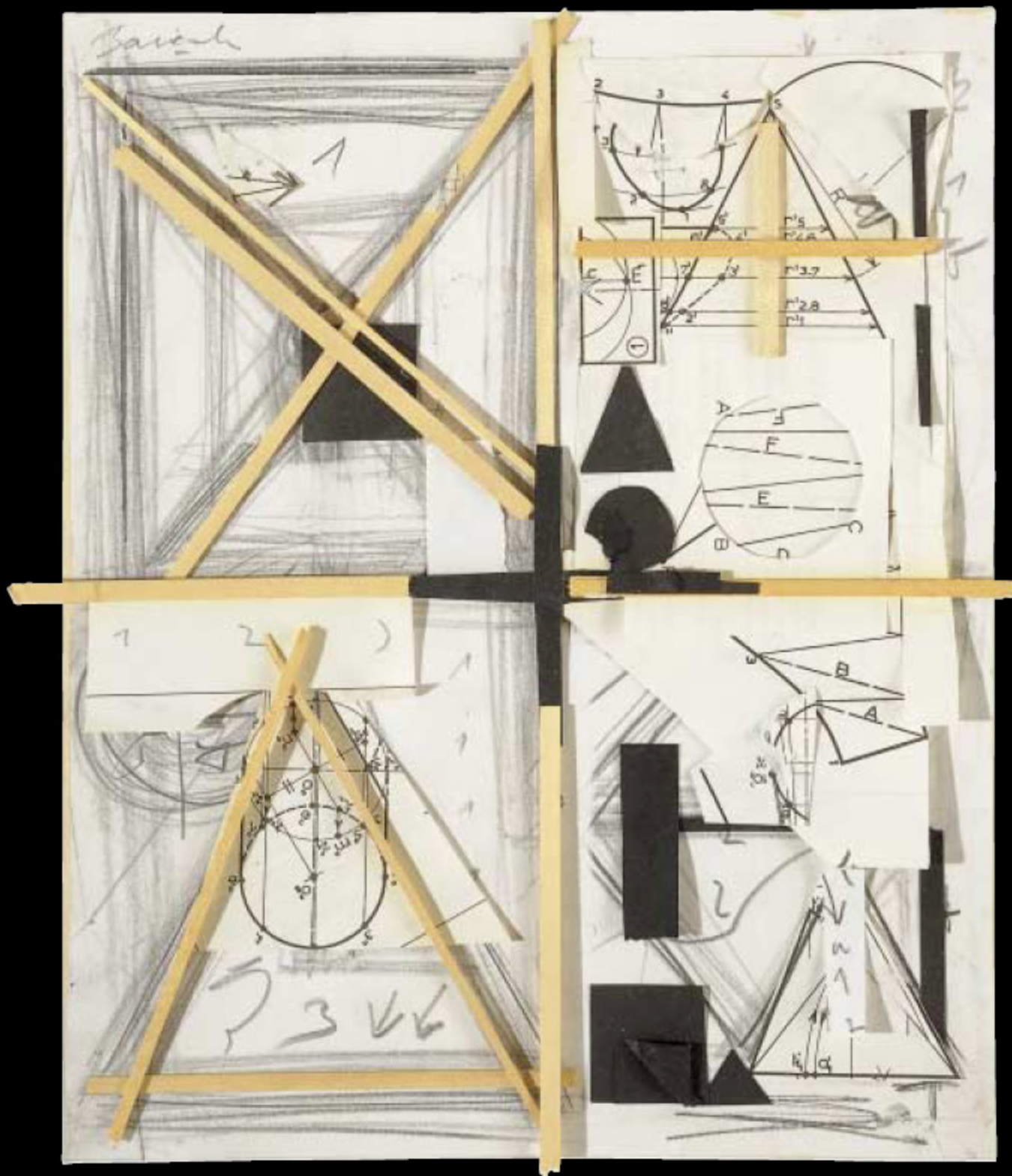


# WASHINGTON BARCALA



WASHINGTON  
BARCALA

# WASHINGTON BARCALA

27 de febrero - 27 de abril 2003

*Telefónica*



FUNDACIÓN

**CÉSAR**

MANRIQUE

## FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

### PRESIDENTA DE HONOR

S.M. La Reina Doña Sofía

### PATRONATO

#### Presidente

José Juan Ramírez Marrero

#### Vicepresidente

Esteban Armas Matallana

#### Secretario

Francisco Gómez Ruiz

#### Patrono Fundador

Antonio López Suárez

#### Patronos

Juan Alfredo Amigó Bethencourt

Marcos Guimerá Ravina

Carlos Matallana Manrique

Luis Morales Padrón

José Luis Olcina Alemany

Mario Alberto Perdomo Aparicio

### EQUIPO EJECUTIVO

#### Presidente

José Juan Ramírez Marrero

#### Director Actividades Fundacionales

Fernando Gómez Aguilera

#### Jefa Administración y Recursos Humanos

Montse Suárez González

#### Departamento de Conservación

Fernando Ruiz Gordillo

Bisi Quevedo Portillo

#### Departamento de Proyectos Culturales

Catherine Visser

#### Departamento Pedagógico

Alfredo Díaz Gutiérrez

#### Biblioteca y Archivo

Irene Gómez Fábregas

#### Departamento de Medio Ambiente

Idoya Cabrera Delgado

#### Servicios Técnicos

Manuel Espino Falcón

## EXPOSICIÓN

### Comisaria

María Martín

### Coordinación

Departamento de Conservación

### Producción

Fundación César Manrique

### Diseño Gráfico

Alberto Corazón

### Transporte

Artística Transporte Especial, S.L.

### Seguros

Aon Gil y Carvajal, S.A.

### Patrocinio

Telefónica, S.A.

## CATÁLOGO

### Diseño

Alberto Corazón

### Coordinación

Fundación César Manrique

### Textos

María Martín y Hdz.-Cañizares

Ángel Kalenberg

### Fotografías

Pedro Albornoz

Testoni Studios

Archivo Fotográfico C. A. C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Gonzalo de la Serna

Colección Museo de Artes Visuales, Montevideo - Uruguay

Galería Guillermo de Osma

Archivo Obra Social. Caja Madrid

Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Joaquín Cortés

### Traducción

Margaret Clark

### Fotomecánica

Lucam

### Impresión

Cromoimagen, S.L.

### Encuadernación

Méndez

I.S.B.N.: 84-88550-49-9

Depósito Legal: M-7470-2003

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

© del catálogo: Fundación César Manrique

Taro de Tahiche E- 35509 Teguiise

Tfno: +34 928 84 31 38 Fax: +34 928 84 34 63

Lanzarote Islas Canarias

fcm@fcmmanrique.org www.fcmmanrique.org

La **Fundación César Manrique** agradece la colaboración de

Familia Barcala, Aon Gil y Carvajal, S.A., Kosme de Barañano, Aurelio Botella, Alberto Campo Baeza, Cecilia Ceriani, Alicia Conforte de Cabrera, José Luis Fajardo, Galería Elvira González, Galería Guillermo de Osma, Galería Leandro Navarro, María Rosa Galve, Luis Gordillo, Ángel Kalenberg, Wendy Loges, Fernando López Lendínez, Jorge Mara, Arturo Moreno, Santiago Muñoz, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Obra Social. Caja Madrid, Patio Herreriano-Museo de Arte Contemporáneo Español, Loreto Pérez del Puerto, Antonio Rodríguez-Pina, Carlos Ruiz-Castillo, Susana y Valeria Serrano, M<sup>a</sup> Eugenia Vergara, Fernando Villalonga, Gonzalo Zaldo, y de todos los coleccionistas que han prestado obras de Washington Barcala, *sin cuya generosidad y apoyo no hubiera sido posible esta exposición.*

# Índice

Presentaciones .....	11
Textos críticos	
Barcala, desde el silencio	
María Martín y Hdz.-Cañizares .....	19
Barcala, pintor de los límites	
Ángel Kalenberg .....	29
Obra expuesta .....	63
Cronología .....	129
Bibliografía .....	143
Versión inglesa / English version .....	151

Para la Fundación César Manrique es un motivo de satisfacción acoger en sus salas una exposición retrospectiva de Washington Barcala, artista uruguayo afincado en Madrid en las dos décadas finales de su vida, ciudad en la que desarrolló lo mejor de su arte. La muestra plantea un recorrido por la trayectoria creativa de Barcala, desde 1939, fecha de sus primeras pinturas que coinciden con sus estudios en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, hasta las hermosas *cajas* de su madurez artística.

Autor de un universo poético coherente y personalísimo, la obra de Barcala se vincula inicialmente al constructivismo de Torres García para evolucionar más tarde hacia un lenguaje próximo a las dicciones de la vanguardia internacional. En su itinerario creativo podemos reconocer a un artista lírico y antirretórico, constructor de delicados fragmentos de vida con sus materiales más humildes y efímeros.

Dando continuidad a una de las líneas de trabajo del proyecto expositivo de la FCM, como es la de las revisiones históricas, que pretende dar a conocer a figuras que por diversas causas no han recibido la atención que merecen, la FCM se complace en contribuir a la difusión de la obra de Barcala, desde el convencimiento de encontrarnos ante un artista único.

Finalmente, quiero dejar constancia de la satisfacción que supone para la Fundación que presido abordar este proyecto con la cooperación de Telefónica, que ha contribuido con su patrocinio a la retrospectiva de Washington Barcala, y hacer explícito nuestro agradecimiento a todos los prestadores, museos, galerías, y, de manera especial, a la comisaria de la exposición, María Martín, y a María Elena Campo de Barcala, Álvaro Barcala y Jorge Barcala, que, con su desinteresada colaboración, han hecho posible esta exposición.

**José Juan Ramírez**  
Presidente  
Fundación César Manrique

A mediados de los sesenta, Washington Barcala comenzó a explorar su lenguaje creativo más personal, después de haberse iniciado en el mundo del arte como pintor figurativo primero y como pintor abstracto informalista después. La poética específica de Barcala, su contribución a la historia del arte contemporáneo, está contenida en sus *cajas*, objetos pictóricos contruidos con trozos de madera, telas, hilos, cartón, palos, papeles, puntadas..., mediante cuya equilibrada combinación y organización se proponen paisajes emocionales silenciosos y sutiles.

Exigente con su obra, pausado y recogido en su quehacer, el artista uruguayo encontró en España el lugar y los estímulos propicios para su aventura creativa. Trabajó acordadamente con la acumulación de lo disímil y fragmentario, con el resto y la yuxtaposición, la geometría y la evocación lírica, de la mano de un bricolaje espiritual que supo iluminar la materia y ordenar un nuevo espacio pictórico. Pero, con todo, su mayor energía se advierte en el magnetismo lírico que se desprende de su poesía física, una especie de contenida melancólica derivada de la conciencia de la precariedad de la vida, de sus heridas y nuestras restauraciones.

Íntimo como un poeta y misterioso como un alquimista, Washington Barcala aporta una sintaxis formal y sentimental singular, envuelta en fragilidad y austeridad. Sus *cajas* desprenden la calidez de las manufacturas artesanales, cubiertas de una pátina de proximidad humana y de lentitud sólo atentas a su propio tiempo interior. Objetos, artefactos espirituales contruidos por un lenguaje de texturas, gestos y signos que, al modo de una partitura cifrada, hablan el idioma oculto del origen. Para la Fundación César Manrique es una satisfacción organizar una muestra retrospectiva de un artista personal y secreto que, sin duda, reclama una atención crítica y visual más continuada. Mi agradecimiento a todos los que han hecho posible esta muestra, muy en particular a su comisaria, María Martín.

Fernando Gómez Aguilera  
Director de Actividades Fundacionales

Acoger una muestra como la de *Washington Barcala. Retrospectiva*, en las salas de Fundación Telefónica, nos llena de satisfacción por varios motivos: en primer lugar, por estrechar nuestros lazos institucionales con las Islas Canarias y con el museo que ha organizado la misma, la Fundación César Manrique. En segundo lugar, por tratarse de la retrospectiva de un artista que a su condición “extraterritorial”, perteneciente a las “dos orillas”, se suma su singularidad como creador.

Con esta exposición, ambas Fundaciones aúnan sus esfuerzos para reflejar una línea convergente en su política expositiva, como es la de las revisiones históricas, en el deseo de contribuir a la difusión de la obra de creadores que, por diversas causas, no han recibido la atención debida.

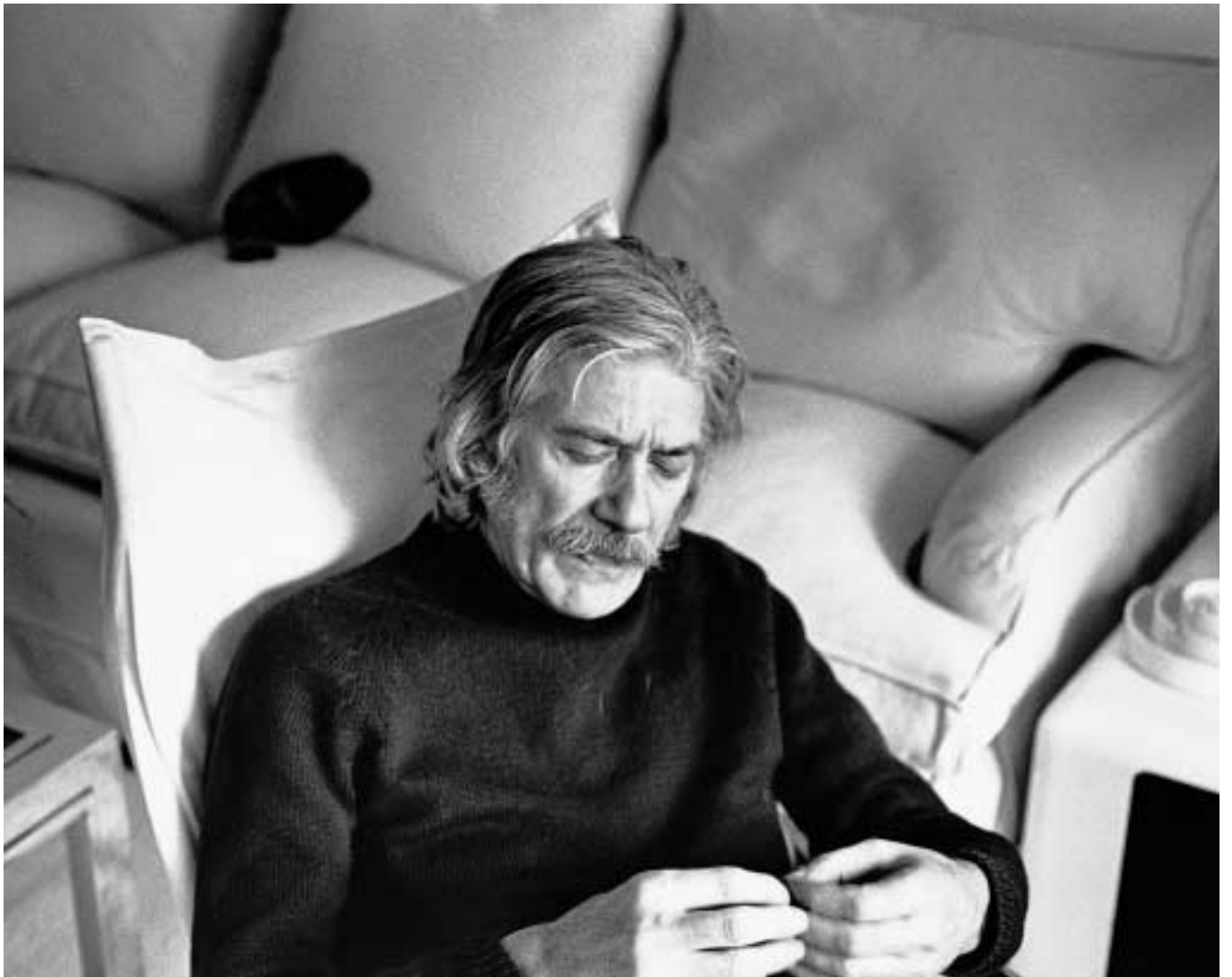
Nacido en Montevideo en el año 1920, Washington Barcala realizó en Madrid, entre 1974 y 1993, una obra calificada de “prodigiosa” (Francisco Calvo Serraller), logrando sedimentar su lenguaje entre el constructivismo y el expresionismo abstracto, vinculándose de esa manera al informalismo español.

La aventura española de Barcala, según recuerda Marcos Ricardo Barnatán, fue siempre “sigilosa, construyendo con paciencia un universo poético hecho de fragmentos, de papeles rotos, de textiles y maderas salvadas de la destrucción e integrados en un espacio tan desordenado como emocionante”.

Espero que esta exposición retrospectiva que dedicamos a Washington Barcala sirva para dar a conocer mejor al artista y situar su obra en el contexto que se merece.

César Alierta  
Presidente Telefónica

**Textos críticos**



1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, Washington Barcala, Madrid, 1975  
Foto: Carlos Ruiz-Castillo

2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

# Barcala, desde el silencio

María Martín y Hdz.-Cañizares

Escribir sobre alguien o algo puede parecer un acto de soberanía sobre ese personaje o esa materia, y aunque esto fuera así y existiera un control y dominio sobre tal cosa, es bueno recordar que la distancia desde la que uno escribe del otro da una visión más global y en algunos casos clarificada, pero que nunca tenemos la totalidad: el secreto que encierra la razón del individuo. Así es que, todo escrito u opinión va a estar siempre bañado de subjetividad, incluso los realizados por el más erudito y estudioso.

Me he acercado a la obra de Washington Barcala en distintos momentos de mi vida y desde diferentes prismas: conociéndole a él, trabajando y organizando diferentes exposiciones de su obra, tratando a la familia, visitando a sus amigos, conocidos y lugares donde estuvo... Le conocí poco antes de que partiera para Montevideo desde Madrid, mayor y enfermo seguía manteniendo ese porte elegante que, al parecer, siempre le caracterizó. Sus palabras eran escasas, casi disculpaba su presencia; sereno y callado, escuchaba. María Elena, su mujer, era por el contrario muy comunicativa y con ella seguí luego carteándome, hasta volverla a ver más tarde en Montevideo, donde vive rodeada de cuadros y recuerdos de su marido.

Aunque conocía la obra de Washington Barcala ligeramente de encontrarla en alguna colección, se me abrió plenamente cuando, a los pocos años de su muerte, en 1995, organizamos una exposición de homenaje en la Galería Jorge Mara de Madrid. Entonces descubrí la delicada sensibilidad que la caracteriza, ese mundo tan personal, meticuloso y minucioso que, serenamente, transmite una gran emoción. Después ayudaría a organizar la muestra que se hizo en 1996 en la Casa de la Parra, en Santiago de Compostela.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

Antes de realizar esta retrospectiva, he querido completar un círculo sobre la persona de Washington Barcala, he visitado sus lugares y he hablado con sus gentes, y cuantos más datos he tenido, más evidente me ha parecido la independencia de su figura. Ante lo solitario y aislado, mis observaciones devienen también independientes y mis opiniones, aunque formadas por datos, son totalmente subjetivas y personales. El arte da, no sólo al que lo crea, sino a todo aquel que lo disfruta, unas posibilidades infinitas de interpretación y planteamientos. Así es que, desde mi visión y entendimiento subjetivo, reviso la obra de este artista en una exposición que he querido que fuera lo más completa posible, para ver desde dónde y hacia dónde se dirigía Barcala, qué nos trajo y qué pidió prestado, qué le obsesionaba y de cuánto podía prescindir.

## El viaje

“El deseo del viaje es innato en los hombres; no es enteramente humano aquel que no lo haya sentido alguna vez” (Octavio Paz).

Washington Barcala viene por primera vez a España en 1950 cuando, por fin, ayudado por su padre, realiza un viaje a Europa con el que llevaba tiempo soñando. Con 30 años y en 18 meses de viaje por el viejo continente, absorbe todo lo que puede de la actividad artística con la que se encuentra, recorriendo diferentes ciudades, sus museos y exposiciones. Tal debió de ser el impacto recibido en este viaje que, a su vuelta a Uruguay, y hasta 1958, no pinta en absoluto. Hasta entonces, Barcala había tenido una formación académica tradicional. Excepto por un breve contacto con Joaquín Torres García, su aprendizaje había transcurrido de la mano de una profesora de escuela que le enseñó a pintar copiando postales; de su contacto con el pintor uruguayo Zoma Baitler (1908-1994), a quien seguía en sus incursiones en la naturaleza para ver cómo pintaba; y de los años que estudia en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

Durante esa época, y hasta que viaja a Europa, pinta principalmente para presentar cuadros a los Salones Nacionales, con los que gana varios premios. Son cuadros de clara influencia impresionista. Colores suaves, paisajes, estaciones de trenes. Él mismo cuenta que había dos temas que le obsesionaban: los autobuses “hacían volar mi pensamiento preguntándome qué paisajes irían acumulando en su recorrido, a qué misterioso mundo llegaban cuan-

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

do los  
veía que  
iban calle  
arriba o  
calle  
abajo”; y  
los porte-  
ros de fút-  
bol “tam-  
bién había  
misterio,  
magia en  
aque-  
l hombre  
que vola-

Washington Barcala y  
su mujer María Elena Campo  
en Madrid, 1982.



ba y mágicamente atrapaba aquella pelota que iba a un rincón desconocido, [...] igual que aquellos autobuses”.

