huertas in his book³ “The grandiloquence and attitudes, especially formal of the men and the institutions discomfort him. He has the permanent anger at the tip of his pencil against everything he considered unjust or bad about this world, which does not prevent him from being a sentimental in the end. His social criticism is never dramatic, it kinds of exploits the ridicule of the situations”.

Owner of a very particular artistic style, he knew how to develop throughout his career- among the drawing, the painting and the installation, an imaginary like an archivist. The iconography of his work refers to the people, the situations, and the customs and to the urban, to the popular myths,

and also to the mythology, to the magic, to the alchemy. The Trojan horses, the Perseus, the toys, the carnival parades, the circus, they were all excuses to practice his artistic strategy. His work marks a fundamental territory, where elements that through time are repeated and rearranged cross ways. The exodus, the exile, the parade, the prison, the wings, the cages, the hero, the toys, the monsters, the comic, the people demonstration’s on the street, the Latin Venuses, the tango, the rockers, the cursed, the luggage, the pentagram, the kaleidoscope, the alchemy. He manages to make visible the invisible side of things.⁴ His work has a kinship with the lyric abstraction and with the primitive work of the Swiss-German artist Paul Klee.

“Ancient Phoenix” or “The hero with wing” or absorbement works from the beginning of the 20th century have a common aura. This connection it is for sure related to music. Klee begins to play the violin at the age of 7 and at 11 he was already a member of the Musical Society of Berne. Barea is a musician and composer who plays, among other instruments, the guitar and the accordion. This air of musicality in the composition is clearly seen, through the lines of the outline, the blurring, the stains or the incisions from the utility knife and the trimmings in some of his works. Carlos Barea has also paid homage to musicians such as Charly García, Carlos Gardel – whom he is vivid collector of archives and objects – to the bandoneon, the pentagram, the dance and compass.

ICONOGRAPHY vs OBSOLESCENCE

Carlos Barea’s studio is a temple of symbolologies, icons, a refuge for vintage. According to Roberto de Espada⁵ this artist is possessed by his images, which he treasures with a collector’s eagerness and an almost religious fanaticism, and it is by these means that he ventures in the retrospective memory in order to notes with irony that, fortunately, not all past time was better (phrase used in the most commonly given sense to the manriquean verse), better for being past and idealized and not better because in remaining that way it cannot haunt us with the dangers that the future promises but can be transformed every time by the evocation, naturally modified. That is the reason why Carlos Barea is cautious when dealing with the impositions of nostalgia, his cooling that allows a tender and humorous vision but never “pasatista”⁶.

If obsolescence is defined as the diminishment of the lifetime of a good, and something obsolete as something antique and inadequate to the current situations, Barea resists to think that due to the economic changes or technological advances, lots of objects stop to exist in this world. He also refuses the programmed obsolescence, to this theory that

begins in the industrial revolution and that uses the “use and discard” to maintain the markets active. The obsolescence distinguishes itself from the depreciation, which is the deterioration of the good due to the usage or the pass of time.

The technological advances present new ways of efficacy and many times they provoke the loss of these irreplaceable objects. From this stems the reason why many artists and people dedicated to other areas are interested in the rescue of those objects, preserve the spirit that it is sometimes devoured by the speed of novelty.

Some ways of appreciation of these obsolete objects and technology have been organized, as in the case of experimental and expanded cinema, which has endured the changes of the ways of production and distribution of the cinematographic industry, and which has modified its forms of distribution by means of festivals, art shows, archives and filmmakers cooperatives.

In the last 40 years more garbage has been produced than in the whole history of mankind. “We have become poor. We have lost, one by one, the pieces of the human heritage, sometimes we have had to pawn them a pawnshop for a tenth of their actual value at the will of the “calderilla de lo actual”. The economic crisis is waiting at the door and behind it a shadow, the next war.”⁷

EXPANDED CINEMA

Punta Carretas

“The aura of a human piece of art consists of the unique and perennial character if its uniqueness and singularity, character which comes from the fact that the value in it resides in the fact that it was in a particular place, at a unique moment, that an epiphany, a revelation of the supernatural occurred and that persists metonymically in it and which is approachable by means of a specific ritual. For that reason, the auratic piece of art, in which “the value for the cult” persists, can only be an authentic work: it does not allow for any copy of itself. Every copy of it is a profanation”.⁸

The short film which is displayed on the wall of the room was filmed with a 16mm Bolex camera. It is a plain sequence in black and white of the artist taking a brief walk through the dock, near Punta Carretas’ lighthouse. This is the neighborhood where he spent his childhood and where he has his studio nowadays. The rocks, the light house, the seagulls, “biguaes”, the falcon that crosses the dock, the football field, grandma Rosita’s house – a block away- are present in the film in different ways.