La idea del movimiento y el viaje es patente en estos comentarios y eso se traslada claramente a los cuadros de estos años: trenes que entran y salen de estaciones. Sus primeros viajes son los que realiza como repartidor de la fábrica de cartones que tenía su padre y, ahí mismo, en el camión, pintaba sus cuadros. Dichas obras, como *Paisaje con tren* y *Anochecer en la Central*, que presentan una composición clásica, aunque ya en el titulado *Paisaje*, del Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo, se puede atisbar algún gesto de la composición que le caracterizará más tarde en sus obras abstractas: el triángulo y las líneas cruzadas —si bien aquí no son maderas sino líneas trazadas con óleo—. Pero mucho hay que recorrer todavía para llegar a ese desarrollo artístico y, para ello, Washington tenía que realizar ese misterioso viaje que le llevará a lo desconocido, a ese lugar dentro de sí mismo donde pudiera descubrir que era capaz de “vivir como pintor”.

Después de ese primer viaje a Europa, realizará otro en 1955 a Madrid y París y, aunque no consigue quedarse a vivir en el bullicio creativo que es la Europa de aquellos años, sí que ya se ha abierto la brecha y comprende que de alguna manera su camino está por hacer. A su vuelta a Uruguay sigue pintando, sin gran productividad, para los Salones hasta que en

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.
2. *Ibid.*, p. 81.
3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.
4. *Ibid.*, p. 27.
5. *Art and Architecture*, p. 86.
6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

1974, con 54 años, llega a Madrid con las manos vacías pero dispuestas a darle un nuevo giro a su pintura. “Voy a hacer el camino que voy a andar”, le dice a María Elena y, como queriendo allanar el nuevo comienzo, antes de partir, destruye gran parte de su obra.

### Lo encontrado y lo aprehendido

Barcala llega a una España que, aún en la dictadura, empieza a liberarse de ella. El Madrid que se encuentra es bien distinto del Madrid que él conoció en los años 50. Los tiempos de la posguerra quedan atrás y la apertura cultural e intelectual se hace patente. Mucho se ha hecho ya en el campo artístico. El grupo El Paso ha creado una fuerte línea de ruptura con la representación figurativa de la realidad. Ellos pertenecen, junto con Lucio Muñoz, a lo que podría llamarse el expresionismo abstracto español. Barcala conocerá y se relacionará con algunos de ellos, llegando incluso a intercambiar obra. Son los pintores y creadores los primeros en apreciar lo que este hombre que venía de lejos traía en su arte: “A alguien se le ocurrió un buen día decir con acierto que Washington Barcala era el pintor preferido de los pintores, pues efectivamente habría sido raro que cualquiera de nosotros no se sintiera atraído por la belleza plástica de sus cuadros” (Francisco Ferreras).

Llega solo a una ciudad extranjera. A pesar de ser un hombre de pocas palabras, de apariencia taciturna y reservada, enseguida se hace amigos y un hueco en el mundo artístico de Madrid. Tardará todavía en llegar su mujer y madre de sus dos hijos, María Elena Campo. Compañera fiel de paseos y costuras, es muchas veces ella quien le cose los retales que forman parte de sus cuadros. Aún en estos años que están separados, Washington Barcala le envía en papel de calco las líneas dibujadas de lo que quiere que ella le cosa. Como un puente de hilos y maderas, sus obras se construyen a los dos lados del Atlántico.

Una nueva sociedad y estilo de vida sacan a la luz nuevas formas de expresión. Así, Barcala abandona por completo sus paisajes y la figuración —volverá a surgir en años posteriores de una forma más expresionista— para desarrollar una obra más abstracta. Este giro en sus obras ya se había iniciado diez años antes de venir a Madrid, pero va a ser aquí donde se consolide y despliegue lo característico de su arte.

Su paso por el taller de Joaquín Torres García, cuya influencia era grande en el mundo artís-

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

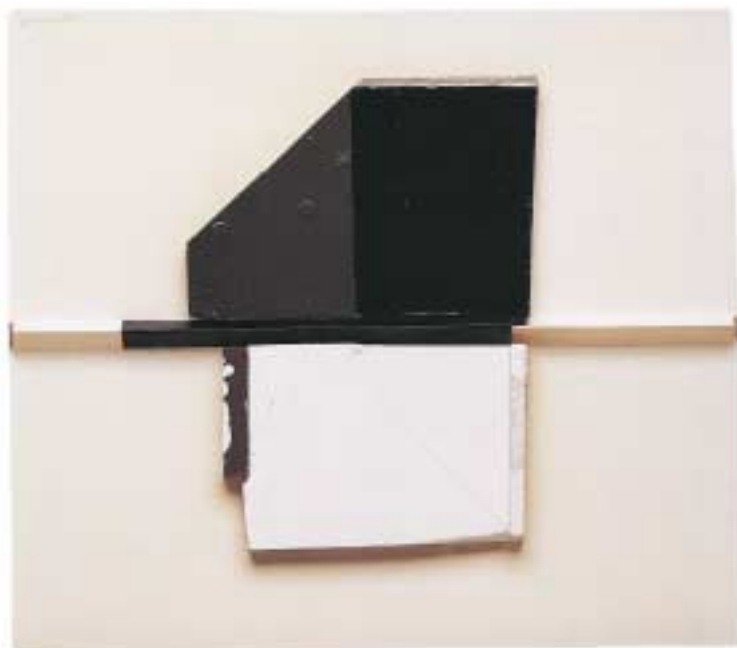
6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

tico uruguayo, no se había manifestado hasta entonces pero ese constructivismo latino de algún modo estaba latente, y es al alejarse de su país de origen cuando comienza a asomar en la obra, coincidiendo con esta primera etapa madrileña. Son cuadros sencillos donde lo que prima es la innata cualidad de los materiales utilizados: madera y pintura. Formas planas y geométricas compuestas con gran sobriedad en blancos y negros. Trabaja en formatos pequeños, mas no tiene presupuesto ni espacio para hacerlo en grandes tamaños. En un pequeño apartamento de dos piezas vive y trabaja. Barcala desarrolla un arte sereno, contenido, construido con humildad, que conjuga con unos colores extremos, dramáticos, una clara característica de los cuadros de los abstractos españoles de ese momento. Su manera de componer, lo lineal y ordenado, así como la gama de grises, son cualidades que él había conocido y absorbido del constructivismo uruguayo —aun habiéndolo rechazado en un principio— y al llegar a España se llenan de contraste, de emotividad, de blanco y negro, dándole un nuevo giro a su andar pictórico. Parece como si desde el primer instante se hubiera establecido un puente entre lo que trae y lo que encuentra, entre su cultura y la nuestra, como si nada más llegar hubiera encontrado su sitio y la expresión tan clara que le determinaría, ese lugar de todos y sólo suyo. Son los trabajos de los primeros años en Madrid, en los que se habitúa a las tertulias del café Gijón, se hace amigo del arquitecto Alberto Campo Baeza y realiza sus primeras exposiciones en la desaparecida Galería Ruiz-Castillo.

### De los 80 a los 90: cambios y materiales

“Si la gente ve sólo los palos, no logran abstraerse de ese material. Ven la varilla como varilla, no ven la composición como cosa sensible, no ven el contraste de la madera como color con todo lo que tiene alrededor. Porque yo uso la varilla, la tela o el papel de empaque como materia, como textura y como color,

Washington Barcala  
*Sin título*, c. 1975-78  
Técnica mixta  
47,5 x 53,5 cm  
Colección particular

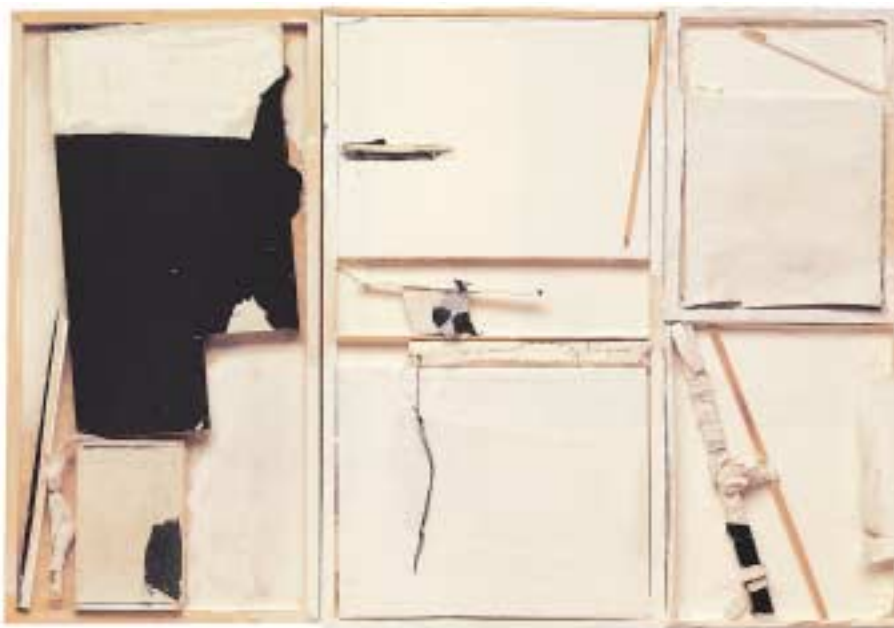


dentro de una composición donde también agrego pintura”, comentó Washington Barcala en una entrevista con Cecilia Ceriani, publicada en 1989.

Barcala crea obras con materiales humildes que, desde algún prisma y en alguna de sus composiciones, nos hacen recordar el *arte povera*. Maderas, telas, cuerdas, hilos y pintura son sus materiales de base, con ellos cose, traza líneas, construye y forma espacios, tensiones y repeticiones geométricas.

En una caja guardaba pinturas, telas, maderas, sobres, servilletas, cosas que encontraba y acumulaba. Ahora ya no reparte cajas, es él quien las coge. En sus paseos nocturnos después de un día de pintura, encuentra materiales diversos, aquí y allá, que pueden ser de utilidad para sus obras. Poco a poco los elementos se multiplican y las composiciones empiezan a volverse más complejas. Las maderas dejan cada vez más lugar a las telas y las manchas de pintura se sustituyen por el dibujo, dibujo cosido o pintado. Las formas sencillas de los primeros años dejan paso a acumulaciones “collagistas” donde las figuras geométricas marcan la pauta. Los triángulos aparecen una y otra vez en sus cuadros, se duplican y multiplican, como símbolos de un jeroglífico en el que lo femenino y lo masculino están presentes, el triángulo del derecho y el triángulo invertido, el blanco y el negro, lo plano y el relieve. Es la dualidad lo que nos presenta Barcala. Los opuestos se atraen y se repelen, se buscan y se rechazan, hasta encontrar

trarse en un lugar donde las fuerzas se



Washington Barcala  
*Sin título, c. 1979-82*  
Técnica mixta  
45 x 64 cm  
Colección particular

equilibran  
y hay  
armonía.  
En sus  
obras, se  
recrea  
esta lucha  
de contra-  
rios. Sus  
maderas  
cortan las  
composi-  
ciones, las  
formas

geométricas y los números dibujados con hilo o sobre papeles parecen cálculos insistentes en una inagotable búsqueda. Los temas son recurrentes, obsesivos, reproduciendo una y otra vez las mismas figuras. La mano del artista parece la de un científico que, hilvanando y deshilvanando, quisiera destejer la razón de la propia búsqueda. Los triángulos se van rompiendo y las geometrías, sin nunca desaparecer, van dejando mayor paso a los tejidos. Aquí surgen algunas obras con más presencia de color. Hasta ahora el color había sido algo anecdótico cuando se salía del blanco y el negro. Se rompe la quietud y aparece un movimiento marcado por la superposición de tejidos. En algunas obras, la pintura es escasa y las líneas se forman sólo con maderas y telas. Las formas geométricas de triángulos y cuadrados empiezan a alternarse con papeles. El poco hieratismo que existía ha desaparecido por completo y las referencias figurativas salpican en pequeñas dosis estas nuevas obras.

A principios de los años 90, en 1991, le descubren un tumor cerebral. Evidentemente, este golpe marcará su percepción de la vida y por lo tanto su obra. En esos años realiza una serie sobre cabezas. La cabeza se presenta como algo que puede ser de-construido: dibujos de cabezas, círculos y maderas que figuran un cráneo, mostrando vacío el continente, ejerciendo de cirujano-alquimista con el contenido... Sin embargo, en su afán “constructivista”, Barcala construye cabezas, como algunos de sus cuadros nos indican: *Construyendo un perfil* (1992), *Construyendo una cabeza* (1992), *Cabeza dibujada y otra en construcción* (1992). Parecería como si a través del arte quisiera recuperar esa vida que se va. Transformar con la magia del gesto lo que ha sido herido.

Los temas en Barcala parecen siempre retomarse y la primera cabeza ya la encontramos con bastante antelación, como una aparición premonitrice de lo que vendrá después, en *Sin título* (1964). Estas obras no abandonan la geometría, las maderas crean círculos, líneas de horizonte y triángulos, su base de expresión no se altera. Entre papeles y telas, el blanco y el negro, siempre presentes, dejan ahora las superficies lisas para aparecer en empastes de pintura, manchas o figuras negras que, como fantasmas, empiezan a surgir una y otra vez en los cuadros del autor.

Son sus últimos años. El control y la medida de los primeros cuadros españoles han desaparecido. Él, el arquitecto constructor de maderas e hilos, se ha vuelto una apariencia oscura que vaga por sus telas. Los recuerdos, las anotaciones y una constante figura que parece despedirse, se apoderan de sus últimas obras. Esta figuración que vuelve a aparecer poco

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

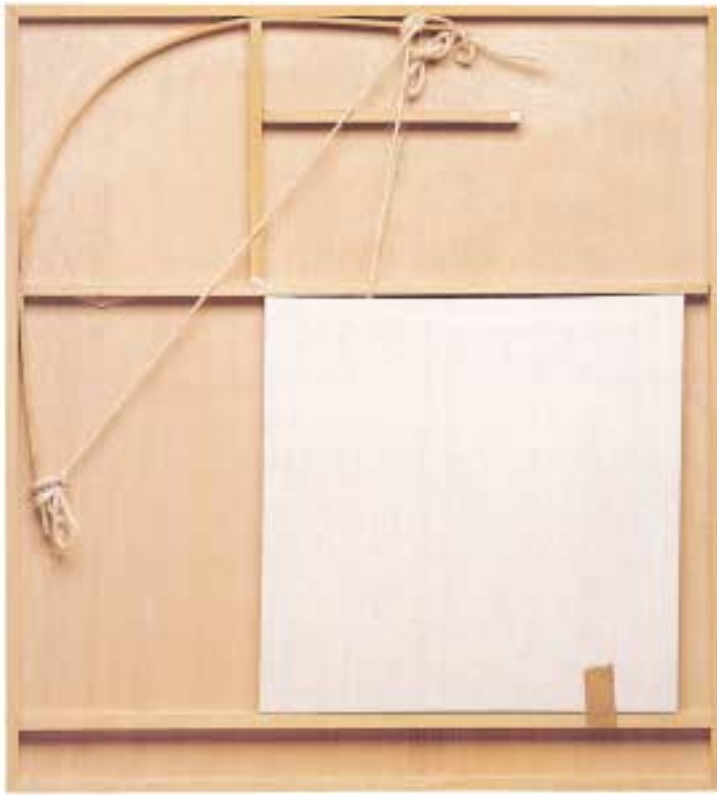
2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.



Washington Barcala  
*Sin título*, c. 1975-78  
 Técnica mixta  
 87 x 81 cm  
 Colección particular

tiene que ver con aquella de sus años montevideanos. Ahora es una figura en sombra, silueteada, sin características particulares. El pintor se sabe enfermo, dolido de muerte y, en su afán de contarnos eso que ha callado, plasma en sus cuadros tantas emociones acumuladas. Si siempre había tenido dificultades para dar los cuadros por acabados ahora da la impresión de que estos son interminables, parecería encontrarse en esa “dinámica continua”

que bien caracterizaba al expresionismo abstracto.

No llega a los veinte años de su llegada a Madrid y se prepara para irse a morir a su tierra. En ese tiempo, Barcala ha desarrollado una obra extensa en su recorrido y breve en años. De un país que no era el suyo absorbió con gran naturalidad cosas que le caracterizan: el dramatismo, la austeridad y los fuertes contrastes. Con ellas y con lo anteriormente aprehendido creó una obra individual y de difícil clasificación.

### En el silencio

“Con ternura, levedad, mesura, rigor, limpieza, dulce lentitud y elegancia en el vuelo, Barcala ha realizado una obra de extraordinaria calidad sin que casi nadie se haya enterado” (Lucio Muñoz).

En el arte moderno existe la tentación de crear desde la novedad, desde lo asombroso y

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

chocante y conseguir así los famosos 15 minutos de fama que decía Warhol y encabezar esa lista tan dudosa del arte en boga o arte del momento. Hay, sin embargo, artistas que trabajan desde sus obras, que no caen en la tentación de lo nuevo y se concentran en construir un arte atemporal que, partiendo de lo tradicional e inmersos en las técnicas modernas, siguen el camino que su delicada condición humana les lleva a trazar: la permanente búsqueda de lo eterno. El misterio de la existencia. Crean y construyen sin gritar, desde el silencio, pues no hay mayor grito que lo que permanece.

Barcala para construir no necesita grandes superficies ni formas espectaculares, se acerca al arte desde la sencillez, volviendo la mirada a lo pequeño y pobre, a lo asequible, para que, en el discurso, despegue el vuelo en la mirada del otro. Su obra nos cuenta cosas de una manera callada, con una armonía que parece casual y, sin embargo, está medida, meditada, son horas de taller, de buscar y buscar, pues nunca se llega. Cada cuadro puede ser el que es y otro distinto, y el siguiente retoma el pulso y la insistencia que dejó el anterior, pues nada está dicho, y todo se solapa entre tela y tela, entre costura y costura. Como los veranos que pasa en París en casa de unos amigos. Allí todos los años presenta un cuadro al salón del Grand Palais, el cuadro es el mismo que dejó el año anterior, pero de nuevo otro distinto pues lo ha cambiado. Cada año la obra se vuelve a hacer sobre la que estaba.

Sus obras aluden a la arquitectura, las escaleras, la geometría, las composiciones, la importancia de los materiales, pero a su vez la obra va dejando paso al personaje y su fragilidad, la oscuridad y las luces, las pequeñas anécdotas de la cotidianidad que, como pequeñas vigas de un edificio, construyen nuestra vida. Barcala sabe partir de este transcurrir diario y personal para luego desaparecer en él y dejar una obra despojada por la que él ha pasado y se ha ido. Ha construido su propio lenguaje sin tener que recurrir a una innovación constante, sin imponerse la obligación de romper barreras con novedades. Él ha sido el lenguaje, el de su mundo, el de los materiales que forman sus obras. Son éstos los que hablan desde lo callado de las cosas inertes, los que cuentan no lo que ha sido dicho desde la palabra sino desde el gesto. Ese gesto lento, tranquilo, que no busca, ni impone nada, pero que queda porque no le ha usurpado el sitio a nadie sino que se ha hallado en su propio sendero.

Permanecer en las cosas como el alma errante del viajero que a su paso deja cuanto ha traído y cuanto ha transformado desde su interior, con la mirada del buscador que tiene la magia de cambiar todo sin mover nada en la quietud de la retina. “Washington se sentaba

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

a compartir silencios”, me cuenta su amigo uruguayo Alejandro Casares. Desde su silencio, Barcala se ha hecho un sitio en nuestra historia. Por aquí pasó y construyó, nos trajo con su andar cansino sureño su manera de hacer desde lo pequeño. Así, su obra queda como un suspiro de luz sin hacer sombra, dejando su huella sin pisar, como puente de dos mundos que se hacen uno en su arte.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p.

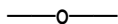
22.