Barea uses in this case the obsolescence of analogical cinemas as a conceptual and poetic resource, to rescue the atmosphere of memory, his affective memory, and he adds, magnificently sgraffito drawings, scratching the negative that come out from the horizon of the rio de la Plata, among the ships and the football field. The process is very important throughout Carlos Barea’s work, who decides to modify the negative, expand its format and transform it in a canvas for the drawings. His halo is always present, the presence of the artist, the Bareism, as a joke among his friends is what his trade mark is called.

The childish look from the adult being also discovers reformulations: a blonde woman sunbathing on the rocks, the shout of goal in the football field now empty and without a net. Barea evokes situations through the film and with the sgraffito produces the act of recovery of those memories. A ludic act, nostalgic, poetic and also political, a personal anamnesis moving images which take on a place and time on the wall of the room.

ARCHIVE

The “Archonic principle

Plastic toys, figures of virgins and saints, contemporary art books, books from the 20s & 30s, travel books, design books, personal fetishes, records, super heroes, pencils, markers, stamps, stickers, sticker albums, Egyptian statues, neoclassical statues, newspaper scraps with news of Gardel, pictures of “El Mago”, school benches, teaching maps are part of the micro world of Barea’s belongings, who mixes reveals and make them talk to each other. “The objects always talk to each other; they do it in an affective and soundless way. They do not talk about children. Kids when playing, mutter non-understandable dialogues. They make inanimate objects talk. Lots of times, these objects are stripped of the utility because they are no longer used and others, on the contrary, carry all the affective load of what they remind us of. Without the shadow of a doubt, the relationship changed, today everything is disposable but anyway a teenage Mutant Ninja Turtle to my kids has the same load of childhood memories than the spin has for the middle age people.”⁹

The use of objects and images, the drawings, their own iconography subverted the drawing and the painting, it propose the new place. As if he used an alchemist’s oven as an alchemist. Alchemy, the transmutation, Greek and Roman myths are other recurrent themes in Barea’s work.¹⁰

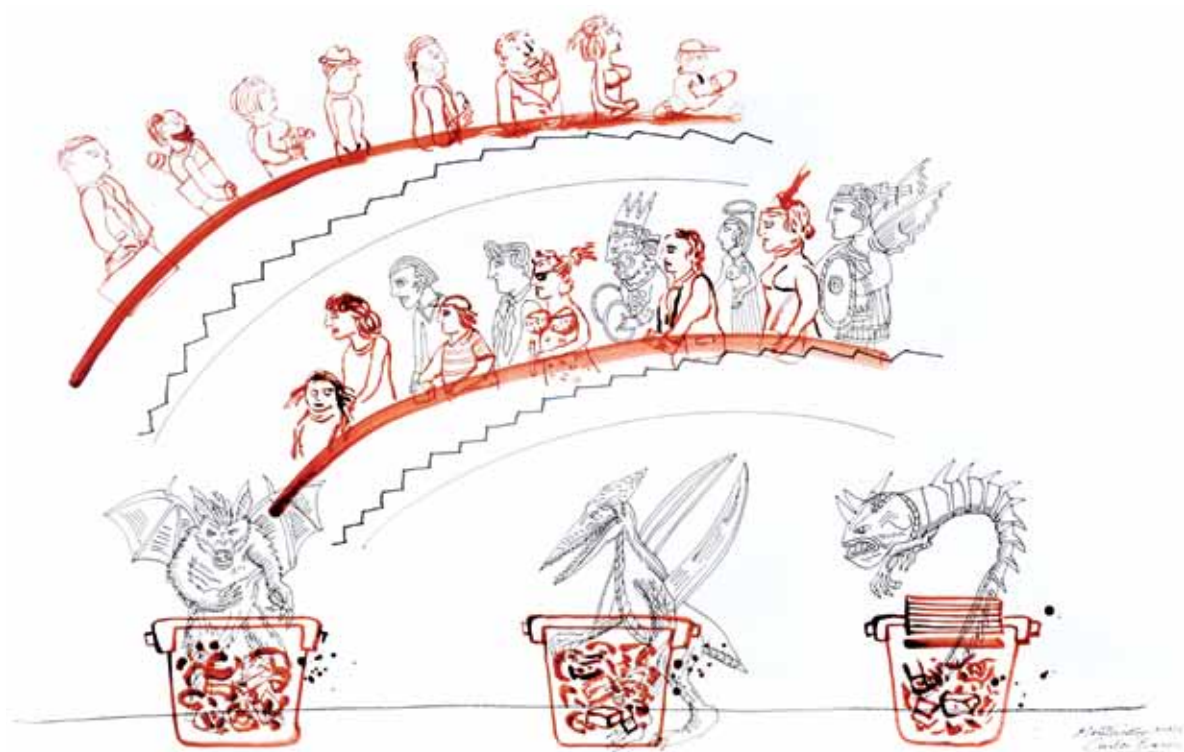
Alchemy, ancient proto-science practice and philosophy which combines metallurgic, chemistry, physics, medicine, astrology, semiotics, mysticism and art, was practiced originally in Ancient Egypt and Persia, in the Roman Empire, in the Islamic World and in Ancient Greece. Then this was developed in Europe up to the 19th Century, constituting a broad and complex net of schools and philosophic systems which lasted. At least, 2500 years. It has a close link with hermeticism. Alchemists before transmuting metal – the search for the philosopher stone would turn gold into eternal life – had to pray and fast, transmute their own soul. Barea rescues methods, tools, and mystic and overflies the alchemy, a metaphor of the transformation and the spirit of the free and committed artist.

His studio is a place of subversion marked by the authority of his objects’ memory, and the aura that those produce. Wooden boxes with action figures inside, astronauts, “blandengues”, a motorbike, a perfume jar, a box of picks, a lighter. Barea, rescues again the spirit of simultaneity of meanings and significants, exposing a close relationship between the idea and the emotion. Those boxes have the climate and authority of a classified archive. Barea is the archon, the guardian of the meanings of his personal archives.





"El Uruguay"
2cm
a, acrílico y ecoline



"Punta Carretas Shopping"

78cm x 102cm

Tinta china y ecoline

2010

He has the power of interpreting them; he has the rights and the hermeneutic competencies.

Hermes – patron of the transit and messenger – and the hermeneutic interpret the hidden meanings. Barea like Hermes actions the objects, transfigures them, moves and reassign names, he takes them through the low and high culture.

Barea's archive has a place, his own studio, his residence. The residence, the place where reside in a permanent way, marks the institutional passage from the private to the public, thing that does not always means from the secret to the non-secret.¹¹

The act of display part of his personal archive, transform the private in public, he moves it from the one institution (his own) to another (the public one), but the consignment is still present. The Archonic principle of the archive is also a principle of consignment meaning of reunion.¹²

MILHOJAS TABARÉ

If we applied Derrida's deconstruction theory¹³ and we assume that men and his being are supported by his texts, we would find in the creative system of CB new ways of understanding the facts, the images and even the words. Derrida's aim when proposing the idea of deconstruction is to stop the pre-understanding of things, to go beyond the hegemonic thinking. Barea proposes, in the same way, a zoom towards knowledge, through the images of his personal context and also singled out the facts, showing new layers of meaning.

The works on "Tabaré" paper – commonly used in Uruguayan schools for more than 60 years – are a precise reference to the lecture that Barea does through the new layers of Uruguayan history.¹⁴ Tabaré sheets¹⁵ of paper are regular paper with a classic sky-blue frame and the one which were used as a reminder of National holidays had, apart from the frame, a heading representing the historic facts, Artigas picture¹⁶ in memory of his birth date, the Landing of the 33 Orientales, America's discovery, the Exodus of the Uruguayan people, the Battle of Las Piedras.

In this series of works, CB makes interventions on those school sheets of paper. In them the spirit of drafting emerges, and also the place for notes, significations, palimpsest. These new layers help us decipher the artist's own thinking, beyond the story shown by the official history, given in the Uruguayan school. In those pieces of paper we can see portraits of the country's National Hero, sketches of the human body, coat of arms of the country with tricks, wink, alterations and interventions.

There is a small intervention, the drawing of some arrows on one side of the coat of arms of the country, a subtle introduction that announces a presence. It is a spike, something that concerns us and that Barea brings to the present. It is a sign, and allusion, a reference to "Salsipuedes", to the massacre perpetuated against the indigenous people of the Charruan etnia, at the borders if the river.

The troops commanded by Bernabé Rivera wiped out the indigenous people, some managed to escape, and 4 months later were ambushed at the borders of the Arapey river. 15 of them were killed and 80 were made prisoners. This historical fact remains under investigation, since most part of the information was kept among the participants of the ethnocide, and out of the reach of the rest of the common people. There were also – and this can be read making a parallelism with our recent history – forces transfer of babies and children from the Charrua nation, who were delivered to families with political or military power of the time. Children who lost their identity and were given different names and family stories with the permission of the Minister of War of the Rivera government of the time, Jose Ellauri. Currently there is information about the against humanity crimes in the last dictatorship that remain out of the reach of the public domain and also out of the reach of the current government. The liberal historians, from the Colorado party and the National Party, thinks of this ethnocide as an affirmation of the national values one the one side and of the civilization on the other. In the historiography the killing of Salsipuedes was shown as a battle (actually it was a military ambush that wiped out the indigenous population who were in disadvantage in terms of defense weapon). According to the revisionist historiography, this was the first of a series of events in a campaign of persecution and extermination of the charruas ion the beginning of the republic.¹⁷

The drawing of the drum is one of the interventions that appear almost hidden behind the "escudo" of the Provincia Oriental. This is a direct "allusion" to candombe but the context, the subsequent layer sets us in the moment of our history where there was slavery of black people from Africa. Slavery as a concept generated until now the construction of racism. Black people were incorporated to the heaviest of the works without any moral questioning.¹⁸

The drum was, and still is - With lesser intensity-, a ritual instrument, the drummers in a religious session generate the invocation climate of the orixás in the African rituals. Later, the drum becomes a musical instrument autonomous from the religion, despite the fact that it remains to be associated to the black culture. The black population syncretized their religious images with the catholic, triggered by the need of representing their saints without being punished or censored in their acts of praying. To this merge of concepts, Barea adds his vision, subverted, through the strokes of ink, "scraps" and stickers, the official history, he generates a new lecture, singular ironic and questioning. Iemanjá, Saint Raphael, and other sincretized saints, live together in Barea's studio, they archaeological pieces that are not to be forgotten.