# Barcala, pintor de los límites

Ángel Kalenberg

Washington Barcala, quizá el artista uruguayo más significativo de su generación, edificó a lo largo de medio siglo una obra personal, coherente y rigurosa; rehuyendo la estridencia se refugió en un lenguaje despojado, íntimo, casi hermético y, a la vez, desbordante de sensibilidad. Su producción podría organizarse en torno a tres grandes centros. Uno, pintura figurativa (de 1946 a 1950), a la que sigue un interregno de ocho años sin actividad plástica. Dos, pintura abstracta, lírica, de sesgo informalista, practicada entre 1961 y 1964, de la que dan cuenta sus *Chatarras*. Tres, las *Cajas*. Desde 1967 hasta el fin de sus días consume lo que, a mi juicio, puede conceptuarse el segmento más fecundo de toda su trayectoria. En las *Cajas* se vale de los restos del naufragio de los objetos de la sociedad de consumo, de lo perecible, concretando una reelaboración actual de las viejas *vanitas*.

Todo comenzó temprano, cuando, al promediar la década de los años cuarenta, Barcala realizó algunas maquetas de tablados de carnaval (su compatriota y compañero del Grupo Sáez, Manuel Espínola Gómez, también habría de hacerlo) utilizando maderitas, cartones y cuerdas. Fue un anticipo de lo que vendría cuando se eligió pintor.



Uruguayo, hijo único de una familia de clase media (ancestros paternos españoles y maternos italianos), Washington Barcala se crió compartiendo juegos y estudios con tareas en la fábrica de cajas de cartón que era propiedad de sus padres. Allí trabajó con una materia

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

prima que, muchos años más tarde, emplearía en su obra: supo troquelar, armar y coser el cartón hasta convertirlo en cajas para zapatos, raviolos, bombones, masas de confitería y joyas; eran los tiempos de una industria anterior a la sociedad de consumo (en que hacer cajas pasa a llamarse con la horrible palabreja *packaging*), en que los envases dejan de ser artesanales y pierden la impronta humana. Barcala se familiariza entonces con el cartón, con la máquina de coser, y con las cajas, todas palabras clave para entender el mundo creativo de su madurez. Cuando muchacho, además, se ocupó de distribuir y entregar las cajas en un camioncito Ford (un tanto destartado, a decir verdad), cuyo mantenimiento también estaba a su cargo, un temprano acercamiento a las máquinas. (Con algo de nostalgia, Barcala privilegiaba una foto que le tomó su hijo Jorge, en 1976, sentado en el estribo de una “cachila”, probablemente de 1926 ó 1927, de la misma estirpe del camión que supo manejar.)

Así como era un ser frágil cuando se trataba de atender los asuntos menudos de la vida cotidiana (decía que el día que debía ir hasta la casa a pagar la cuenta del consumo de energía eléctrica, no podía concentrarse para pintar), así también tenía fuerza y una seguridad inquebrantable en sus convicciones y en la manera de apreciar el arte propio y el ajeno, de asumir sus opciones plásticas y definir su poética.

Comenzó, según veremos, como pintor figurativo, si bien nunca admitió encasillarse en ninguna escuela. “Para evitar catalogarme en esta o aquella tendencia, cada vez más imprecisas, llamo a estas obras [las de los años setenta] simplemente *ordenaciones*. Son ordenaciones de telas con sugerencias de otros materiales que extendiendo o cuelgo sobre frágiles armazones.” Pero a cierta altura de su vida, Barcala decidió eliminar lo anecdótico de su arte y así lo manifestó a título expreso. “No hay nada que no me guste, sólo que no me gusta aquello que está mal hecho.” Le faltó añadir que también había eliminado lo anecdótico de su vida y que la había puesto al servicio de su arte.

Llevó adelante pocas exposiciones, con pausas muy dosificadas pero, invariablemente, cada una de ellas pensada con rigor y exigencia inusuales. Todo acompañado por una actitud extremadamente autocrítica, al punto que rompía sin vacilar las obras que no le satisfacían. Y puedo dar fe de que vivía procurando recuperar sus cuadros (aun los que ya había vendido), para corregirlos, es decir, para destruirlos. Barcala ha confesado que revisaba “constantemente las obras hasta que ya he agotado las posibilidades inherentes a ella. Si me satisface, se salvó. Si no, la rompo”.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

Hacia 1976, en una carta que me dirigió, Barcala se definió a sí mismo afirmando: “Estoy comprometido con la sociedad, con mi semejante, pero no por el panfleto, sino por la profundización de mi obra, para lograr transmitir una vivencia a mi semejante”. Para Barcala (convergiendo con el modelo de Rafael Barradas, que también vivió, estudió, creó y expuso en España), el pintor vive la pintura al punto de habitar una identidad (;espiritual?) comprendida entre el oficio de pintor y el oficio de vivir.

## Barcala antes de Barcala

Realizó sus primeros estudios en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, durante los años que van de 1939 a 1942; allí siguió los cursos del pintor Guillermo Laborde (1886-1940), estupendo colorista y notable docente, quien impartía a sus alumnos el conocimiento de la pintura (inclusive la más contemporánea), al tiempo que estimulaba la expresividad personal de cada uno de ellos.

Por aquel entonces Barcala habrá de pintar del natural, al aire libre, paisajes y panoramas, de los que dan testimonio varios cuadros dedicados al tema de las *Estaciones de ferrocarril*: el paisaje de las estaciones, los trenes, su ruido, su humo, pinturas que pueden filiarse en una genealogía que abre Claude Monet con su serie *Gare de St. Lazare*. Ellas representan la intrusión de la máquina en la vida cotidiana y, en alguna medida, constituyen una metáfora pictórica de la comunicación que el tren facilitaba entre el campo y la ciudad, cuando el sentido de las distancias difería del vigente hoy día. Pero lo que cuenta en estos cuadros es su práctica pictórica y no la elección de un simbolismo relativo al mundo industrial, la estructura perspectiva del espacio apoyada sobre la convergencia de los rieles del ferrocarril y la fuga de las paralelas. Robert Delaunay advirtió: “El ferrocarril es la imagen de lo sucesivo que se aproxima a lo paralelo: la paridad de los rieles”. Y Merleau-Ponty lo interpreta, señalando: “Los rieles que convergen y no convergen, que convergen para quedarse allí equidistantes, el mundo que es de acuerdo con mi perspectiva *para ser independiente de mí*”. Al atacar las vías del ferrocarril de frente (punto de vista antipictórico que rechazan todos los pintores modernos en una reacción anti-renacentista), Barcala evidencia su atracción por la perspectiva cónica, la primera que descubrió el Renacimiento, epitomizada por la ubicación de Cristo en el punto de fuga de la *Última Cena*, de Leonardo, lo que revela que en Barcala alienta un espíritu clásico.

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

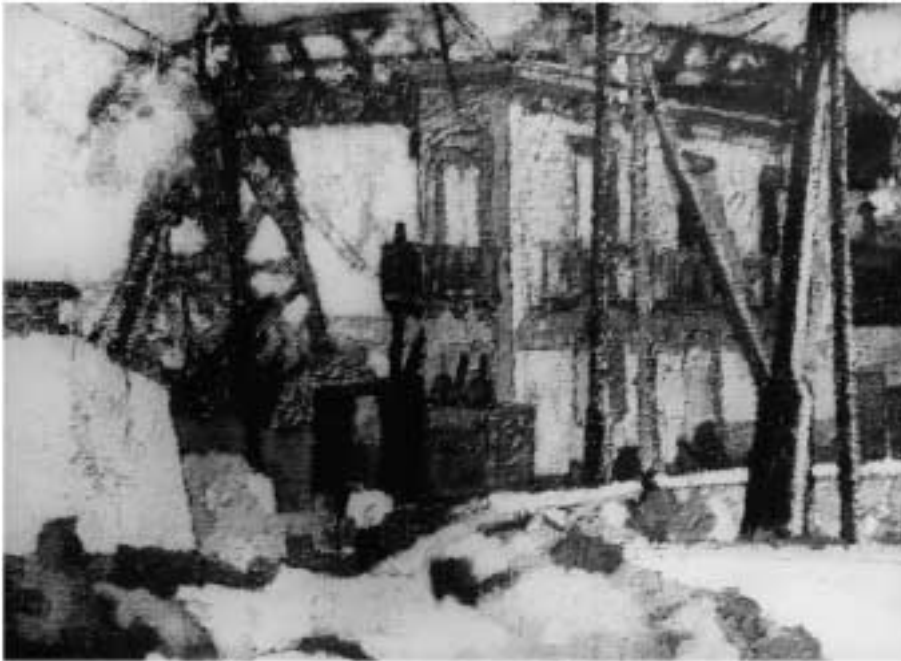
2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.



Washington Barcala  
*Fábrica abandonada*, 1946  
 Óleo/tela

Pero esta perspectiva se oculta detrás de la densidad del pigmento (técnica inaugurada en la pintura uruguaya por el *macchiaiolo* uruguayo Carlos Federico Sáez, 1879-

1901, y desarrollada por Alfredo de Simone, 1890-1950, quienes pusieron en evidencia que el empaste no se puede controlar), evidenciando una manera de sentir la superficie, como si la capa pictórica hubiera sido privilegiada y la materia, así empleada, les confiriera sustento. Esos temas, sin ese tratamiento de la capa pictórica que aplicaba Barcala, no habrían dejado de ser inocuos ejercicios “plenairistas”. Este pigmento denso, de calidad casi arenosa, esa condición matérica se habrá de continuar en la obra de Barcala, hasta dar paso a los materiales reales en los *collages* y en las cajas posteriores a los años setenta.

En 1949, es decir poco antes de su viaje a Europa, Barcala se integra al Grupo Carlos F. Sáez, junto a Luis A. Solari (1918-1993), Juan Ventayol (1911-1971) y Manuel Espínola Gómez (1921). El Grupo se presenta, por primera vez, en septiembre de ese mismo año, en Amigos del Arte de Montevideo. Allí, en la sala 2, Barcala expone siete obras. Sus títulos son reveladores de su opción figurativa de ese momento: *Galpón blanco*, *Calle Olimar*, *Retrato de María Elena* (quien, más tarde, se convertiría en su esposa), *Estación*, *Naturaleza muerta*, *Botes*, *Casilla de Aduana*. La segunda y última muestra del grupo (antes de disolverse), coincide con el viaje del artista, razón por la cual no incluyó obras suyas.

### Washington Barcala *fuit hic*

1. Art and Architecture (*Marfa: Chinati Foundation*, 2000), p. 121.  
 2. *Ibid.*, p. 81.  
 3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (*Larkspur Landing: Lapis Press*, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.  
 4. *Ibid.*, p. 27.  
 5. Art and Architecture, p. 86.  
 6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (*Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press*, 1999), p. 22.

Recién durante el Renacimiento —tiempo en que la misma sociedad que apeló a Miguel Ángel *il divino* no trepidó en caracterizarlo como “panadero” desde que, al decir de Leonardo, “el escultor hace su obra con la fuerza del brazo y de la percusión que ejecuta sobre el mármol [...] con ejercicio extremadamente mecánico, acompañado muchas veces de gran sudor compuesto de polvo y convertido en fango, en el rostro empastado y todo enharinado del polvo de mármol parece un panadero...”—, se admitió que el oficio de pintor no era “*mechánico*” ni “vil” (así se denominaba a los oficios serviles), pues, si bien en sus productos confluían manualidad, artesanía e intelecto, el carácter manual no era prioritario. Fue así, que el oficio de pintor comenzó un proceso de reconocimiento y estima que lo transformó en honrado y noble.

Desde el Renacimiento se aceptaba, además, que *ogni pittore dipinge se y*, más aún, que “el espíritu se expresa y se refleja como en un espejo donde se refleja el rostro de un hombre que se mira”, como aseguraba el influyente pensador neoplatónico Marsilio Ficino. A partir de entonces, los pintores podían tomar como tema al mundo y a los demás, pero con frecuencia también podían manifestar su interés por sí mismos, procurando aproximarse y traducir su “identidad”, entregando una imagen —nacida de cómo se veía en un espejo— que aspiraba a ser su doble. Desde entonces el subgénero autorretrato, automimético, conocería por varios siglos un auge notable y fue conocido a mediados del siglo XIX por el membrete de “retrato del autor”.

Pese a ello, en el siglo XX fue escasamente practicado, salvo en los comienzos y en los finales de la vida activa de cada pintor. Tanto es así, que los artistas actuales estiman que el verdadero autorretrato de cada uno de ellos está difuso, e implícito en el conjunto de su obra. Picasso, Frida Kahlo, Andy Warhol, Antonio Saura, Arnulf Rainer, Christian Boltanski y Cindy Sherman, por citar unos pocos nombres, parecieran ser la excepción, produciendo incesantemente autorretratos, de lo cual debiera inferirse que si bien no se lo privilegia como género, tampoco fue abandonado.

Los artistas se han retratado a sí mismos de muy diversas maneras. Pueden aparecer subrepticamente, como Velázquez emergiendo tras su lienzo junto a las meninas (siglos más tarde esa misma estrategia sería desplegada también en el dominio del cine: recuérdese a Alfred Hitchcock, compareciendo de manera fugaz y sin hablar —alguien que pasa, un cadáver flo-

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

tando en el Támesis, una foto— en todos los filmes dirigidos por él). O desplazando sus propios autorretratos hacia personajes históricos, bíblicos, míticos o de ficción: Velázquez encarnando a Felipe IV; Miguel Ángel como el San Bartolomé del *Juicio Final*; Caravaggio, como el Goliath de *David*; Rembrandt como San Pablo, en el *Autorretrato como San Pablo*; o Van Gogh imponiendo su rostro a la figura del resurrecto en *La resurrección de Lázaro*; (Flaubert llegará a sostener: “Madame Bovary, c’est moi”; y Wagner: “Brunhilde, soy yo”).

Algunos más se expondrán en franco primer plano, ataviados con los atuendos que son propios de la profesión, con o sin sus útiles de trabajo, en sus estudios, en actitud reflexiva sin pintar o durante el mismo acto de pintar. O yuxtaponiendo el autorretrato propio con el retrato de los comitentes, como en *La familia de Carlos IV*, de Goya. O cruzando retratos, entre pintores. O, también, cuando el género es asediado por el imperio de la fotografía, el autorretratado podrá realizarse de manera fragmentaria, pues, según Pol Bury, “con la fotografía la pintura ha perdido la ciencia de la representación”.

Pero el artista actual, para evitar la referencia a un “Rembrandt socarrón” o un “Ingres burión”, en ocasiones toma el partido de hacer gesticular a los espejos. Así, si en un principio, Matisse se sirve de la fotografía para buscar el trazo distintivo; varias décadas después Arnulf Rainer, en sus *Autorretratos (1971-1976)* sobre los rostros de sus fotografías, y aun de sus fotocopias, las viola mediante la superposición de un rayado potente y violento, como si diseñara el recorrido de un sistema de heridas, y luego vendrán borroneados y tachaduras (para las cuales Rainer se vale de los trazos, mientras Barcala los realizará con maderitas). Algo como una vivencia de la fragmentación, del estallido del cuerpo como soporte. Porque, en definitiva, el autorretrato —así lo cree Jean Hélion— no es una copia, sino más bien la confesión que uno hace de un estado de sí mismo.

A mediados del siglo pasado, Occidente asistió a la batalla que libraban los artistas no-figurativos contra los entonces menospreciados pintores figurativos (y todos los géneros derivados de la figuración, entre ellos, el del retrato). Será en ese contexto que Washington Barcala realice, a contracorriente, *Cantina (1944)*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo), un documento inédito de sus comienzos como pintor.

Se trata de un notable autorretrato en el que Barcala aparece en primer plano, sentado, sosteniendo un cigarrillo entre los dedos de la mano izquierda, la que reposa sobre el borde

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

de una mesa; en la derecha, un pocillo de café; el rostro, pintado con una perspectiva de tres cuartos, de barba y bigote, mirando en dirección al espectador; Barcala está ubicado al borde de la escena, ensimismado, quizá pensando que “el mundo está alrededor de mí”; su imagen aparece cortada como por el encuadre de un avezado fotógrafo. Sobre la mesa están depositadas una caja de cerillas marca Ancla, las hojillas de fumar marca Job y un paquete de tabaco. (Si los objetos aquí pintados de manera ilusionista, fueran sustituidos por los verdaderos y encolados sobre un soporte, obtendríamos un *collage*, por lo cual pueden tener el valor de un anticipo, entre otros, de su obra futura.) Hace algunos años, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, el historiador de arte norteamericano Robert Rosenblum dictó una conferencia referida a los objetos del cubismo (y está bien que así sea: de hecho las pinturas cubistas son naturalezas muertas) y durante la misma hizo mención a los objetos de *Cantina*, obra que venía de conocer en el propio Museo. Sobre el particular cabría preguntar si al pintar ese lienzo Barcala no estaría pensando premonitoriamente en términos de cubismo, naturaleza muerta y *collage*.

El fondo de la mayoría de los autorretratos tradicionales solía ser neutro. En cambio, la mitad superior del fondo de *Cantina* está cubierta por un espejo. El espejo, usualmente, deja ver la otra mitad de los personajes —convirtiéndolos en “bultos redondos”—, ofrece la imagen invertida (esa es la razón por la cual los autorretratos se pintaban sin brazos, para evitar que el pincel apareciera en la mano izquierda, cosa que recién pudo subsanarse con el advenimiento de la fotografía). De este modo, la imagen especular habilita también la incursión en el doble autorretrato, que encuentra su lejano antecedente en *Doble autorretrato*, de Carlo Dolci (1674).

Curiosamente, la luna de ese espejo toma un punto de vista peculiar: refleja al artista visto de frente, en el acto de fumar, echando humo; sobre la mesa reflejada hay una botella de vino y, al costado de la misma, una figura de hombre, acaso conversando con el autor. Las dos escenas, la pintada y la reflejada, corresponden a dos instantes distintos, sucesivos. En este caso, el cuadro dentro del cuadro es tan importante como el cuadro en sí mismo, pues uno complementa la información contenida en el otro.

También aparece reflejada en la luna (limitada por un grueso marco), una estantería (de copas, tal vez), un antiguo perchero. No obstante, la función primordial del espejo es abrir el espacio hacia el fondo y hacia el frente, sobre el plano bidimensional del lienzo, multipli-

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

cando la profundidad del espacio pintado. “La seducción del espejo es tal que al ver uno de esos cuadros terminaríamos por olvidar que lo representado en el espejo que figura en ellos no es un reflejo natural, sino ‘un cuadro dentro del cuadro’ (Julián Gállego).

La superficie plana del cuadro, desde siempre, ha sido comparada a un espejo, —Leonardo señalaba ya esta similitud— y a un espejo debajo del cual hay algo. Para Leonardo, el espejo valía como modelo de la pintura, eligiéndolo como “maestro de todo pintor”, y esa tradición sigue hasta Marcel Duchamp y Julio Le Parc, y, aunque Barcala no es un pintor naturalista, en *Cantina* también recurre al espejo. Para Jorge Luis Borges, el espejo es “un imposible espacio de reflejos”, acerca del cual escribirá: “Soy la carne y la cara que no veo”; “¿Por qué persistes, incesante espejo? / ¿Por qué duplicas, misterioso hermano / El menor movimiento de mi mano? / ¿Por qué en la sombra del súbito reflejo? / Eres el otro yo de que habla el griego / Y acechas desde siempre...” (*Al espejo*).

El espejo, sostendrá Merleau-Ponty, “es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otro y a otro en mí”.

El autorretrato tiene siempre algo de “espejo dentro del cuadro”. Porque ocurre que nadie puede verse a sí mismo sino a través de otro: en los ojos del interlocutor, en el reflejo del agua, en la superficie reflejante de un metal bruñido, en el espejo o en la fotografía. Ya L. B. Alberti escribió “que el inventor de la Pintura fue sin duda aquel joven Narciso que fue convertido en flor: porque siendo la Pintura como la flor de todas las artes parece se puede acomodar sin violencia la fábula de Narciso a ella...”. El narcisismo entendido como deseo de veneración, de identificación y de amor a la imagen de sí. En el análisis del caso Schreber, Freud dice que “para ganar un objeto de amor [el individuo] se toma primero a sí mismo, a su cuerpo propio, antes de pasar de éste a la elección de objeto en persona ajena”. Podría decirse, pues, que las imágenes narcisistas son como “auxiliares” que apoyan el sentimiento de sí. En el autorretrato el artista se relaciona consigo mismo, con el otro y con la realidad. “Es como la mirada hacia uno mismo, desde el espejo” (Luis Kancyper, *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso*). Legar el autorretrato responde, en última instancia, al deseo de no morir del todo.

¿Ayudará a comprender a Barcala ver la imagen que tenía de sí mismo? ¿El autorretrato transparente al artista, o lo opaca?

El pintar de negro su traje así como su calidad alquitranada y brillante, ponen en evidencia

1. Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. Ibid., p. 81.

3. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. Ibid., p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

la devoción de Barcala por Edouard Manet (*Cantina* evoca el *Retrato de Emilio Zola*, 1868, Museo del Louvre); en tanto es probable que también haya tenido en cuenta el esquema de composición del cuadro de Manet que, pese a ser el retrato de un tercero —el escritor Zola—, tiene un considerable grado de autorretrato. Asimismo puede filiarse en la tradición de *El coleccionista de grabados*, de Edgar Degas (1866, Metropolitan Museum, Nueva York). Malraux sostenía que una pintura nace de otra pintura y no de la realidad.

El empleo del negro como color tiene su historia. Los pintores florentinos del Renacimiento, se sabe, veían las formas como si fueran escultóricas, volumétricas, por lo cual no habrían podido pintarlas de negro, pues éste no sólo las aplanaba sino que las transformaba ópticamente en un agujero negro sobre el lienzo, por lo que vestir a un personaje de negro resultaba antiesculturístico. Recién a fines del XVI y comienzos del XVII, los manieristas (Bronzino, por ejemplo) otorgarán más importancia a la envoltura que a lo formal, como una vía para encontrar un nicho diferente al que había sido explorado por el Renacimiento. Así llegó a escribirse que *Ronda nocturna*, de Rembrandt, era “la sinfonía monumental de un Veronés en negro”.

(Digamos al pasar que el recurso al negro como color no sólo tiene que ver con el Manierismo, sino también, y sobre todo, con el auge de España en Europa —durante el Concilio de Trento—, tanto que la moda del vestuario negro no es sino parte de la herencia española en los Países Bajos y en el sur de Italia.)

Habrà que aguardar a la pintura de Velázquez para encontrar una simbiosis en virtud de la cual, apoyándose en la tradición, resultara posible renovar la pintura. A partir de entonces, junto a los grises coloreados de la escuela veneciana, el negro aparecerá como color. Y Manet, que estudió con mucho interés la obra de Velázquez (y también la de Frans Hals, quien apelaba a ese mismo negro), lo comprendió muy pronto. Y lo cierto es que Barcala también siente el negro como color y no como sombra. (Aquí es preciso adelantar que, décadas más tarde, el negro de la ropa de Barcala en *Cantina* habrá de trasmutarse en el negro alquitranado que utiliza en sus cajas.)

La estructura de *Cantina* está muy “ordenada” (palabra predilecta en el léxico de Barcala), muy ensamblada, tanto que podría considerarse dentro de la tradición cezanniana.

De la misma manera en que Johannes de Eyck pintó su nombre y apellido en el muro de la

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

alcoba del matrimonio Arnolfini (un verdadero anticipo del arte conceptual), el uruguayo podría haber inscrito en uno de los muros de la cantina donde iba a beber café, Washington Barcala *fuit hic* (en cualquiera de sus dos acepciones: Washington Barcala estuvo aquí, o Washington Barcala fue este espejo).

### ***Boceto para mural***

La composición de este boceto de 1946 es índice de clasicismo, planteando una estructura de índole torresgarciana. En efecto, en el horizonte que nace en el punto de la sección áurea, Barcala implanta una visión un tanto idealizada, platónica, que tiene que ver con lo aéreo. Allí Barcala instala árboles, que guardan familiaridad con los de las pinturas murales de Puvis de Chavanne y Torres García. Mientras una diminuta figura corriendo podría suponer un homenaje a figuras similares de Giorgio de Chirico. Inmediatamente debajo de este sector, otro correspondiente a la parte terrenal (acaso equivalente a un mundo subterráneo), en el que el artista alude al trabajo intelectual, de investigación, como metáfora de una colmena humana.

De lo cual pareciera desprenderse que para que todo sea idílico en el espacio de arriba, es imprescindible toda una comunidad laborando bajo tierra.



Washington Barcala  
*Boceto para mural*, 1946  
Óleo/tela

A la vez, aloja una serpiente en el eje de la composición, enmarcada por un medio cilindro. Y no por casualidad. La serpiente, según Filón de Alejandría, simboliza lo que mata y lo que cura, la medicina.

Mientras en el punto de fuga del espacio perspectivo, ese lugar de privilegio, los artistas del Renacimiento instalaban la imagen de Cristo (pues desde

allí emergían los rayos virtuales como provenientes de un “cuerpo luminoso”), en el *Boceto para mural* Barcala pone el punto de fuga en el individuo, el médico tal vez, el profesor, el investigador científico, proponiendo un tema alegórico en torno a la ciencia.

### Apuntes de pintor viajero

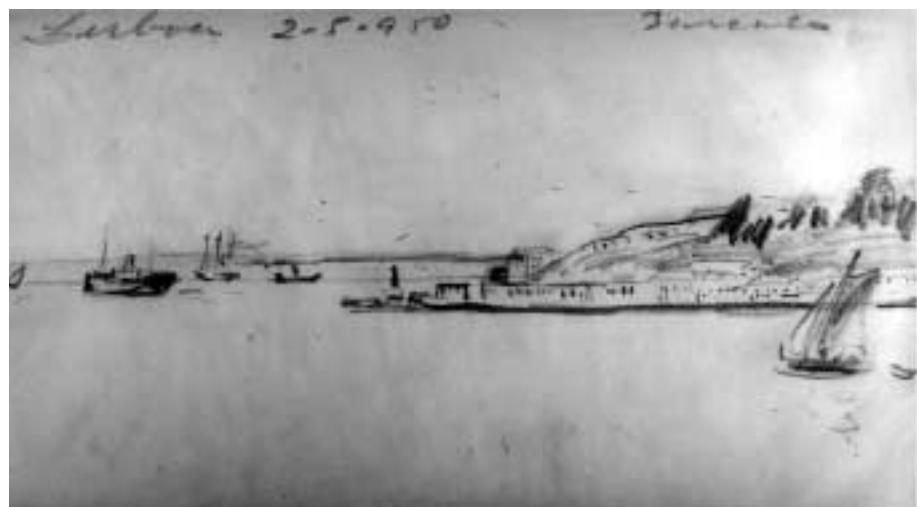
Hacia 1950, Barcala viaja a Madrid. Allí sigue los cursos de grabado y pintura al fresco, éste último bajo la dirección de Daniel Vázquez Díaz, en la Escuela de San Fernando. Posteriormente realizó una amplia gira europea de casi dos años, y al cabo de la misma, contrastando cuanto había visto con lo que se producía en América Latina, llegó a la conclusión de que los más importantes pintores sudamericanos pretendían expresarse en un lenguaje universalista, el que por entonces se identificaba con la abstracción.

De ese viaje a Europa hemos rescatado dos dibujos que son apuntes de viaje. Uno corresponde a Lisboa, ciudad que, como su Montevideo natal, da a un río (el Tajo), que también es ancho como la mar (así definió Juan Ramón Jiménez al Río de la Plata). El otro corresponde a Las Palmas de Gran Canaria, dos de los puertos que tocaban los barcos (en Uruguay se los llamaba transatlánticos) que atravesaban el océano uniendo América del Sur con Europa.

Estos dos dibujos tienen un encanto de la misma índole del que caracteriza a los dibujos de los llamados “pintores viajeros”, esos europeos que recorrieron América Latina ya en el siglo XVI y que fueron legión a partir de 1800,

luego del arribo de Alexander von Humboldt. Ellos documentaron el asombro que les producía

Washington Barcala  
Lisboa, 1950  
Dibujo/papel





Washington Barcala  
Las Palmas, 1950  
Dibujo/papel

el Nuevo  
Mundo  
con sus  
paisajes,  
vida y cos-  
tumbres.

El dibujo  
de Las  
Palmas de  
Gran

Canaria es particularmente significativo y, si se quiere, anticipatorio. Ocurre que sobre el horizonte el artista implanta una pequeña embarcación, dibujándola de tal modo que pareciera anunciar la desintegración de las formas. Dos décadas después, en los *collages* de Barcala los palos virtuales de los mástiles de este dibujo se transformarán en los palitos reales (recuérdese que las tribus primitivas realizaban sus cartografías sobre la base de palitos), que ha de encolar sobre sucesivos soportes.

Acerca de su pasaje de lo tradicional a lo experimental, el propio artista anotará: “Es una larga evolución que quizá comience en 1948. Yo nunca fui un copista de la naturaleza, pero a partir de esa fecha veo que hay fotos de un cuadro que ya no existe (yo he roto cientos de obras), que marca la entrada en una pintura ya no figurativa, donde aparece la abstracción; era la estructura de una calle donde se veían grandes masas de fuga sobre una tela blanca. Luego —me he pasado años sin pintar; desde 1950 a 1958 no hubo creación tangible— vino la época de mirar mucho. En 1958 comienzo a incorporar diversos materiales. Después viene la etapa de las chatarras y así en lo sucesivo”.

### Las Chatarras

Por de pronto, el nombre. ¿Por qué las ha denominado (deliberadamente) *Chatarras*? María Moliner define la chatarra como “escoria del mineral de hierro. Hierro de utensilios viejos. Particularmente, el que se recoge, compra, vende, etc., para recuperarlo. Se aplica hiperbólicamente a las cosas de hierro, como máquinas o aparatos, que son ya casi inservibles:

1. Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. Ibid., p. 81.

3. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. Ibid., p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

‘Esta máquina de escribir [si Moliner hubiera elegido como ejemplo la máquina de coser, sería una referencia perfecta para Barcala] es chatarra’. Y chatarra también es palabra perteneciente al vocabulario del Informalismo.

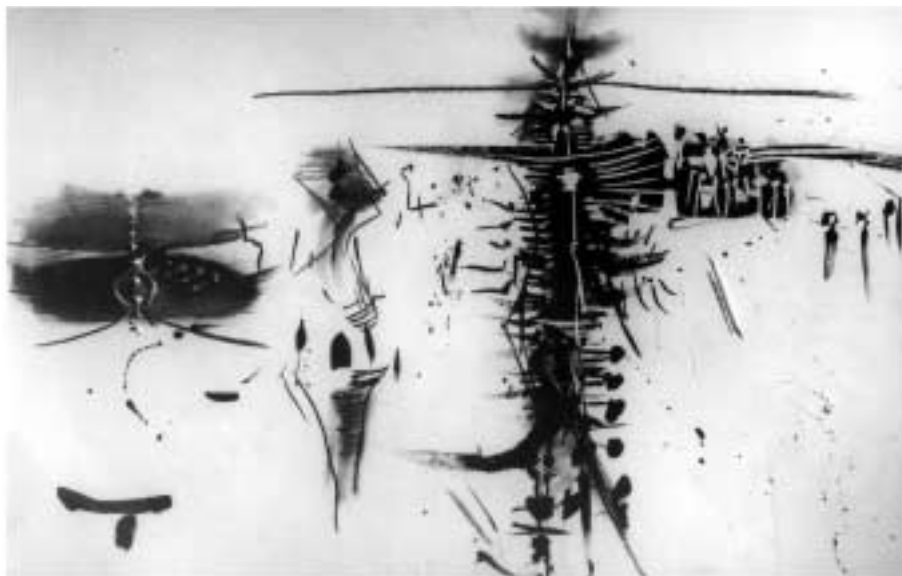
Sin embargo, las *Chatarras* de 1961, posteriores a su primer viaje extenso y de estudio a Europa, quizá evocativas de un cierto orientalismo que primaba en la época, alcanzaron casi un estatuto generacional de tal magnitud que llegó a permear la producción de Manuel Espínola Gómez, José Gamarra (1931) y Nelson Ramos (1931).

Son todas tёмperas, en blanco, gris y negro, pintadas con pinceladas sueltas, una materiauntuosa, y formalmente muy refinadas. ¿Entonces? ¿Acaso el artista quiso aludir a las escorias del arte figurativo? Al bautizarlas de esa manera, quizá tenía pensado representar paisajes u objetos amorfos, esto es, que perdieron la forma original, pintados con colores ambiguos. Es la visión que tienen los uruguayos cuando pasean por la rambla, sobre la cual se recuesta el Barrio Sur, cuando anochece o en los días neblinosos: las formas al estar peinadas por la atmósfera, se convertirán en informes y el gasómetro de Montevideo aparentará ser una montaña negra, o un paisaje de Mario Sironi.

Algunas están compuestas en base a manchas que son casi-formas, de una manera que las aproxima a las de Julius Bissier y a las de Roger Bissière. Unas pocas consuman, tal como las del francés, una pintura atmosférica. Otras rememoran el acto gestual de escrituras arcaicas, rúblicas, o tal vez garabatos, inscriptas en la tradición de un lenguaje que

practica-  
r o n  
Georges  
Mathieu y  
S i m o n  
H a n t a i .  
Manchas,  
huellas,  
signos,  
grafismos

Washington Barcala  
*Chatarra*, 1961  
Óleo, tёмpera y pastel  
70 x 100 cm



suelos y espontáneos, que no responden a una lógica que los organice sino que el artista los implanta (en un espacio vacío, en un no-espacio) de un modo no voluntario, al azar (ésta es otra palabra emblemática del diccionario de Barcala). El *dripping* de Jackson Pollock deja también un cierto margen al azar, ni Pollock ni Barcala se sirven de la pintura para expresar conceptos o juicios del orden de lo racional.

En su gestualidad, las formas involuntarias, irracionales pero no dramáticas de las *Chatarras* de Barcala, manifiestan su desdén por la estructura rígida y apriorística y dan importancia a lo existencial, que el uruguayo expresa mediante la materia en sí más que por la forma, en “el instante en que su visión se hace gesto” (Merleau-Ponty).

Giulio Carlo Argan escribió que si nos propusiéramos transmitir plásticamente las líneas de energía de una ciudad como Nueva York, obtendríamos una pintura de Jackson Pollock. Y si procurásemos hacer lo propio con las *Chatarras* de Barcala, si quisiéramos ver su obra como trasposición de una ciudad, ¿a qué lugar correspondería? Acaso al Barrio Sur de Montevideo, con sus movimientos de ritmo elegante, calmo e introvertido, (barrio en el que tuve mi casa con mi familia por casi dos décadas, y en la que recibíamos la frecuente visita del impenitente noctívago —neologismo de Rubén Darío— que fue Barcala, para tomar café y discutir acerca de las cuestiones vinculadas a la Comisión Nacional de Bellas Artes, que ambos integrábamos).

Barcala no copia la realidad, la sustituye por signos, esos componentes primarios de sus *Chatarras*. Además de ser autónomos y de asumir un valor de imagen, tienen una ineluctable determinación que les imprime la acción. Estos signos abstractos y activos no son fáciles de definir ni de fijar. En el caso de Wols podría hablarse de estallidos bacilares, así como de fuegos de artificio en el de Georges Mathieu.

Desde el punto de vista formal, estas *Chatarras* son grafismos, escritura, caracteres de valor puramente visual, que existen en y por sí mismos, carentes de cualesquiera otra significación distinta a la de su mera presencia plástica. Son, diría Mathieu, “gesto[s] más rápido[s] que el pensamiento”. Y pueden hacernos pensar en las rúbricas —esos automatismos con los que cada uno de nosotros remata su firma—, que no son signos, pues no reenvían a ningún significado, y tampoco denotan ni un estado espiritual, ni una experiencia vivida, ni un sentimiento, ni un pensamiento.

A estas formas, tributarias del arte de las metrópolis, Barcala —encarnando una de las mejores

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

tradiciones del arte uruguayo— las somete a un trabajo de reelaboración, de cocción vernácula.

(Poco tiempo después de concluir las *Chatarras*, Barcala aceptó participar en una carpeta de serigrafías de quince pintores uruguayos, que edité en 1964. Para la ocasión, no se trataba de reproducir fotomecánicamente cuadros originales, sino que los artistas debían trabajar directamente los acetatos, uno por color —debido a ello, sólo podían imaginar el resultado final—, lo que les confiere valor de grabado. Barcala respetó el orden tradicional de impresión: amarillo, azul, verde, rojo, negro. El fondo evoca los *drippings* de Pollock; el dibujo que gobierna las figuras —una familia de tres seres humanos, con algo de monigotes— está próximo a las del grupo CoBrA, a los neofigurativos argentinos, aunque resulta menos expresionista y más abstracto que aquéllos. Visto en retrospectiva, sugiere un Basquiat *avant la lettre*.)

### Un artista clásico, a pesar de todo

La serie de *Chatarras* de Barcala patentiza una de las características definitorias del arte uruguayo desde sus mismos orígenes: una suerte de “clasicismo”, en el sentido de una cierta

medida y equilibrio. Convertidos en constante nacional de tan poderoso arraigo, esos rasgos han tenido la fuerza necesaria para someter inclusive influencias (¿influencias?) tan excéntricas como la pintura informal. Así, en pleno auge del Informalismo, Barcala (y otro

t a n t o  
p o d r í a  
decirse de  
Espínola  
Gómez)  
produce  
una pintura  
organizada,  
construida,  
procu-



Washington Barcala  
Sin título, 1964  
Serigrafía/cartulina  
30 x 40 cm

rando imponer a lo informal un rudimento de formalización, procurando, en suma, superponer a una pintura laxa un principio de osificación, una estructura.

Otra de las características del arte uruguayo refiere a que un ancho segmento de los artistas ha hundido sus espátulas en el arte matérico, con inquebrantable continuidad, y lo ha hecho a partir de dos orígenes: uno, el empaste de Carlos Federico Sáez; otro, las maderas de desecho —para construir objetos— del maestro Joaquín Torres García y sus alumnos.

La primera vertiente apuesta a lo que podría considerarse la especificidad de lo pictórico, a la pasta, a la saturación del pigmento, a la multiplicación de capas pictóricas, a la yuxtaposición de pinceladas. Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale (1878-1926) y Pedro Figari (1861-1938), habrán de valerse de este lenguaje desde las postrimerías del siglo XIX. Pero la supervivencia de la matriz de ortogonales, que también alienta en Barcala (y algo similar valdría para Nelson Ramos), le permite controlar la materia (y el color), y dotarla de un equilibrio clásico.

La segunda vertiente parte de premisas diversas. Asume que, si todo arte es material (Jean François Lyotard, en la década de los años setenta, creía advertir que había testimonios de arte inmaterial), y en un tiempo la materia constituyó el soporte, el fondo, para inscribir, para grabar figuras, ahora, en otro tiempo, la materia puede emerger, directamente, como protagonista: soporte y superficie. Y a la superficie se le pueden incorporar, además, maderitas, aserrín, arena, papel de diario, papel de lija, chatarra, vidrios, cerámica, cuerda, cuero, hilo. Como si el uruguayo hubiera intuido las tesis de quienes rechazan la interpretación mecanicista de la materia y postulan, en cambio, que la materia trae un potencial dinámico, pues “está preñada de capacidades morfogenéticas, y que sea por tanto capaz de generar formas por sí misma. [...] no se trata de una esencia de ‘burbuja de jabón’ que se imponga de alguna forma del exterior; una forma geométrica ideal (la esfera) que dé forma a un conjunto inerte de moléculas. Al contrario, una forma topológica endógena (un punto del espacio de posibilidades energéticas de este conjunto molecular guía el comportamiento colectivo de las moléculas de jabón y da como resultado la forma esférica” (Manuel de Landa, en *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma*). Es como si la obra de Barcala trasuntara una base de optimismo y disfrute de la materia, instaurando una nueva manera de ver la materia.

Esta vertiente enuncia, a un tiempo, lo informe y lo formalizado, el caos y el orden, el lugar en donde lo físico y lo psíquico se entrecruzan, lugar donde se borran las fronteras entre

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

figuración y no-figuración, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la civilización preindustrial y la era posindustrial.

### **Un constructivista orgánico**

Barcala (así como Ramos y el escultor Germán Cabrera) marca un punto de frontera: puede verse como inaugurando una suerte de síntesis entre lo orgánico y lo constructivo. En el Uruguay de entonces, es decir, hasta finales de los sesenta, el volumen tridimensional y el espacio real eran coto privado de escultores y arquitectos, reservándose para los pintores las dos dimensiones del plano. En el año de 1967, organizamos una muestra, *Artes Nuevas*, en la sala de exposiciones del Instituto General Electric, en la que Barcala presentó lo que aún podría ser considerado un cuadro, pero que iba en camino de dejar de serlo. Dentro de unas cajas blancas con tapa de vidrio a siete centímetros del fondo, el artista manipula sutiles contraposiciones de texturas y algún golpe de color, en medio de una atmósfera luminosa, límpida, como si intentara revivir y actualizar el mito de la caja de Pandora. Barcala se maneja fundamentalmente con planos separados por pequeños tabiques de madera, que ordenan a un lado y otro una gran diversidad y variedad de formas, de materiales, buscando las sombras que proyectan sobre sí las formas que se curvan, las superficies oblicuas que también arrojan sombras y los planos que se despliegan insinuando la profundidad espacial en la finura del color. La pintura laqueada blanca que recubre la mayor parte de estos ensamblajes contrasta con el negro alquitranado y algunos segmentos que el artista deja como superficie mate. Sus trabajos alientan un carácter reservado, de sutil experimentación y vehiculizan la ansiosa, sensible y sabia búsqueda de un lenguaje acorde con el mundo y el tiempo que le había tocado vivir.