The series of Tabaré sheets also go through the figure of Artigas intervened upon a political map together with another Artigas figure, attached by a circle of the theory of color – one of the illustrations is of Juan Manuel Blanes, the national painter, and another one an anonymous who appears in the classic history book of Brother Damasceno. These two images make us think about the imposition that Blanes achieves of the National Hero, "Artigas at the door of the city", oleo from 1884, painting which appears endlessly in text books. On the other side, in the anonymous lithography is where Artigas is recognized, but does not resemble in

ant way to the portrait painted by Blanes, more official. As an appendix to these images, Barea places the circles of the theory of color – green, red and blue circles, which placed upon an axis to demonstrate how white light is produced – adding random meanings apparently to the work. “The concept of “Patria” is presented with the topic of 1811, everyone I listened to on the TV, on the street; do not know what happened..They float on 1811, 1815, 1825, and 1830. Therefore, the history in the same way as Artigas school years and the fantasy or the study of reality and its interpretation mold a whole never extent from subjectivity, without doubting Artigas immense persona. Nobody saw the famous daguerreotype which is said to have been in custody – under 7 keys – by the National Army. Fantasy, reality gathering of crazy people at the bar? What is real is that the image of Artigas is also a subjective interpretation of Blanes, Zorrilla, Diógenes Hequet, etc.¹⁹

Those elements that CB places upon a handmade map, show how arguable the attempt of imposing a unique look upon things can be. CB makes us rethink Artigas figure, that is offered from the institutional, and that surely has missing data and other subjective facts – upon a new singular territory. It is there that Barea’s irony lies associating the most unthinkable things. The experiment of the circle of color to reach the white light and understand the hero from the portrait could be elements very distant. But actually, demonstrates how the white light is produced from the disc is very imprecise too. The magic resides in the ability that it gives to the dialogue, to the new map that manages to ask, in his originality and in his great sense of humor and basically do not place judgment or moral questionings. Barea leaves the exercised proposed for us to solve it.

This apparent paraphernalia are organized layers with which Barea deconstructs the official discourse. He does not gives us loose premises and in an accomplice way he encourages us to associate those images, as a messy teaching text, or better said, with a intentional deficit disorder, out of focus. A “milhojas”, a puff pastry in the artist’s words. An expressionist climate runs the works, this enhances the discourse, gives it that otherness to the shape that allows metaphors of the things. The human figure and the daily object, thanks to the line of the informal trace, live together with expressionist or monstrous figure. There are lots of connections from the formalism and the conceptual with artists from the rio de la Plata, such as the Uruguayans Nelson Ramos, Hugo Longa, Luis Solati and the Argentinean Antonio Segur. Roberto de Espada, in the catalogue for “Quintaesencia”, an exhibition organized by the Praxis Gallery of Buenos Aires defines him clearly. “His career has shown him always as a merciless artist with the basic surfaces, great drawer with some graphic reminiscences confirmed by his implacable sgrafitt, cutting deeply the material”.

MEMORY AND AURA

“People, the country is in danger,
Together to Salto fly;
Freedom sing in the march,
And freedom claim upon return”
Barolome Hidalgo²⁰

An ink drawing of the National Exodus by Barea – occupies the wall of the museum room. An specific site that will be removed once the exhibition is over, a layer of the tale than can be only seen during the exhibition. The drawing contains the 5 bow windows of the room with the mini installations with the school benches, books and objects.

The exodus is a recurrent emblematic topic in Uruguayan history and it is recurrent image in Barea’s work, which also has the double meaning related to the exile, be it political, economical or cultural. In his work from the first half of the 80s and even more in many illustrations, the exodus served as a metaphor for the political exile that was suffered by many Uruguayans. The same way the carnival parades were associated in the popular imaginary, to the military parades. During the dictatorship, the army was determined to show and demonstrate their power performing parades in every National holiday. From the go’s, the Exodus could be a metaphor also the economical exile that is very evident even up to these days. The cultural exile has forced a great deal of talented young people to leave the country in the search of new possibilities – in a process called “brain drain” – better ways of developing their ideas and to get a better jobs in stronger markets.

In February 1811, Artigas left the Spaniards in Colonia del Sacramento to go ask for help in Buenos Aires. Francisco J. de Elío had been proclaimed Viceroy by Spain and had declared the wart to Buenos Aires. Tax resources and donations to the patriotic cause damages the “hacendados”, “comerciantes”, “barraqueros” and “navieros”. About 300 “orientales” gathered in the mount in the Asencio stream, and made a plot to engaged in revolutionary actions near Mercedes and Soriano. This historical fact was called “Grito de Ascencio” and marks the beginning of the struggle for independence in the Oriental province. Afterwards, the Banda Oriental revels, defying the Spaniards. On May, 18th, 1811 the fighting finish with the victory of the revolutionaries in the Battle of Las Piedras. Thanks to the defeat of the Spaniards – who retract in Montevideo – the countryside of the country was under the command of the revolutionaries. Then, with the support of Buenos Aires, Artigas “implant” the first site of Montevideo. In October, 1811 Buenos Aires retired its support when the negotiation of a peace treaty between the viceroy de Elío and the Buenos Aires government was signed and the campsite outside Montevideo was left at the Spanish forces’ mercy. In this defeat climate they decided to resume the combat when the circumstances allowed this, and Artigas commanding 3000 soldiers went up North, a great amount of families followed this displacement and finally almost all the families from the countryside formed part of the exodus. This exodus is also called la “redota”

The bow windows of the room are reformulated in the school rooms. School benches – also collectable pieces – act as instruments of interaction for the viewer, they take up space between the drawing of the exodus as seen by Barea and are intervened free handed with the text of “Leyenda Patria”²¹ by Zorrilla de San Martín.²² The benches propose a way apart from the path and a way apart from the exodus. Barea uses this resource of the way apart – as the actor does with the public pout of the



"Futurologia"

50 x 70 cms

Tinta China sobre Papel Kraft /
Black ink on Kraft paper

1985



Van der Meer 1885

“libretto” and generates a space of complicity with the viewer, he calls them to play, to interact, to review. Framed within the space among the history books, drawings, plasters with neoclassical images, which make reference to the Eurocentric culture, to the varelarian education, the viewer becomes an active agent of the tale. Telling the history as supposedly it was is the worst and most forgettable of the fictions. Each one of the viewers’ that takes part in the experience will make the path dynamic of the exhibition. The autobiography and the historiography, as Marcel Proust suggests²³ in his work “In the search of the lost time” is a changing succession of present and past. Walter Benjamin²⁴, using this Proustian method, states that the images that he retain from his childhood, are the ones that pre-shape the posterior historical experience (his childhood in Berlin at the beginning of the 20th century)

The technical reproduction without aura will take every viewer to repetition, to the impossibility of make the tradition dynamic. In this work, the viewer is called to be a participant, an active voice, that finally will become part of another layer of “milhojas”. This will only be possible if the experience of the psychological duel of each of them allows the creation. Again, Benjamin: “To historically articulate the past does not mean knowing it as it really happened. It means take ownership of a memory as it shines in the very moment of danger”²⁵

NINJA OLYMPUS

How and why the teenage mutant ninja turtles vomit o live in this imaginary? The teenage mutant ninja turtles, is a fictitious group of 4 humanized turtles brothers. Leonardo, Raphael, Miguel Angel and Donato. Their names correspond to Renaissance genius, they live in the sewers of New York and the subways, they are teenagers, mutants and heroes who may propose an new rebirth, a new world order. The polysemy in Barea’s work is apparent, even in his discourse he leaves room for unthinkable possibilities that finally fit together perfectly in his pictorialism world. Most of the times the trip that he does is to the open markets of Tristan Narvaja, collectors from internet, known collectors that also bring him objects and flea markets in other countries. This walking and searching apparently random, is lots of times, intuitive, against the rational in a conscious way. The ninja turtles are a new version of the hero, the national heroes that settle in the collective imaginary, pieces with universal traits, martial, morals. Plastic heroes from the merchandising world, contemporary archeology from corporations that finance wars. The turtles live with the Easy Rider motorbike.²⁶

Barea perceives the myths – classic and contemporary – as revealing, sniffs the trace of humans and cultivates his own archive of icons. Greek and Roman mythology has been incorporated to his works, and implies a reason to make the facts current and refer once an again to the history in a cyclic manner.

The geometric designs on the vessels from the 8th century, the scenes from the Trojan cycle, lots of legends are embodied in the pots before being written and Barea is

an avid observatory of friezes, drawings and illustrations, legends, etc. Mighty gods who ruled the golden era, titans and Titadines. Zeus, Neptune, Aphrodite, the Olympics that Barea pays homage and contextualizes with his own myths in the contemporary world.

Aphrodite, the goddess of love, always joined by Eros, the desire. The myth of Leda and the Swam, that is no other than Zeus under the shape of a swam and when caressed by the woman, she is subject to love. The Trojan horse, once Agamemnon started the war to recover Helen, serves the purpose of defeating the Trojans. Mislead and thinking that the Greeks surrendered the Trojans accepted the huge wooden horse as an offering. The Greek warriors emerge from the insides of the horse and loot Troy. This myth, the profiles of the gods allows Barea to generate parallelisms of the current society. He forges the formal rescuer of archaeology of images that are also used as homage to the tradition of western art.