¿Cómo se explican? Tal vez la respuesta a las interrogantes que nos interpelan desde estas obras la podamos encontrar más en la antropología que en la teoría o la historia del arte. No por casualidad un investigador de la prehistoria como André Leroi-Gourhan ha intentado una tecnomorfología asentada en estas materias primarias con independencia de toda categorización estética. En su obra *L'homme et la matière* propone una clasificación dinámica de materias y técnicas basadas en éstas, que van desde aquellas de carácter sólido hasta llegar progresivamente a los fluidos. Se trata de sólidos estables, sólidos semiplásticos, plásticos y sólidos flexibles. De sus combinaciones surge tanto la flecha como el calzado, el tex-

til como la habitación. Y también, podría agregarse, las cajas de Barcala.

Aparentemente alejado de la prédica de Torres García, incurso en un lenguaje de naturaleza organicista, Washington Barcala construye el espacio con un rigor que me movió a llamarlo (a él junto a Germán Cabrera y Nelson Ramos, en una muestra colectiva de estos tres artistas que presenté en la Galería Jacques Martínez, de Buenos Aires, en la primavera de 1974), “constructivista orgánico”.

### Las cajas en la tradición plástica uruguaya

A partir de 1966, Barcala comienza a trabajar sus cajas, insertándose en una tradición que en Uruguay puede remontarse a Joaquín Torres García y que se continúa con las cajas de Ramos; si las celdillas de las pinturas constructivistas de Torres García tenían signos inscriptos, las de Ramos incluyen figuritas. Y también continúa con los que alguna vez denominé “desencajonados”, de Germán Cabrera (1903-1990), formas de metal contenidas dentro de cajas, (¿o continentes?), o ensambladas con ellas. Barcala consume una suerte de espacios encajonados entre elementos transparentes, poblados por una variedad de materiales, en las cuales se advierte de inmediato una falta de composición deliberada o, al menos, previsible. En última instancia, es una y la misma estética de Lautréamont. Junta, uno al lado del otro, materiales diversos. La construcción que gobierna la manera de poner los elementos de su repertorio podría vincularse con procesos inconscientes.

Los de Barcala son cuadros-caja, son una especie de “*ready made* compuesto” (una suma, un agregado autoconsistente de fragmentos de objetos encontrados) y transmiten la idea de intimidad, de ocultamiento, como los cajones secretos de un antiguo *secrétaire*, a diferencia de la extroversión característica de los cuadros pintados, en los cuales un pintor expone todo a la vista.

En las cajas de Barcala —todas trabajadas como en la música, es decir, como temas con variaciones—, pueden leerse reminiscencias de caballetes, ventanas, máquinas, por lo cual pudieran ser interpretadas como metáforas de taller de artista; una versión actualizada con respecto a la elaboración plástica del taller que hacía Picasso mediante el recurso al pintor y la modelo. Un dibujo de Dürero, en el cual un modelo encima de una mesa trabaja con hilos, podría emblematizar las cajas del uruguayo.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

Sin embargo, el uruguayo desconfía no sólo de la virtualidad pictórica sino también de la materialidad pictórica. No pinta. Yuxtapone, cose, encola; trozos de madera, hilos, pedazos de cartón, papel de molde: todos materiales pobres. Explora la materialidad de los bordes del cartón, del papel y de la madera: rupturas, hiatos, en la espacialidad de la materia. En ciertas oportunidades, sobrepone un color (cuidadosamente pintado) que navega entre las formas, y así trasciende la materia o la estetiza, como un modo de apropiación artística, de desindividualización objetal. Después los clasifica en sus cajas, a la manera de un entomólogo acrítico, lírico, romántico. Pero a este micromundo de lo orgánico Barcala, tal como lo hizo antes con sus *Chatarras*, también lo somete a reglas, leyes mínimas, verticales y horizontales, virtuales o reales, que lo gobiernan y lo construyen.

De este modo configura una espacialidad de índole topológica en la que coexisten dinámicamente lo sensorio motriz, lo propiamente topológico y figuras de geometría métrica y proyectiva; espacialidad que arrasa con todo vestigio temático. El dibujo hecho con la máquina de coser también es topológico y coincide con la visión de algunos grabadores, como Hercules Seghers (1590-1640) que estuvo entre los primeros en explorar el mundo de las texturas que surgen del grabado, valiéndose de los resultados aleatorios (el idioma inglés tiene un vocablo para ello: *serendipity*): así podía imprimir sobre trozos de lino desmenuzado o sobre el lino que la plancha había arrastrado. El mismo Rembrandt fue seducido por los resultados que podían obtenerse con los materiales, apenas intervenidos por la mano del artista. Algo similar acontecerá siglos más tarde con los dibujos de palabras de Saul Steinberg que mentan conversaciones: como una boca que hace cosas, como una figura insultando, mediante los cuales ha logrado “convertir la propia palabra en una imagen de su significado” (Gombrich). Y con los tapicistas, aun cuando la experiencia de estos últimos está basada en la ruptura de los procedimientos artísticos convencionales.

Por eso Barcala está en las antípodas de lo abstracto. Barcala (y Nelson Ramos) pasó por el arte abstracto, pasó sin concretar formas abstractas; articuló paradójicamente un mundo inarticulado, como si creyera que el origen del arte y de la ciencia se encuentra eternamente en el mismo punto de arranque, en el interior del ser humano.

En las obras de finales de los años ochenta, Barcala comienza a dar indicios de un nuevo entronque con la realidad; ahora, integra en un todo, dentro de sus cajas, dibujos propios,

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

páginas de un raro infolio de olvidadas geometrías, formas picassianas, contraponiendo, en suma, el mundo real, pragmático, y el mundo de las virtualidades. ¿Un Cornell sin casilleros? Sí. Y esto tiene sus consecuencias. Barcala sustituye los estáticos casilleros del americano, y también los de Torres García, por el sistema de varillas, desreglando el apriorismo estructural de aquellos. Por lo demás, en las cajas de Cornell sobrevive una cuota de esteticismo, como de infancia perdida, y en las de Barcala no, por cuanto la materia misma se convierte en signo dentro de una estructura, y así elude el esteticismo y la pasividad de aquél.

Barcala recompone la realidad a partir de la articulación de fragmentos heterogéneos, provenientes de realidades antes elaboradas y ahora en desuso, con un criterio propio del bricolaje, el que, según Lévi-Strauss, es el de quien “trabaja con sus manos, utilizando medios desechados”.

### La máquina de coser, instrumento de dibujo

En el mundo del arte, la máquina de coser tiene su propia historia. El primero en investir-la de estatuto artístico fue el franco-uruguayo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, cuando en sus *Cantos de Maldoror* escribe: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. El simbolismo sexual de este acoplamiento, luego evidente, coloca en el mismo campo visual los objetos más dispares, lo que produce la puesta en marcha de la máquina de funcionamiento simbólico.

Alrededor de 1913, Picabia inauguró la tendencia “maquinista” en la pintura (sometiéndola al examen del deseo) instalándola, a veces, en el interior de gigantescos conjuntos orgánicamente mecánicos, tal como en *La máquina de coser electro-sexual* (1934).

Mucho tiempo después, y ahondando en el antropomorfismo de la máquina, Konrad Klapheck llegaría a descubrir en la máquina de coser una “novia mortificada” o una “pareja peligrosa”, a través de la cual pareciera vengarse de la extrema precisión con que la pinta al convertirla en “un monstruo insólito, extraño y familiar al mismo tiempo, en un retrato poco halagador de mi propia persona”.

En lugar de convertir la máquina de coser en pintura, Barcala la pone en acción, como si fuera un Lautréamont contemporáneo. Emplea la máquina misma como su instrumento: la

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

costura será su dibujo. Hasta donde sé, Barcala es el primero en dibujar con una máquina de coser. El pespunte del cosido, al que le sacó un formidable partido plástico, le otorga una sensibilidad muy peculiar a su obra. Con la ayuda de la máquina de coser extrae de mundos desconocidos, tal vez promesas y deseos encubiertos. Dos generaciones después, el uruguayo Gerardo Goldwasser habrá de aproximarse a esta línea, trabajando con moldes de sastre (*ready mades* que encuentra en el taller de su padre) para realizar dibujos y *collages* que mentan al cuerpo a través de esa cáscara de lo humano que es el vestido.

Volvamos al *collage* de Barcala, que es dibujístico; las formas tienen total definición (en el sentido que le otorgan a esta palabra los fotógrafos), y el dibujo aparece siempre en conflicto con los demás lenguajes. Unas veces inscribe dibujos lineales (un triángulo o un rectángulo dibujados abajo) a los que sobrepone una contraparte material (digamos, una cruz de palitos), que tacha lo que está debajo, o lo hace reverberar. Otras, utiliza la perspectiva axonométrica, la perspectiva cónica, y también, algunas manchas o el azar de ciertos números. Inclusive puede crear una estructura totalmente lineal, resultado de manejar sólo hilos en diálogo contrapuntístico con el *collage*. En ocasiones, el negro puede parecer quemado, tal como lo empleaba Alberto Burri. En las cajas, así como en estos cuadros, está lo ideativo (el espíritu), en diálogo con la materia (la tecnología). Así, Barcala dirá: “Mi obra es un intento por crear espacios de relaciones visuales, de establecer proporciones donde la forma exprese, por su apariencia general o identidad, las realidades diversas del mundo físico o espiritual”. He ahí la estética de Barcala, una peculiar versión de la estética del *collage*.

## Los materiales verdaderos y la pintura ilusoria

En el siglo XIX el artista aún podía expresarse a través de formas armoniosas y cerradas, arribando a un discurso coherente; pero ese gesto creador que se creía unitario, se quebró a comienzos del XX acompañando otras desintegraciones (como la del átomo en el campo de la física) y la prédica modernista. Es entonces que (de la mano del Cubismo) irrumpe el *collage*, la estética del fragmento y el encolado. El fragmento se asimila al desorden, a la intrusión de la disonancia en el seno de una totalidad pensada como armoniosa y no contradictoria.

Esa estética también habría de expandirse a la literatura. Joyce interfiere la linealidad sintáctica, introduciendo el diálogo interior; Proust no sólo se vale de la citación (o sea, incluir un

1. Art and Architecture (*Marfa*: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

fragmento de un texto ajeno dentro de uno propio); la alusión (o sea, un texto bajo otro); o la intertextualidad (un texto por otro, la copia, y aun lo falso), sino que acumula y yuxtapone tiempos diferentes, expresando la relatividad de nuestras constantes espacio-temporales, conocimiento derivado de las teorías de Albert Einstein. Fernando Pessoa, por su parte, escribe libros poliédricos en los que no hay la linealidad ni de lectura ni de materiales, en los que caben, para decirlo con palabras de Cortázar, “Todos los mundos, el mundo”. La estructura de *Rayuela*, novela del argentino, al igual que en el genial *Libro del desasosiego*, del portugués, posibilita al lector metamorfosearse en lector de la articulación, siempre aleatoria, del orden en que ha de leer los capítulos. El mismo Cortázar, quiso que *La vuelta al día en ochenta mundos* fuera “Un libro [...] hecho de retazos y desechos, como un gran collage”. Los poderes de la fragmentación también han sido invocados por los músicos, quienes desintegrarán el concepto de globalidad tonal acudiendo a sonidos electrónicos y nuevas modulaciones subtonales y microtonales: Luigi Nono con *Fragmentstille, an Diotima*; Karlheinz Stockhausen y sus “formas-momentáneas” y aun los dos libros de *Preludios* para piano, de Debussy (que apelan a la yuxtaposición de pequeñas formas) quien, por boca de su antidiletante Monsieur Croche, apostrofa a la orquesta wagneriana como “una especie de masilla multicolor extendida casi uniformemente y en la que no se puede distinguir el sonido de un violín del de un trombón”. Por el contrario, la orquestación de una música collagista individualiza y desagrega.

“Filmar —declara por su lado Serguéi M. Eisenstein— es cortar pedazos de realidad con los medios del objetivo.” Gracias a la fotografía de la cual procede en su fase de captación de una cosa y otra, “el cine continúa teniendo en la imagen-fragmento su material de base”. La imagen cinematográfica ha llevado el collage a sus últimas consecuencias: fragmenta la realidad en fotogramas, para luego reconstruir una realidad elaborada a nivel del montaje. Deconstruir y reconstruir, de eso se trata.

El collage y el montaje y el ensamblaje, exigen del artista una gran responsabilidad (incluida la de ser “asistente del azar”, según lúcida expresión de Daniel Spoerri); debe ejercer una elección en absoluta libertad, para agrupar y poner en relación (voluntariamente o no) las piezas de un puzzle totalmente abierto.

En esta lógica de la combinatoria de todo con todo, el collage da por supuesta (y practica) una estética de la no coherencia. Así, Barcala reúne en un cuadro real fragmentos de mate-

riales desparejos (“alguna vez veo por allí una madera que me gusta y la tomo”, dirá), si se quiere inarmónicos, de tal suerte que la propia realidad de la obra resulta desconcertante. El *collage* afloja, aunque sin romperlos, los lazos con lo real, y por esta vía adquiere una autonomía de la que otros lenguajes carecen. La extensión al infinito de los elementos empleados por Barcala da lugar a la renovación ilimitada de sus gestos y de las formas que han de surgir. Esa heterogeneidad desaconseja una lectura lineal y unívoca, en tanto estimula una visión en mosaico, característica de nuestra época signada, entre otras cosas, por la irrupción de la teoría matemática del caos, que se ocupa de los sistemas inestables (caóticos), en una sociedad en la cual lo simple se torna complejo y las certidumbres de otrora dan paso a las incertidumbres de ahora. Una obra dejará de aprehenderse bajo una mirada única: serán admitidas numerosas interpretaciones producto, a su vez, de plurales fraccionamientos.

Antes que otra cosa, y ya desde las tempranas *Estaciones de ferrocarril*, la materia constituye en Barcala una presencia de peso, constante, expresiva y autónoma, refinada y lírica, que ha de volverse salvaje en sus últimas obras. El pigmento denso dejará su lugar al empleo de los materiales, al resto de lo gastado, al uso de lo obsoleto, del desecho al que están condenados los objetos de consumo. Barcala añade que llegó a ellos “a través de un proceso muy largo de decantación personal. Sin duda, yo empecé haciendo arte figurativo muy clásico, igual que todos los pintores que estudian en academias; incluso llegué a obtener dos segundos premios por cuadros de ambientación histórica [...]. Pero, poco a poco fui abandonando el mundo artificial de las dimensiones pictóricas, a favor de una presencia íntegra de la materia misma” la que, tal como Bachelard ha enfatizado, “es el inconsciente de la forma”. En las obras de este período, Barcala utiliza los fragmentos rotos de los materiales (¿también fragmentos de los cuadros rotos por su autor?), junto a la pintura o en lugar de ella, debiendo asumir un método de trabajo (más arriba hemos hablado de la costura como dibujo) cuyo estatuto está fuera de cualquier canon conocido antes, método de trabajo que tiende a diluir los límites entre los géneros, entre la racionalidad y el caos, entre el arte y la vida.

Barcala sabe que la fuerza del *collage* no radica en su poder de representación, sino en su capacidad de proponer “todas las virtualidades posibles” intrínsecas a los materiales, por ello mismo ha afirmado: “el material que yo utilizo da una fuerza rotunda que luego resulta difícil abandonar”, pues seguramente coincide con Robert Morris en que el material posee, como propio y por sí, una vitalidad y una forma. Pero, ¿cómo se maneja el artista enfrentado con la materia, o cuando se trabaja con objetos? Barcala pareciera proponernos

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

que las pinturas dejaron de ser ventanas al mundo, para devenir piezas de este mundo.

Barcala se siente “pintor a pesar de la corporeidad de mis materiales... poco a poco vas dejando el anecdotario y concentrándote en los medios, en la pintura en sí, en la pintura-pintura. Cada material tiene su color natural y se convierte en parte de una paleta que si se consigue conjugar bien, da la obra de arte”.

En su obra se advierte, asimismo, la presencia de un aspecto conceptual, duchampiano si se quiere, y un cierto nihilismo que no osa decir su nombre. Si tanto por este nihilismo cuanto por su carácter experimental, la obra de Barcala pudiera aproximarse a la de Klee, debe apuntarse que ellas difieren desde que las del suizo tienen una estructura de base que es general a toda su producción, pero no así las de Barcala. El uruguayo encuentra una estructura para cada obra, o no (y cuando no, las destruye). Como Barcala no se maneja con apriorismos, no antepone su voluntad en el acto de ubicar los fragmentos: una vez que los aproxima, los libra al azar, dejando que se arreglen entre ellos, mientras aguarda para ver qué resulta de estas uniones aleatorias. Barcala erige (casi) al azar en método, tanto que hubiera podido suscribir la confesión de Pollock: “Cuando yo estoy en mi pintura yo no me doy cuenta de lo que hago. Es recién después de haber ‘tomado conocimiento’ que yo veo dónde quería llegar”. Pero en el caso de Barcala se trata de “un azar particular, propio a la naturaleza del material empleado”, como dirá Jean Dubuffet en sus *Notas*. El sistema de Barcala, pues, será lo imprevisible, lo arbitrario del devenir incesante con su lógica (¿lógica?) encubierta y sus accidentes decididos por el acaso, como en la tirada de dados. Será la traducción inconstante, inconsistente e inconsciente, de un mundo desguarnecido de valores estables.

## Materia y sustancia

Hasta 1980, Barcala se vale, predominantemente, del blanco y del negro “y, en algunas obras —puntualiza el artista—, me limito a pintar blancos de diferentes tonalidades”. A partir de esa fecha, se advierte la presencia de colores cálidos, amarillo, naranja, bermellón, los que irán tornándose más violentos en sus últimos cuadros.

Sus elementos son insustituibles. Parfraseando a Gertrude Stein, podría suponerse que un color amarillo es un color amarillo es un color amarillo. Sin embargo esto es así sólo

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

en el mundo de las ideas, o para los colores que pertenecen al espectro. En la realidad, hay, en cambio, otras dos instancias: la del color que usa el artista, resultado de la amalgama del pigmento con la pasta, y la del color de las materias primeras: el oro no es un amarillo puro, ya que viene enturbiado por su origen geológico, pues “el color es el lugar en el que se reúnen nuestro cerebro y el universo”, tal como argüía sabiamente Paul Klee. No se trata, pues, de colores que son “simulacros de los colores de la naturaleza” (Merleau Ponty), sino de la dimensión de color, aquella que crea (de sí misma a sí misma) identidades, diferencias, una textura, una materialidad, alguna cosa. “El color —dirá Barcala— aparece unido a la materia”, al punto que la pasta coloreada se anima, deviene “un ser”.

El denominador común de la materia de Barcala es lo cartonoso (si se nos permite el neologismo), asociado a sus vivencias en la cartonería familiar. Merleau Ponty se pregunta “Cómo podríamos definir exactamente el color de un objeto sin mencionar la sustancia con la que está hecho, por ejemplo, el color azul de esta alfombra sin decir que es un ‘azul lanoso’”, agregando: “Cézanne había planteado la cuestión: ¿Cómo distinguir en las cosas su color y su dibujo?”.

La visión de Barcala, la del color-materia, es un ejemplo de visión próxima a la del grabador y a la del tapicista que, según dijimos más arriba, toman como punto de partida el tacto.

Normalmente la forma es cuantitativa. Empero, Barcala aporta a los materiales que usa un aspecto cualitativo. Un piolín al lado de una maderita, nunca va a ser un piolín. Si, por el contrario, ambos fueran representados por la pintura de la escuela florentina, por ejemplo, la luz habría homogeneizado la totalidad del conjunto. Pero cuando Barcala utiliza el óleo para darle color a una madera (como si ésta acabara de salir de la lata de pintura), emplea el color como si fuera una cualidad intrínseca de la madera que incorpora a la obra. Así, si un papel está escrito, así sea el de una lavandería (como el que hizo famoso Marcel Proust), y en la obra de Barcala adquiere también un valor cualitativo, y más aún si aparece pautado por la estructura de maderitas que cumple aquí la función que cumpliría el dibujo perséptico.