He resorts to reformulations that made painters from the Renaissance such as Boticelli, with the birth of the Latin-American Venus, displayed in the Contemporary Art Museum (MAC) with the curatorship of María Luisa Torrens in 1988.

The ninja turtles are an example of the polysemic aspect in Barea’s work. Their names, associated with the Renaissance genius, to the urban mythology, the gang wars, could also be a lecture of Greek mythology. Contemporary actions associated to political actions, sabotage, terrorist acts could also be a paradox of the mythology.

The take of the city of Pando by the Tupamaros²⁷ used a simulation of a funeral service, where instead of the dead body there were weapons that accompanied the militants, who also pretended to be part of the service. The funeral urn, a Trojan horse, that has become a point of discussion in the field of art based on the publication of the book “Didactic of the Liberation”²⁸, by Luis Camnitzer, who takes the political actions as examples of artistic strategies, very close to the political motivations.

Carlos Barea articulates and makes the symbolic language and the daily language speak, in the micro world, the singular. He is a magician, and alchemist he finds readings of an object that, associated to another, generate a discourse, dialectic. Barea enhances the hierophany, claims the capacity of generate the conscience of the sacred.

Fernando López Lage
Curator

◀
“Chicoria a caballo con bandera”
50 x 70 cms
Tinta China sobre Papel Kraft /
Black ink on kraft paper
1985



footnotes

1. Then the drawings of the artists told the viewer many things as the national situation – and in particular the repressive power of the state – conditioned the maneuver capacity of this language. By the usage of euphemisms, indirect resources and subtle between the lines signs, artists imprinted the reality and made it with means that today can be seen in this exhibition where some of the sparks of the time resurface, through which many names parade that, in some way have a ghostly resonance. Jorge Abbondanza, *El País* newspaper, July, 25th, 2009.
2. Carlos Pier, Fornasari, Nelson Ramos, Domingo Ferreira, Claudia Anselmi, Jorge Satut, Pinki Battione, Ruisdael Suárez, Cristiani, Espnola Gómez, Yamandú Canosa, Magali Herrera, among others were the most outstanding.
3. 1986, by Ediciones de la Galería Bruzzone, on Carlos Barea, Carlos Musso, Carlos Seveso and others.
4. Paul Klee, *Theory of Modern Art*, ED. Cactus, Serie Perenne, Buenos Aires, 2007
5. Rocha 1943, Montevideo, 2008 –Literature Degree from Instituto de Profesores Artigas (IPA) he worked as a teacher and a critic in La Semana from *El Día* newspaper. Member of the Sección Uruguaya from the International Association of Art Critics. (AICA).-
6. Roberto de Espada 1987, Carlos Barea´s Exhibition in Goethe-Institute in Uruguay (from August 4th to 31st 1987).-Text from the catalogue
7. *Experience and poverty* (1933), WALTER BENJAMIN, Taurus, Madrid 1982.
8. Benjamín, Walter (1936). *The art work in the time of its technical reproducibility*, 2003 - México: Itaca. Introduction by Bolívar Echeverría.
9. Interview with the artist, February, 2011
10. Alchemy had in his career an onterest presence, the exhibition “Biblia vs. calefón” (1999, curatorship by Alicia Haber) in Montevideo´s Cabildo it is an example of it.
11. “Archive disease, a Freudian impression” Jacques Derrida Conference given in London June, 5th 1994 in a series of talks named: Memory: The Question of Archives. Organized by René Major and Elisabeth Roudinesco, the series of talks was sponsored by the Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, from the Freud Museum and Courtauld Institute OF ART.
12. Idem
13. Jacques Derrida. *Argelia* 1930 Paris 2004, French citizen considered one of the most influential thinkers and philosophers of our time.
14. Barea in his collectionist´s eagerness finds in the internet a teacher from the countryside who had a Stationary Shop, closed many years ago, one of those shops which sell that Tabaré sheets of paper and other school and office supplies. In this way, he was able to buy a packet of Tabaré sheets of paper with illustrations of important historical facts of the country
15. Tabaré (1888) is a poem by Zorrilla de San Martín, also called the poem of the Conquer, written in 4,500 verses published in 3 different books. On the other side, it is the name that was given to those school pieces of paper.
16. José Gervasio Artigas Arnal, (1764 -1850) militar y State person. The Uruguayan National Hero. He was named Chief of the Orientales and Protector of the Free People.
17. From “Semanario Brecha”. April, 18th, 2007
18. Ana Frega, Alex Borucki, Karla Chagas and Natalia Stalla: *Memories from the symposium “The route of the slave in the River Plate: its history and its consequences*, Montevideo: UNESCO, 2005.
19. Interview with the artist.
20. *Las octavas orientales*, Bartolomé Hidalgo, Montevideo 1788- Morón 1822. The first poet of the country, pioneer of the gauchesca poetry.
21. Poem written by Juan Zorrilla de San Martín in 1879. Ano de to the country that made him the poet of the country.
22. 1855 – 1931. Writer, teacher, journalist and Uruguayan diplomatic. One of the children of José Zorrilla de San Martín, who in 1921 directed the last transformation of his house in Punta Carretas neighbourhood in Montevideo. CB spent many days of his childhood playing in the garden of the house with his friends from the neighbourhood; the atmosphere of the house was very important when it came to mark his iconographic map of what is national.
23. “In search of the lost time” is a pentalogy of novels written between 1908 y 1922 and published between 1913 y 1927. The last 3 are postumous.
24. Walter Benjamín, 1892-1940, Marxist German philosopher and critic.
25. “On the concept of History” by Walter Benjamín, 1940
26. American cult film, road movie (1969) directed by Denis Hooper, with Peter Fonda, Denis Hooper and Jack Nicholson
27. October, 8th, 1969, by the Movement of National Freedom, Tupamaros. Uruguayan Urban Guerrilla group from beginnings of the 60´s and beginnings of the 70´s.
28. Luis Camnitzer, “Didactics of freedom. Conceptual Latino-american art, Hum, CCE-CEEBA, Montevideo, 2008. Published first as: “Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation”, University of Texas Press, Austin, 2007



"Primus"
78cm x 102cm
Tinta china, acrílico y ecoline
2010

Carlos Barea

He was born in Punta Carretas, Montevideo (1954). Studied at the Nelson Ramos Center of Artistic Expression (1977). Was a founding member of the conceptual artists collective, Octaedro (1979- 1980). Since 1993 until 2004 he has been working as illustrator for El País Cultural newspaper. Barea participates in David Finkbeiber printmaking workshop at Museo Nacional de Artes Visuales (1986), as well as Lawrence Baker workshop of handmade paper at the same place in Montevideo (1997). Nowadays he works as a teacher at Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. He obtains the Intercampus Program scholarship, Barcelona, Spain, teaching Paintings procedures, Universidad de Barcelona (1997). Study trip to Italy and Spain (1997)

SOLO EXHIBITIONS

From 1977 he has made several solo exhibitions : El Taller (1977), Club de Arte Bruzzone (1978), Cinemateca Uruguaya (1979). El Taller (1981) Estructuras en Madera (Structures of wood) Atelier Idead (1982), Galería de la Ciudadela (1983), Cinemateca Uruguaya (1985), Instituto Goethe (1987), Museo de Arte contemporáneo, El País Montevideo (1990), IMF Atrium Washington D.C. USA (1991). Club de la Pinacoteca, Paseo Narvaja (1993), Galería Praxis, Quintaesencia, Buenos Aires, Argentina (1994), Cabildo de Montevideo La Biblia vs. Calefón (1995), Ministerio de Transporte y Obras Públicas El Awante Plástico (1999), Molino de Perez El camino del artista (The artist way) (2001). Galería Arte Uy Contra viento y Barea, Punta del Este, Uruguay (2006). Caballo de Troya (Trojan horse), Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay (2011)

GROUP EXHIBITIONS

Drawing contest CEA (1977), Metamorphosis of the drawing at Alianza Francesa de Montevideo (1978), Citibank (1978), Prix Joan Miró Barcelona (1979), Spain. Alianza Cultural Uruguay - EEUU (1980) and Cinemateca Uruguaya, V Internacional Drawing Bienal MAAM, Maldonado (1983), Re opening exhibition ENBA (1984), VI Maldonado Biennial, Punta del Este (1986), II Third World Biennial, La Habana (1985). Banco República Oriental del Uruguay ART Salon, (1986). Tribute to Onetti Embajada de España, Centro Municipal de Exposiciones, Subte (1995), Museo Arte Contemporáneo, Santiago, Chile (1998) La Memoria Inmediata (The immediate memory) Centro Municipal de Exposiciones Subte (1998), Visual ART salon del Banco Hipotecario, and Fundación Buquebus (2001), Eppur si mueve, drawing group exhibition at Ministerio de Transporte y Obras Públicas (2002), Seis Dibujantes Uruguayos (Six uruguayan draftsmen), Museo Nacional de Artes Visuales (2003), Hotel Conrad, Contemporary art fair (2004) and Salón Nacional de Artes Visuales en el MNAV. Galería del Paseo Marantiales and Galería Vassari Buenos Aires, Argentina (2007), Hotel Estancia Vik, Site specific work- room 8, José Ignacio, Maldonado (2008 -2009), El Dibujo de los años 60 y 70 en el Uruguay, (The Drawing of the 60s and 70s in Uruguay) Ministerio de Transporte y Obras Públicas (2009).