Los pintores modernos no pintan series, como solían hacer los impresionistas; Barcala, tampoco. Pero en su caso, aunque hubiera querido no habría podido, ya que su procedimiento para articular los materiales de las cajas lo torna imposible pues se renueva cada vez: es más inductivo que deductivo.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

Barcala remata una entrevista afirmando: “Mi obra está hecha de silencio, de misterio íntimo, de tranquilidad. Está muy lejos de la espectacularidad propia de la denuncia [de la sociedad de consumo], porque responde a mi carácter. Yo soy muy introvertido y observador y mi expresión artística es analítica y sensible, al contrario de otros pintores de gran temperamento que realizan trabajos gestuales”.

### Informalismo y constructivismo

En el arte tradicional, la estructura de un cuadro se articulaba en torno a la perspectiva, a la que se sumaban los elementos aleatorios que escapan a la geometría como ser, por ejemplo, las nubes, ese drama irresuelto por la pintura del Renacimiento. De haber conocido la geometría fractal, es decir, la que se ocupa de las formas que son totalmente irregulares, al contrario de las euclidianas, los renacentistas no se habrían traumatizado con el problema de la incorporación a sus pinturas de nubes o montañas pues, desde esta disciplina, pueden describirse con “rigor y vigor cuantitativo” (Mandelbrot).

¿Por qué se suele decir que la geometría es “fría” y “aburrida”?, se pregunta Benoît Mandelbrot, el inventor de la geometría fractal. “Una de las razones reside en su incapacidad para describir la forma de una nube, de una montaña, de una línea de costa, de un árbol. Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las líneas costeras no son círculos y ni la corteza de los árboles es lisa ni la luz viaja en línea recta.”

Pero, cuando Barcala pinta aún no se había inventado la geometría fractal, no podía sino separar dos mundos, los que mantendrán una tensión dialéctica. Por un lado, el de lo informal, conformado por recortes pegados, esa recuperación del tiempo de la fábrica de cajas de cartón, tiempo de su contacto con cosas materiales. Por otro, el de la geometría: desgaja la perspectiva como instrumento y, por medio de las maderitas, la convierte en algo sólido; juega a la geometría con las maderitas. El mismo punteado es un elemento racional (tanto que los dibujantes de arquitectura disponían de un instrumento —una ruedita y una regla—, idóneo para tales efectos); pero Barcala en lugar de usar la línea punteada como dibujo, la convierte en respunteado, valiéndose de la máquina de coser.

De tal modo que en sus pinturas, Barcala formaliza una notable tensión entre dos sistemas:

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

uno es el de las formas matéricas, lo que en la terminología tradicional podría equivaler al fondo, consumada sobre la base de fragmentos de materiales planos y de pintura y transmitido en un lenguaje francamente informalista (en los hechos, trabaja con una percepción de manejo de lo informe que se torna casi incommunicable). Otro es el sistema de las maderitas (palitos, varillas,...), aquello que podría verse como la figura, realizada sobre la base de elementos tridimensionales pobres, mediante los cuales consume una peculiar geometría, un cierto constructivismo que sobrepone a los fondos de sus cuadros, acotando la expresividad de los mismos. Las formas que navegan en ese fondo en ciertas ocasiones se subordinan a la estructura de palitos (por ejemplo, un círculo de tela dentro de un triángulo en maderitas), en otras entran en contrapunto, y en otras más están en parangón. Pero siempre, entre unos y otras hay ecos muy significativos.

El tema de las dos vías que convergen, de sus tempranas *Estaciones de ferrocarril* (pinturas muy emblemáticas del conjunto de su obra), reaparecerá encarnado por los vectores que suponen las varillas de madera, planteando un problema equivalente al de las perspectivas tradicionales en su sintaxis: los puntos de fuga, el horizonte, e inclusive tiene que ver con el triángulo compositivo rafaelesco. Barcala ha abandonado el sistema tradicional que procuraba dotar de unidad a la superficie de un cuadro. Trabajando con materias concretas, será a través de las varillas que alcance la síntesis.

Barcala evita el empleo masivo de datos materiales táctiles (apenas son maderitas, trocitos de tela o de cordones, etcétera) para posibilitar así una más inmediata relación con los datos ideales (línea, tono, color, —que no son cosas, tangibles—). El juego de las varillas, que aquí encarna la geometría, interactúa con el fondo informalista y escindir estos dos mundos supone segregar lo que está unido, mutilar su obra en beneficio de uno solo de sus componentes, y no entenderla a cabalidad. Por lo demás, ambos están encadenados por el tono y el color, y no es casualidad que la mayoría de cuadros y cajas el artista las entone en ocre; ello responde al empleo frecuente de madera con el color natural (y pinta las maderitas sólo cuando por necesidades expresivas quiere zafar de dicha tonalidad).

En una entrevista que concedió a finales de 1980 definió así ese momento: “Como obra conceptual, con sentido de la geometría, trato de usar —a veces— el mínimo de pintura e incorporar todo tipo de materiales: telas, cuerdas, maderas, etc. Para mí es natural que esté en una corriente conceptual que da una obra racionalizada sin perder la emotividad que es

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

lo que más importa”.

Y agregó: “Esas relaciones de ideas u objetos de la razón humana, yo las expreso por medio de la experiencia sensible, principios dotados de universalidad —es decir, por una disciplina formal de características geométricas—. [...] No deseo, en mi obra, la presencia de una geometría fría, pero sí de libertades que se ordenen en un profundo equilibrio geométrico”.

Barcala habla de ordenaciones, “ordenar, equilibrar, crear el sentido de lo permanente, dejar marcas sensibles, estructuras dinámicas y vividas, son valores para mí irrenunciables, que refuerzan el poder y la sugestión de la imagen”; pero yo agregaría, ordenaciones estratificadas. En un cuadro la perspectiva estratificada va hacia el fondo, hacia el punto de fuga, pero Barcala sustituye el cubo escénico virtual por la caja real: la espacialidad se da a través del relieve, y la pintura aparece a través de alusiones, manchando con color. “La acción de borrar, ya sea una tachadura o una mancha (basta pensar en Pierre Soulages, en Hans Hartung o en Robert Motherwell), es un tema fundamental, solicitado por todas o casi todas las poéticas del Informalismo”, al decir de Argan.

### **Arte povera**

Informal no equivale a decir sin forma. Informal alude a que rechaza la forma. Dos teorías filosóficas han influenciado al Informalismo: la fenomenología, que estudia los fenómenos tal como se presentan a la experiencia, y el existencialismo, que enfatiza el primado de la existencia sobre la esencia, y se coloca en las antípodas del espíritu racional y matemático desde que “La existencia es inseparable del estupor”, como ha aseverado Gabriel Marcel.

El Informalismo rompe los esquemas espaciales de la pintura tradicional y está inextricablemente ligado a la experiencia diaria; de ahí la importancia constitutiva del material en la obra de Barcala. “El arte debe nacer del material y del instrumento —sostendrá Renato Barilli— y debe mantener la traza del instrumento y la lucha de éste con la materia. El artista debe expresarse, pero también el instrumento, también el material [...]. Cada material tiene su propio lenguaje.”

Germano Celant, el inventor del *arte povera*, ha caracterizado este movimiento como “Un momento artístico que tiende a la regresión del arte al estadio preiconográfico; es un himno al elemento banal y primario, es un actuar artístico libre, casi intuitivo, que relega la

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

mimesis a un hecho funcional secundario [...]”. Barcala pareciera coincidir en la necesidad de acudir a elementos de esta índole: “Los materiales son siempre pobres. Elijo siempre para mis obras la madera, la tela tosca o el hilo y algunas veces me interesa la inclusión del hule, por la ‘brillantez amortiguada’ de este material. Se trata, pues, de elementos más naturales y más cálidos que los plásticos o los metales, en los que hubo un proceso industrial previo para su obtención”. Por ello mismo, ha de añadir: “Actualmente [la cita es de 1980] me preocupan las texturas, trabajar con materiales ‘pobres’ y llegar a una transformación plástica tal de esos elementos que los haga ver diferentes en el contexto; que sin dejar de ser lo que son, adquieran otra dimensión expresiva”. Para rematar afirmando: “Más allá de la universalidad del orden, pretendo llegar a sensibilizar los medios más humildes de los cuales me sirvo para expresar esas *historias*”. Pero, ¿cuáles, si no hay narración de suceso alguno? Historias, las llama Barcala; he ahí una paradójica manera de nombrar muchos de estos cuadros casi autorreferentes que, a primera vista, parecieran carecer de historias.

¿De qué materiales se vale Barcala? El mismo artista señaló: “Pretendo dar valor artístico a maderas deleznable, telas y otros elementos muy pobres, desechados y que yo recojo para armonizarlos. Con ello trato de efectuar un ordenamiento de espacios y con color y materiales que, de acuerdo con un crítico barcelonés, constituyen pinto-esculturas, porque en mis obras predomina claramente el trabajo pictórico sobre el propio del escultor. En resumen, mi trabajo puede definirse como la de un sensibilizador de espacios y materias”.

Dado que el lenguaje de Barcala no sólo es de pintor, sino que se despliega en las vecindades de otras disciplinas, podría sostenerse que es un **pintor de los límites, de las fronteras**. Antes, cada género era lo que era; ahora que, tecnologías informáticas mediante, caducaron los límites entre determinismo y caos aparente en los sistemas físicos y llegan a superponerse ámbitos naturalmente tan distanciados como el de la matemática pura y el de las artes visuales, descaecen las fronteras de los géneros tradicionales. Ahora ellos se desbordan, se invaden y corroen unos a otros, y en los intersticios que quedan **entre** los géneros (el espacio del diálogo humano también se genera **entre** dos interlocutores), ha de producirse arte nuevo, uno que no se corresponde con ninguna de las codificaciones previas establecidas para cada género, pero que los atraviesa a todos, desencadenando nuevas miradas de los artistas sobre el entorno y sobre sí mismos.

De estos lenguajes puede derivarse la posibilidad de transformar la superficie en una tex-

1. Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. Ibid., p. 81.

3. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. Ibid., p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

tura sin contornos, discontinua, ilimitada, próxima a la lírica visión de Joseph Cornell. De ahí que pueda hablarse de una poética de la discontinuidad.

### Las cajas de Barcala son las *vanitas* de hoy

En última instancia, los cuadros que venimos analizando son **una versión actual de las *vanitas*** (denominación que remite a un versículo del Eclesiastés, 1:2, “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”), o *memento mori*, las que proponían una metáfora, a veces melancólica, acerca de la vanidad de las cosas y los éxitos del mundo, acerca de la transitoriedad, la fugacidad, la finitud de la vida; acerca de la descomposición y también de la perennidad de la muerte, esa imposibilidad de todas las posibilidades.

La evolución de las *vanitas* del siglo XVII al XX, lleva de un arte que se quería eterno (*Vita brevis, ars longa*, diría Séneca, debido a la perdurabilidad de lo representado) a un arte que habría de convertirse en efímero. “Yo amo imaginar un arte —escribirá Baudelaire— en el cual el carácter duradero será reemplazado por lo provisorio.”

Jan Bialostocki concluye *Arte y Vanitas*, un estupendo ensayo sobre la iconografía de las *vanitas*, señalando: “El arte de nuestro tiempo, que se ha apartado de la representación del mundo hermoso pero perecedero, sometido a las leyes de la mortalidad, ha creado su propio mundo extenso, irreal y casi desconocido que, precisamente por su irrealidad, posee una aparente indestructibilidad. Todo parece indicar que este mundo es la última creación ‘positiva’ de la antigua idea de *vanitas*”.

Así, la antigua iconografía de las *vanitas* —una calavera humana, una vela ardiendo, un reloj—, darán paso a los objetos de la sociedad de consumo, habilitando una renovación que emprendieron, entre otros, Warhol y Gerhard Richter, y Arman, Spoerri, Piero Manzoni y Broodthaers, los cuales abordaron la mitología contemporánea. Además, hoy día se asiste a un mundo donde lo urbano pareciera desempeñar el papel antaño reservado a las mesas (como depositario de las naturalezas muertas, ahora reales), y donde los materiales también reales suplantando a los objetos pintados.

Las cajas de Barcala significan una renovación de las *vanitas* tradicionales. Por de pronto, son tridimensionales, aunque no escultóricas. Ellas guardan la memoria, representan al incons-

1. Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. Ibid., p. 81.

3. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. Ibid., p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

cienta. Estas cajas de Barcala acaso devuelvan nuevas *vanitas* por aquellas *vanitas* (las de Valdés Leal, por ejemplo). Tal como aconteció con los nativos del continente americano que devolvieron a Europa una versión heterodoxa —aparentemente ingenua— del Barroco, la que se conoce como Barroco mestizo, estas cajas de Barcala bien podrían llamarse “*vanitas mestizas*”.

Mientras las *vanitas* europeas acompañaban los cráneos con ramos de flores y relojes y etcétera (materialización de símbolos encubiertos) y eran pintadas con una factura suntuosa, las *vanitas* uruguayas de Washington Barcala se reducen a incluir restos: maderitas, trozos de cartón, piolines, fragmentos de lienzos usados; materiales que poseen la obviedad de lo inmanente y que son, ellos también, ejercicio de lo precedero.

Las cajas incluso podrían ser vistas como ataúdes, en las que soterradamente sobreviven Valdés Leal y el medievalismo español. (No por azar, el uruguayo se refugió en Madrid, donde “encontré el medio que me permite hacer mi obra”.) La cabeza semihundida en la materia inanimada, de *Perro semihundido*, de Goya, pareciera presidir un detalle de la pintura con la cual Barcala obtuvo el Segundo Premio en el concurso “Llegada de las familias pobladoras conducidas al puerto de Montevideo el 19 de noviembre de 1726 por el navío ‘Nuestra Señora de la Encina’”, que tuvo lugar en 1957. Allí, una pequeña cabeza —probablemente la de Carlos Federico Sáez— sobrevive a un gigantesco espacio que pareciera fagocitarla, en un triple homenaje: a Goya, a Sáez y al Grupo Sáez que él mismo integró. Pero ésa es precisamente la razón por la cual esta *Pintura negra* atrae a Barcala: porque el perro se ha hundido en una masa amorfa: en las cajas de Barcala, se hunde todo: las pinceladas, el dibujo técnico, las costuras... Y cuando se insinúa una figura, será porque el artista tiene necesidad de comunicar su angustia. Pese a todo deja traslucir una esperanza, desde que a la suma de destrucciones, comienza a sobrevivirlas un incipiente dato antropomorfo que, con el paso de los años, irá asumiendo mayor presencia.

Pero, no todo está devorado por el desorden: aún existe la razón. *Mi viaje*, por ejemplo, evoca un frontón clásico, en el que incluye letras, palabras, números, menciones a viajes, hace citas, hasta podría haber incluido, como Proust, la cuenta de la lavandería.

En la obra de Barcala puede advertirse algo del espíritu que alienta en el sarcasmo de las máquinas autodestructivas del suizo Jean Tinguely, pero teñidas por la ternura.

1. *Art and Architecture* (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art* (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.



Detalle de la pintura de Washington Barcala presentada al concurso "Llegada de las familias pobladoras conducidas al puerto de Montevideo el 19 de noviembre de 1726 por el navío de Nuestra Señora de la Encina", 1957, óleo/tela.

Como se dijo antes, en los apuntes de viaje que documentan el pasaje de Barcala por Las Palmas y Lisboa se percibía un eco de

los dibujos de los pintores viajeros

europeos llegados a América. Pero a diferencia de aquéllos, Barcala será un viajero sin retorno (sólo vuelve a Uruguay de visita ocasionalmente y por breves lapsos, mientras su última vuelta será para morir), desaparece para él la visión que ancla a un artista en su lugar, por ello se rompe el horizonte de sus últimos cuadros, cuando experimenta el desarraigo, y la muerte. Al cabo, se permite una ironía, triste, solitaria y final, cuando instala en uno de sus cuadros postreros un *graffiti* que dice: "Uruguay natural".

Después de Duchamp no podrían realizarse *vanitas* sino de la manera que las encara Barcala.

## Final y después

Todas sus cajas son metáforas escondidas, de acceso hartamente dificultoso. Ocurre que si el lenguaje ya es un distanciamiento de los seres y los entes, el *ready made* propone un cortocircuito: al simbolizarse a sí mismo, impide cualesquiera posibilidad de re-presentación. Empero, cuando Barcala recurre al triángulo (casi siempre), tal vez está pensando en la trinidad, teológica o laica. Y cuando le incorpora el número 1, seguramente simboliza la unidad. ¿Búsqueda o imposibilidad de llegar a ella? Su trabajo de deconstrucción y reconstrucción pudiera dar indicios ambiguos: a veces conquistar la unidad resulta tarea imposible, y

1. Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000), p. 121.

2. Ibid., p. 81.

3. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985), p. 22.

4. Ibid., p. 27.

5. Art and Architecture, p. 86.

6. Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999), p. 22.

otras veces pudiera estar al alcance del artista.

Dos de sus últimos cuadros resultan absolutamente conmovedores. *Batalla del Río de la Plata*, es el nombre que recibió el enfrentamiento del Graf Spee, acorazado de bolsillo alemán que terminó hundido por obra de destructores ingleses, en la costa uruguaya del Río de la Plata. En el cuadro, Barcala inscribe el nombre del acorazado nazi y agrega como en un *graffiti* “restos del Graf Spek [sic]”. El acorazado había perdido la batalla, la guerra, y no lo sobrevivían sino restos. Barcala estaba perdiendo su batalla por la vida. Más abajo, en otro papelito se lee: “Tacoma”, nombre de un barco que fue un carguero alemán y que, en Uruguay, sirvió para albergar presos. ¿Barcala prisionero del Río de la Plata? Al costado, en otro papelito se lee la palabra “Drácula” debajo de la firma de Barcala y, en medio, informes manchitas negras y gotas de un rojo oscuro. ¿La enfermedad (o las técnicas médicas), al igual que Drácula, lo vaciaron de sangre? Por otra parte, el juntar a Drácula con el Graf Spee me permite interpretarlo como un rasgo de humor negro. En la zona superior del cuadro, el artista muestra códigos relativos al paisaje: una varilla como línea de horizonte, el círculo solar, y otra palabra “Atardecer”, cuyas últimas tres letras desembocan en el centro de aquel círculo, con naranja y rojo de fondo. ¿Atardecer anaranjado? ¿Atardecer devorado por el fuego naranja y rojo? Debajo, dibuja sobre un cartón una figura entre antropomorfía y goyesca, como con cuello de pajarita, ¿para decir adiós?

*Uruguay natural en Punta del Este*, más que el título de un cuadro pareciera ser la referencia al lugar donde está destinado a terminar sus días. Y tiene algo de testamento, a través del cual pareciera comunicarnos que, si bien como artista eludió la naturaleza figurativa, de todos modos va a morir en la naturaleza. Este cuadro es irrefutablemente una *vanitas*.

Todas las varillas permanecieron enteras a lo largo de toda su obra, salvo en las últimas, en las que aparecen quebradas, y en lugar del esquema racional, Barcala implanta un garabato caótico, que pudiera leerse como símbolo del infinito; garabato con algo de rúbrica testamentaria. El horizonte de sus lejanos apuntes de Las Palmas, se ha roto. Se produce una suerte de regresión a sus primeros dibujos: vuelve a la línea del horizonte, pero el horizonte se quiebra. Es que ya soplaban vientos malos y oscuros (como reza uno de los textos de *Uruguay natural en Punta del Este*) para su debilitada salud.

Es que Barcala, duplicando el modelo de su coterráneo Rafael Barradas, quizá había vuelto

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

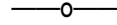
3. Robert Irwin, *Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. Thomas Crow, *The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p. 22.

a Montevideo para transitar la enfermedad, la agonía y la muerte.



Barcala sabe que la suya es una obra hermética, por lo mismo admite: “Sí, claro. Hay que sentir el orden, las sutilezas de mínimos elementos para poder gustar y comprender el papel que juegan en la obra”. Podría haber suscrito la afirmación de Andréi Tarkovski, para quien “una imagen artística debe ser indescifrable”. Pero una representación hermética requiere, a su turno, un espectador dispuesto a realizar un esfuerzo ascético para inteligirla. A ello se debe que los más decididos y entusiastas de su producción fueran otros artistas y críticos de arte: por citar algunos, la argentina Sarah Grilo, Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Lucio Muñoz, Luis Gordillo, Fernando Huici y Francisco Calvo Serraller.

1. *Art and Architecture (Marfa: Chinati Foundation, 2000)*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (Larkspur Landing: Lapis Press, en asociación con la Pace Gallery y el Museum of Modern Art de San Francisco, 1985)*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Art and Architecture*, p. 86.