PRIZES AND DISTINCTIONS

1977 Honourable mention, Drawing contest, El Taller de Zina Fernández. 1978 Honourable mention, Club de Grabado de Montevideo, V Art salon. 1980, Silver Medal , Asociación Cristiana de Jóvenes Art prize. 1982 Drawing prize Automóvil Club del Uruguay Art salon. 1983 V Internacional drawing Biennial, Museo de Arte

Americano de Maldonado, V Premio del Este. 1985 VI Internacional Bienal, Museo de Arte Americano de Maldonado, Horacio Casares Prize. 1985 First prize, drawing, Concurso del Teatro Macció, San José, Uruguay. 1985 Acquisition prize, Banco República Oriental del Uruguay Art salon. 1986 Citicorp prize, Museo de Arte Americano de Maldonado. 1986 Drawing prize Banco República Oriental del Uruguay Art Contest. 1987 Citicorp prize Museo de Arte Americano, Maldonado, Drawing. 2001 Morosoli , prize for his background.

BIBLIOGRAPHY

1984 Bienal Valparaíso Catalogue, Chile.
1985 Relaciones magazine No. 18. Carlos Barea drawings.
1986 Reflexiones sobre nuestro arte actual (Reflections about our current art) Carlos Britos Huertas. Galería Bruzzone editions.
1986 Bienal de la Habana Catalogue, Cuba 1987.
1987 Cuadernos del Claeh No. 47 Carlos Barea drawings.
1987 Instituto Goethe Catalogue, Text by Roberto de Espada.
1990 Arte Uruguayo (Uruguayan art), Ángel Kalenberg. Galería Latina editions.
1990 Museo de Arte Contemporáneo de El País, catalogue, Text by María Luisa Torrens.
1994 Quintaesencia catalogue, Galería Praxis, Argentina. Text by Roberto de Espada.
1995 Panorama Pintura Uruguaya Contemporánea (The Outlook of the contemporary uruguayan painting). JWP Barssel Alemania Publishing House.
1995 Biblia vs. Calefón. Exhibition catalogue. Text by Alicia Haber.
1997 Pinacoteca Banco Central del Uruguay. Banco Central edition (Mosca Hnos.). Texts by Humberto Capote, Julio María Sanguinetti, Ricardo Pascale, Jorge Abbondanza and Ángel Kalenberg.
1997 Cronología Comparada de la Historia del Uruguay II, 1945-1985. (Compared chronology of the History of Uruguay part II 1945-1985), Roque Faraone Blanca Paris de Odonne. Juan Antonio Odonne, UDELAR edition.
1999 El Awante Plástico, exhibition catalogue Ministerio de Transporte y Obras Públicas. Text by Marita Yuguero.
2001 La República, Inaugura Carlos Barea (Carlos Barea opening), Nelson di Maggio, August 16th, 2001.
2003 El País, June 23: Mucho para ver (Much to see), Álvaro Casal.
2008 Enciclopedia del Uruguay, El Observador edition.
2009 El País, July 25, Jorge Abbondanza, El dibujazo de la década del 70 (The “dibujazo” of the decade of 70).
2011 Caballo de Troya (Trojan Horse), Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Exhibition catalogue. Text by Fernando López Lage.

His work is in several public and private collections of Uruguay and other countries. Museo del Gaucho y la Moneda, Pinacoteca del Banco Central del Uruguay, Calcográfica Nacional de Madrid, España, Acervo del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Museo Arte Americano Maldonado, Banco República Oriental del Uruguay, Automóvil Club del Uruguay, Museo de Salto, Museo de San José, Colección Deutsche Bank, Berlín Alemania, Colección Engelman – Ost, Estancia Vik, José Ignacio, Uruguay.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRlich
Ministro

MARÍA SIMON
Subsecretaria

PABLO ÁLVAREZ
Director General

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura

ALEJANDRO GORTÁZAR
Director de Proyectos Culturales

ENRIQUE AGUERRE
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....

Caballo de Troya
Carlos Barea, 2011
MNAV

Curaduría
Fernando López Lage

Textos
Fernando López Lage

Edición de texto
Teresa Puppo

Traducción
Sofía Buschiazzo

Diseño de montaje
Fernando López Lage y Carlos Barea

Equipo de montaje
Agustín Sabella, Martín Barea Mattos

Diseño de catálogo
Land / Santiago Velazco y Gabriel Pica

Fotografía de obras
Carolina Sobrino y Agustina Beceiro

Cartelería
Alberto Rossini

Corto Experimental “Punta Carretas”
Film 16 mm, 2’ 30’’
Cámara: Guillermo Zabaleta
Guión y storyboard: Carlos Barea
Edición: Jessie Young
Telecinado: Gonzalo Rodríguez
Dirección: Carlos Barea
Laboratorio de cine Fundación de Arte Contemporáneo.

Agradecimientos
Fernando López Lage, Fundación de Arte Contemporáneo,
Gabriela Chanes, Carlos y Clara Engelman, Enrique Aguerre,
personal del MNAV, Inés, Rafael y Martín Barea, Museo Pedagógico
José Pedro Varela e Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Catálogo publicado en ocasión de la exhibición “Caballo de Troya”
de Carlos Barea en el Museo Nacional de Artes Visuales .
Montevideo, Uruguay. 3 de Marzo de 2011.