6. *Thomas Crow, The Intelligence of Art (Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 1999)*, p.

22.

**Obra expuesta**





*Atardecer*

1939

Óleo/tela

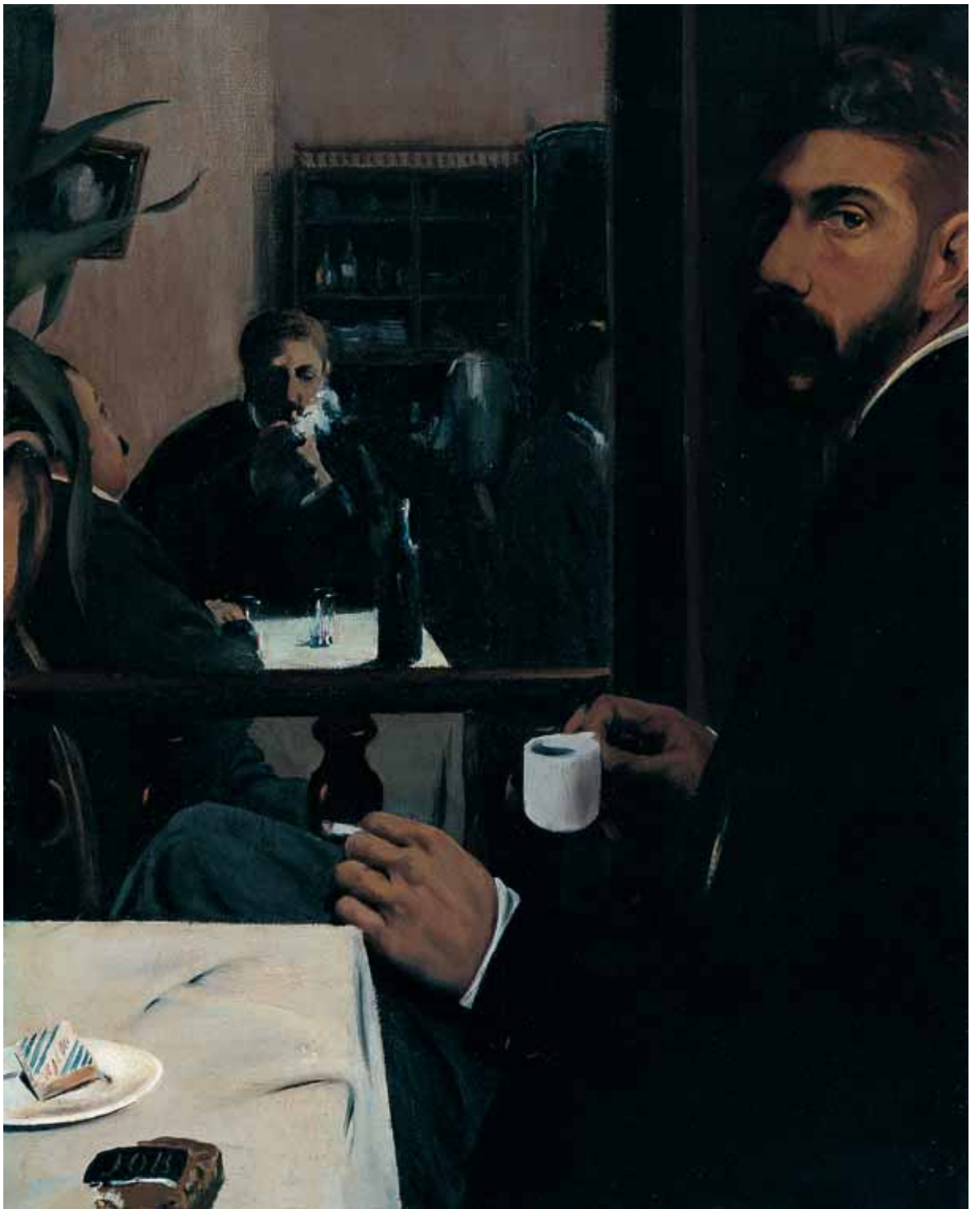
60 x 80 cm

Museo Nacional de Artes Visuales - Montevideo - Uruguay

Foto: Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo - Uruguay



*Sin título*  
c. 1940-45  
Acuarela/cartón  
22,5 x 35 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Cantina (Autorretrato)*  
1944  
Óleo/tela  
86 x 68 cm  
Museo Nacional  
de Artes Visuales  
Montevideo - Uruguay  
Foto: Colección Museo  
Nacional de Artes Visuales,  
Montevideo - Uruguay



*Chatarra*  
1960  
Tempera/papel  
54 x 70 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Sin título*  
1964

T. mixta/papel  
55,7 x 67 cm

Colección Alicia Conforte de Cabrera  
Foto: Testoni Studios



*Collage n° 13*  
1975

T. mixta/madera

53 x 57 cm

Colección Carlos Ruiz-Castillo

Foto: Pedro Albornoz



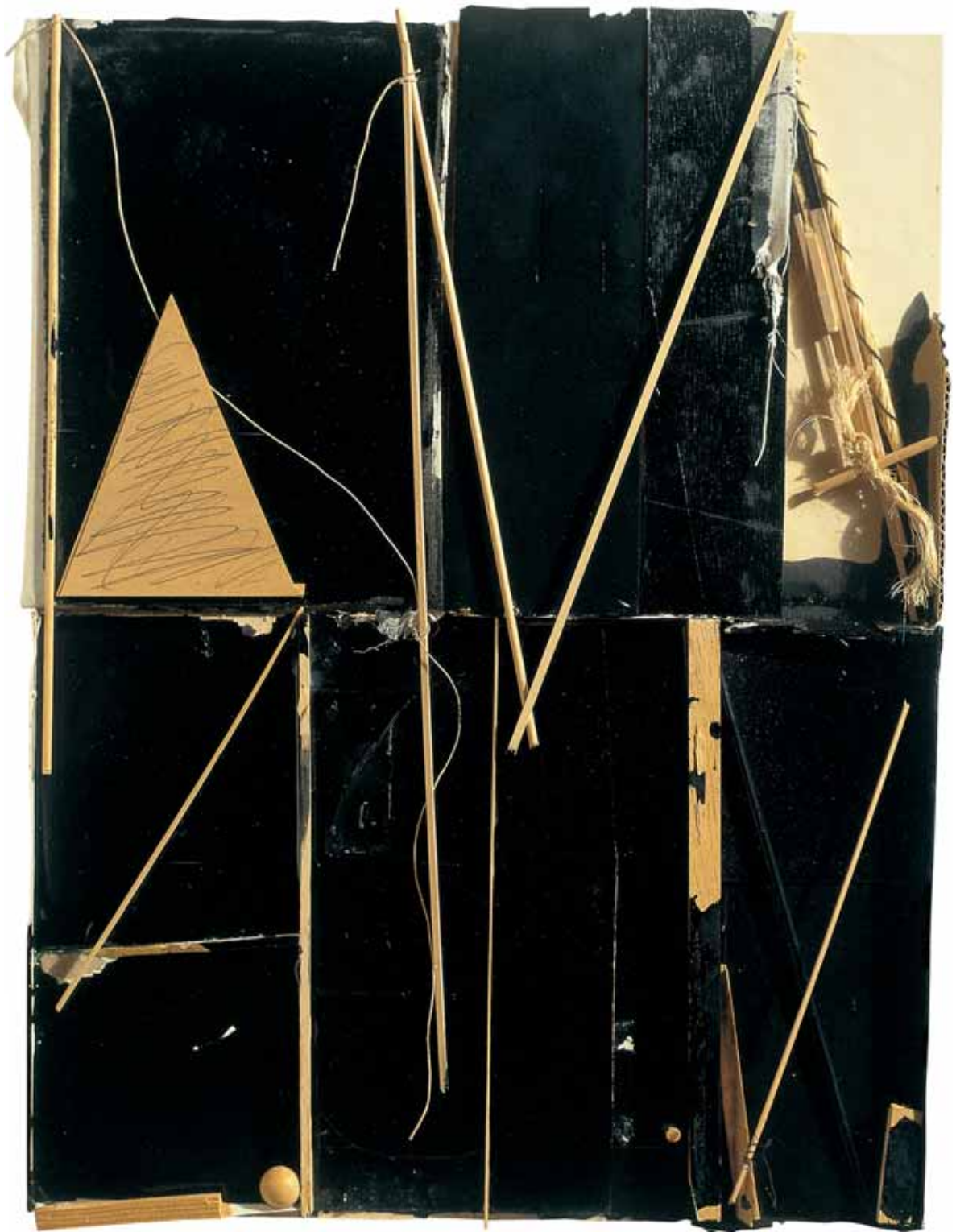
**Sin título**  
1975

T. mixta/contrachapado  
50 x 35 cm

Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Foto: Archivo Fotográfico  
Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



*Historia R.A.M.*  
1976-77  
T. mixta/madera  
63 x 53 cm  
Colección Antonio  
Rodríguez-Pina  
Foto: Pedro Albornoz



S.K.05  
1977

T. mixta/madera  
73,5 x 58,5 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Sin título*

c. 1977

T. mixta/madera

52 x 55 cm

Alberto Campo Baeza, arquitecto

Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1977

T. mixta/cartón  
37,2 x 22,5 cm

Alberto Campo Baeza, arquitecto  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*

c. 1977

T. mixta/cartón

36,5 x 36,5 cm

Colección particular, Torrelodones

Foto: Pedro Albornoz

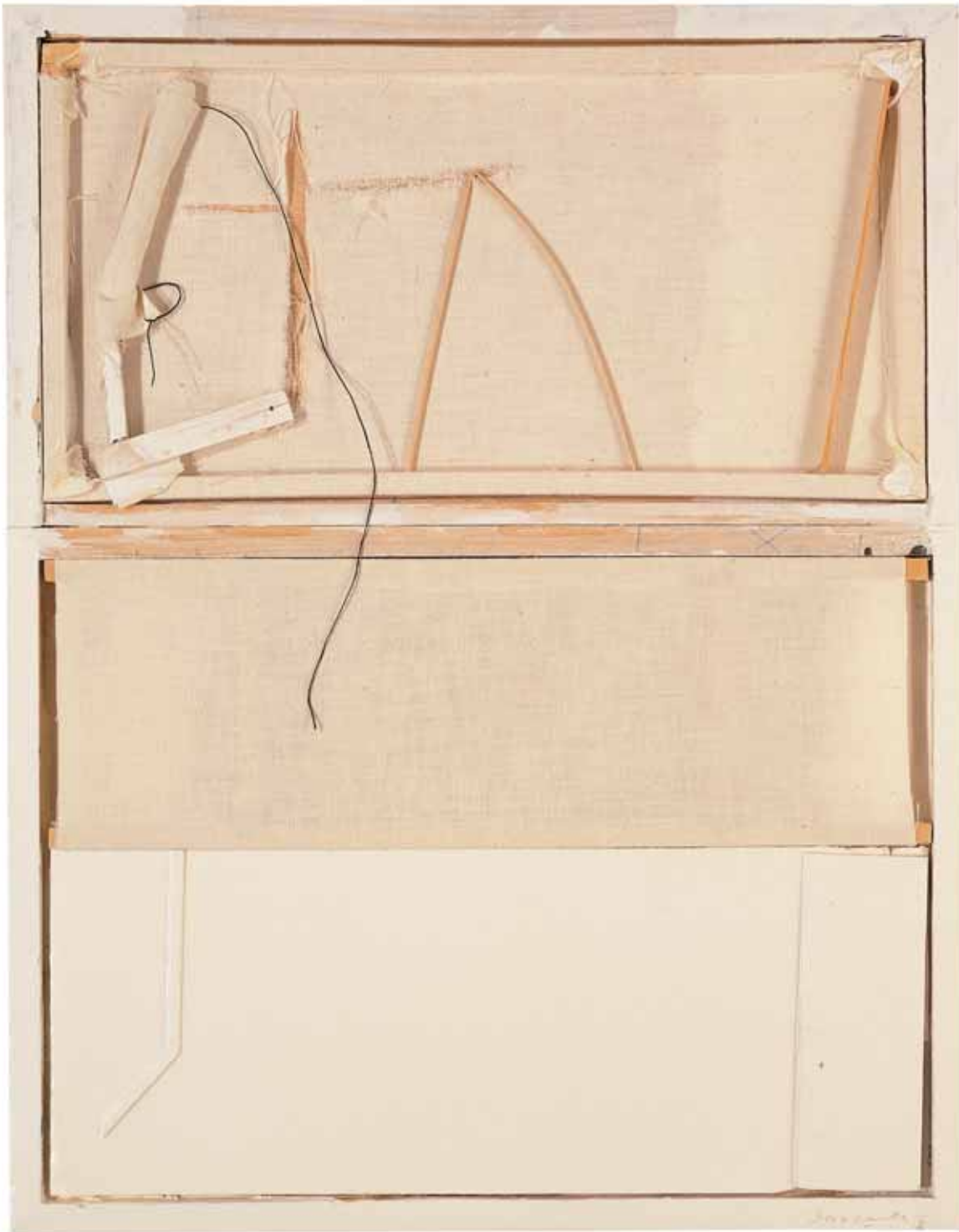


Collage n° 77  
c. 1977

T. mixta/madera  
37 x 42 cm

Colección Carlos Ruiz-Castillo

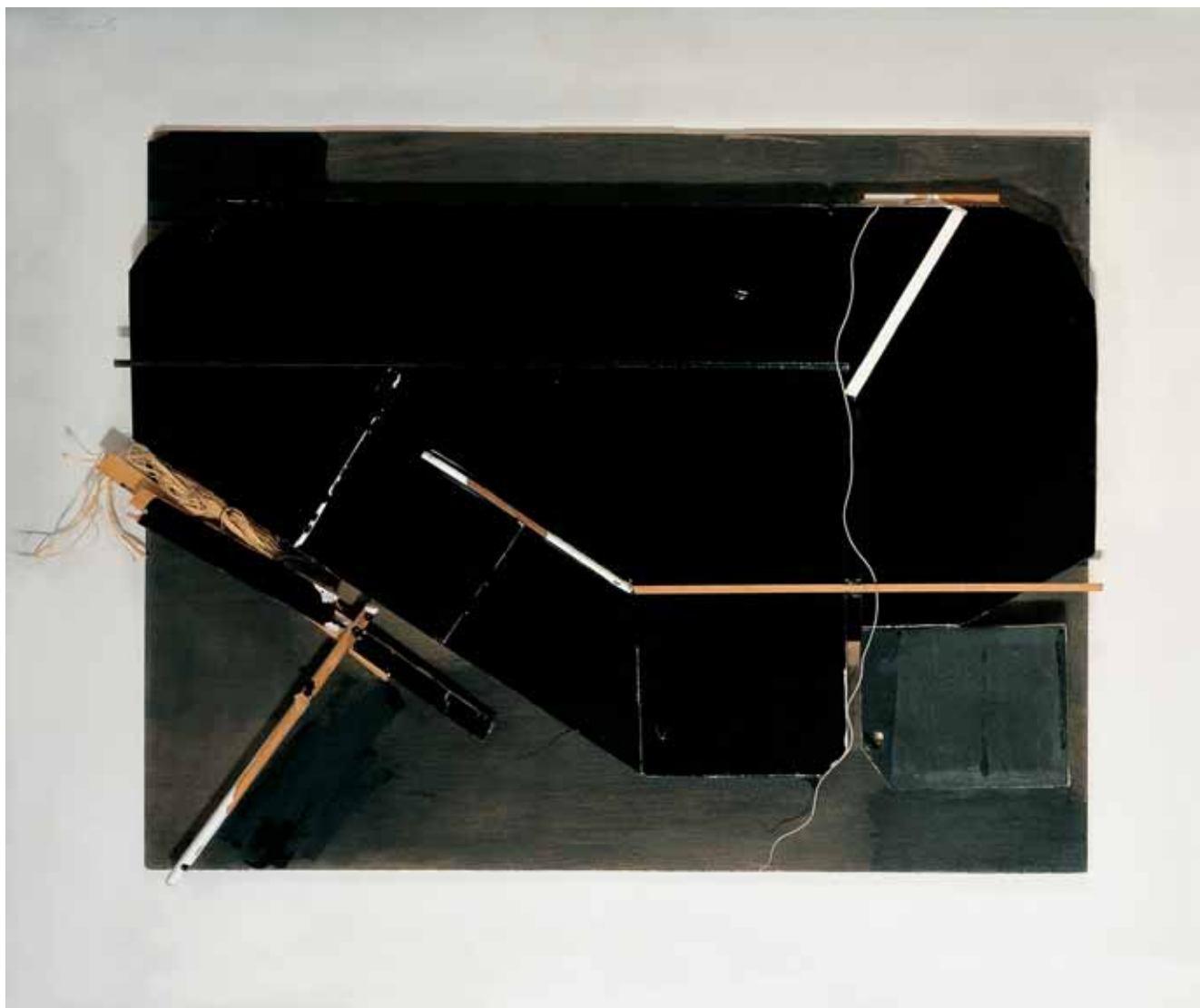
Foto: Pedro Albornoz



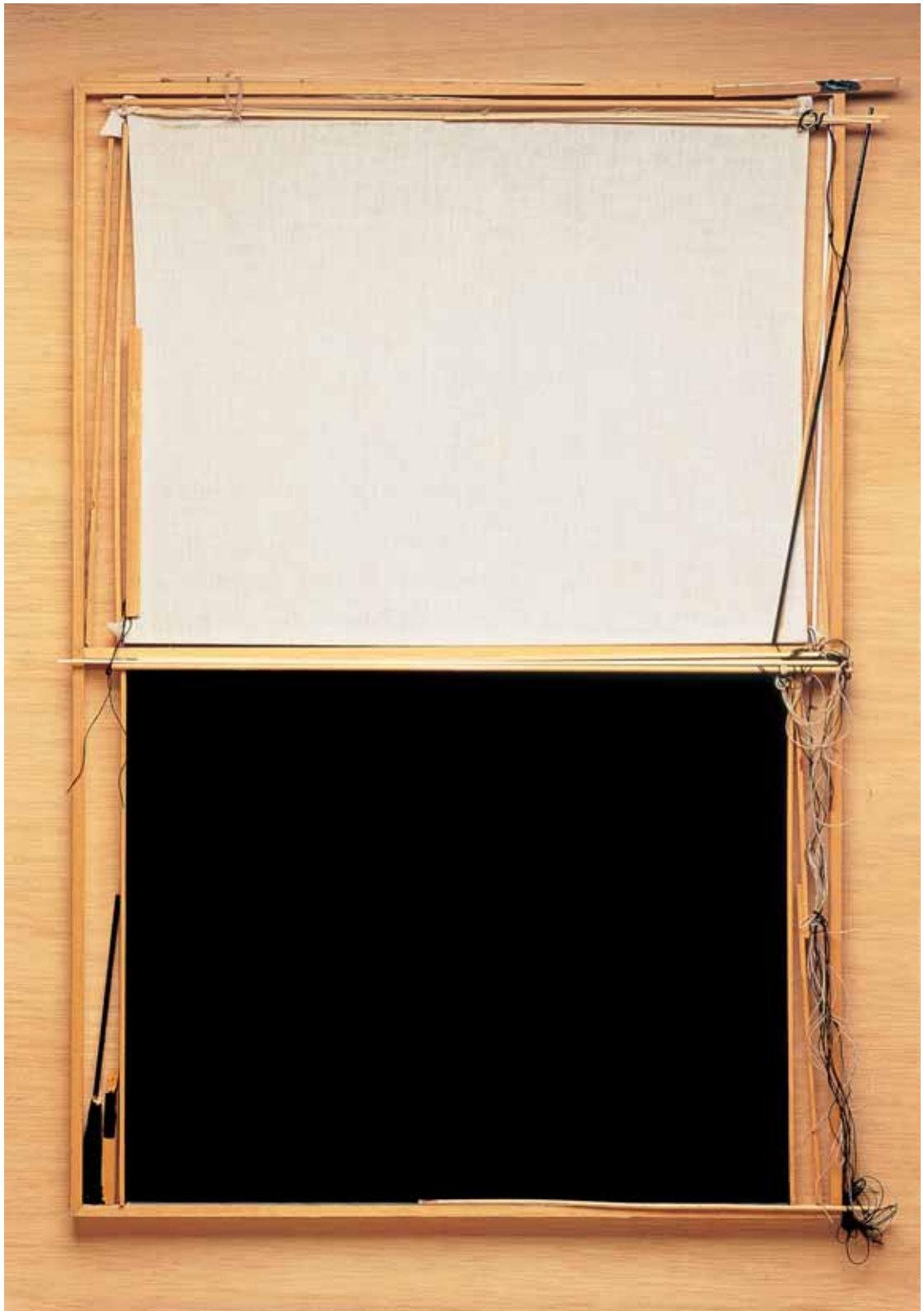
*Sin título*  
c. 1977-78  
T. mixta/madera  
56,4 x 44 cm  
Colección Aurelio  
Botella Clarella  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1978-79  
T. mixta/madera  
67 x 50 cm  
Colección particular,  
Torrelodones  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1979  
T. mixta/madera  
66 x 79 cm  
Colección M. Eugenia Vergara  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1979

T. mixta/madera  
100 x 70 cm

Colección de Arte Caja Madrid  
Foto: Archivo Obra Social.  
Caja Madrid

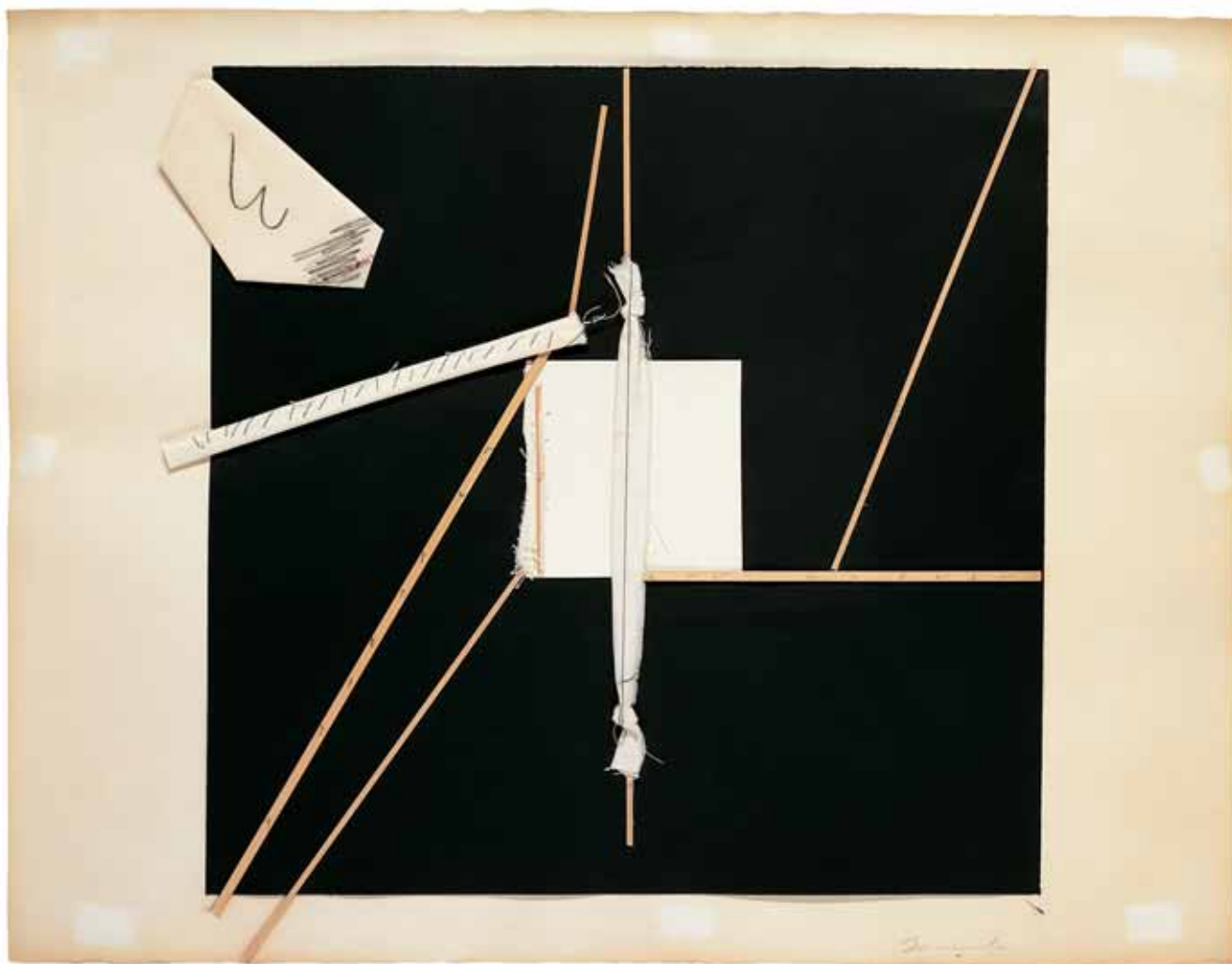


*Sin título*  
c. 1979  
T. mixta/madera  
74 x 98,5 cm  
Colección particular  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1979

T. mixta/madera  
92 x 84 cm  
Alberto Campo Baeza,  
arquitecto  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/papel  
50 x 65 cm  
Colección particular, Torrelodones  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*

c. 1980

T. mixta/tela

49 x 62 cm

Colección particular, Torreldones

Foto: Pedro Albornoz



*Taller de grabado*  
1980

T. mixta/lienzo

175 x 113 cm

Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Foto: Archivo Fotográfico

Museo Nacional

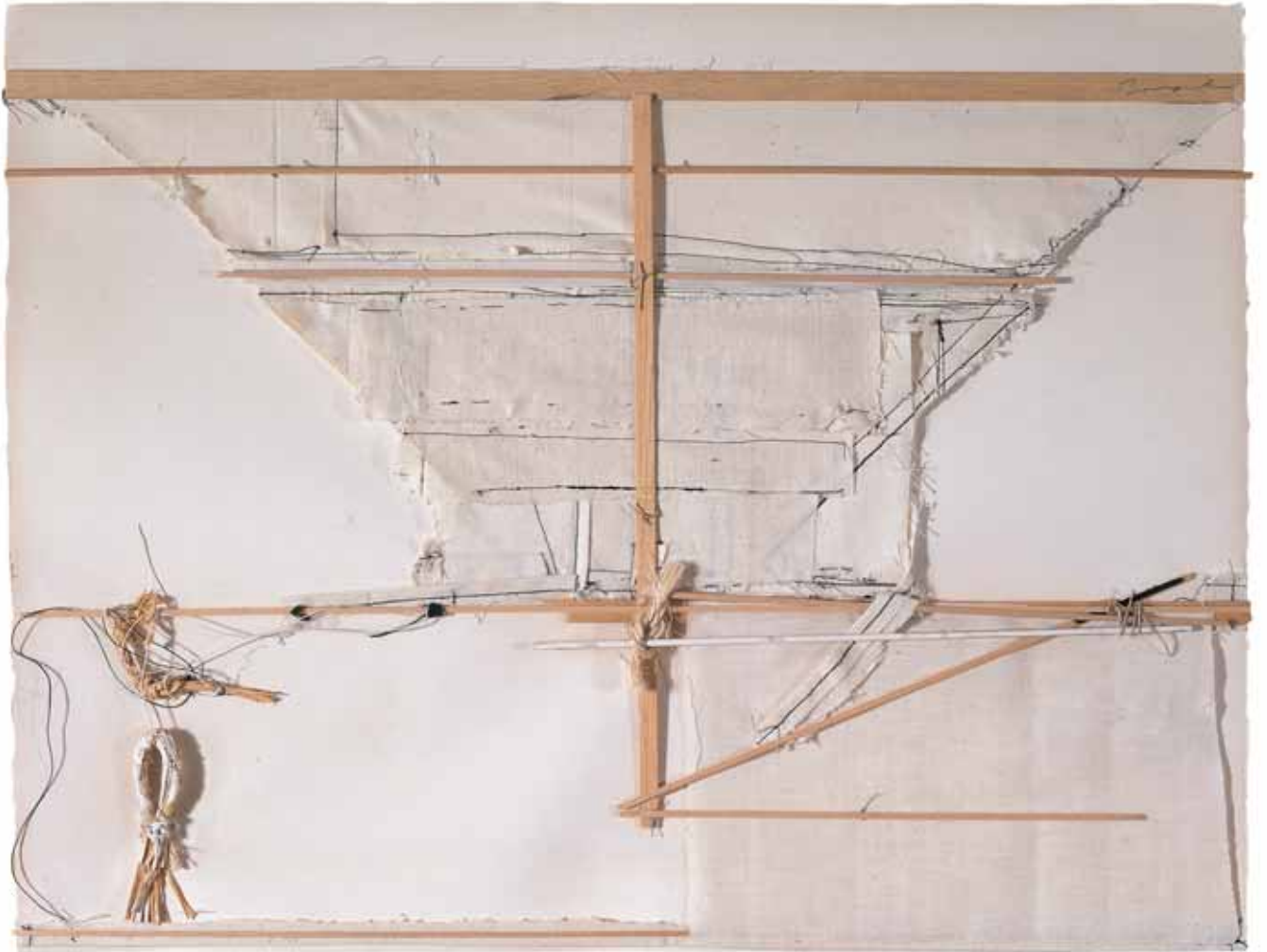
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/madera  
65 x 76 cm  
Aon Gil y Carvajal, S.A.  
Foto: Pedro Albornoz



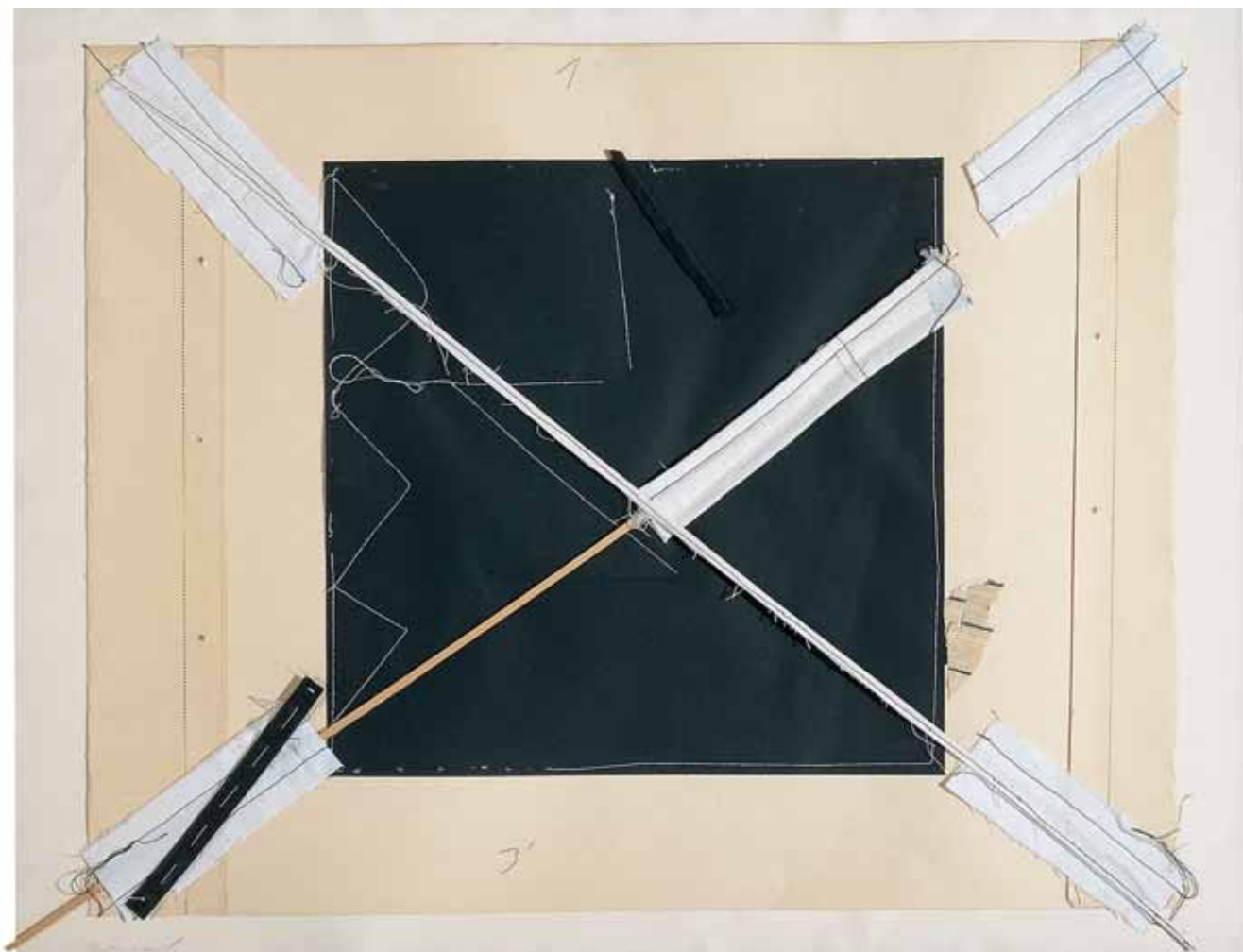
*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/papel  
50 x 65 cm  
Aon Gil y Carvajal, S.A.  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1980

T. mixta/papel  
50 x 65 cm

Colección particular. Cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid  
Foto: Archivo Galería Guillermo de Osma



*Sin título*

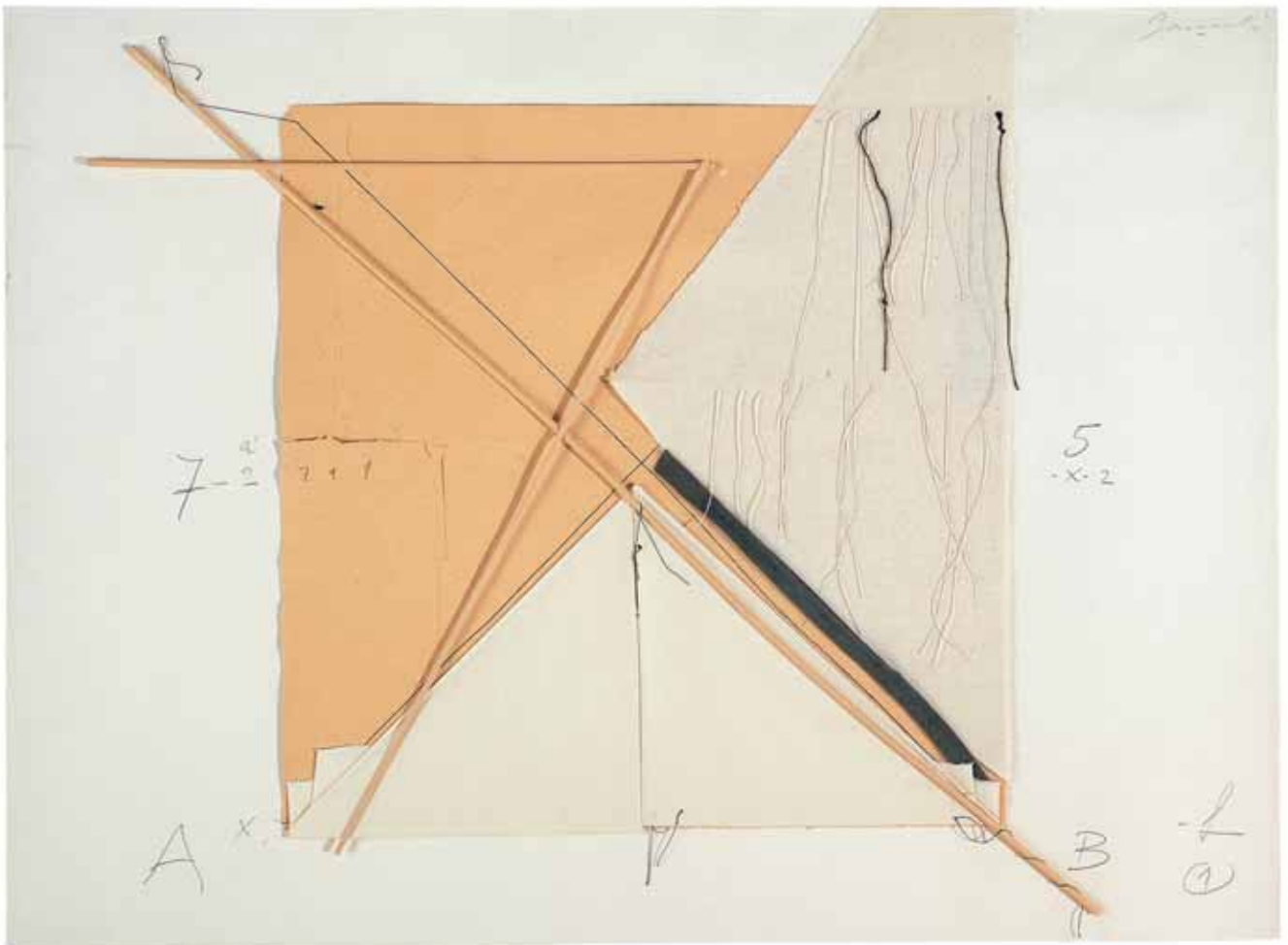
c. 1980

T. mixta/papel

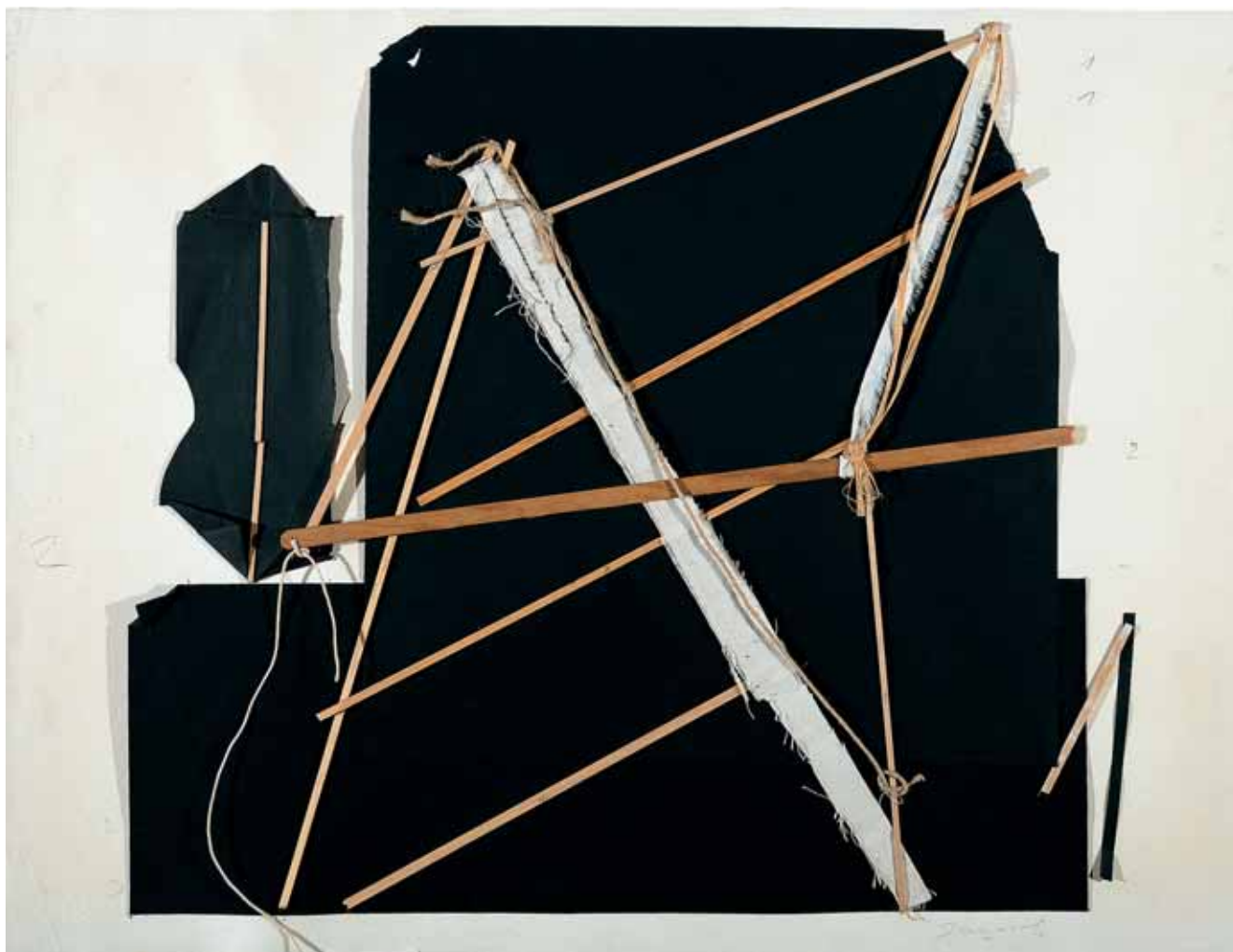
50 x 66 cm

Colección particular. Cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid

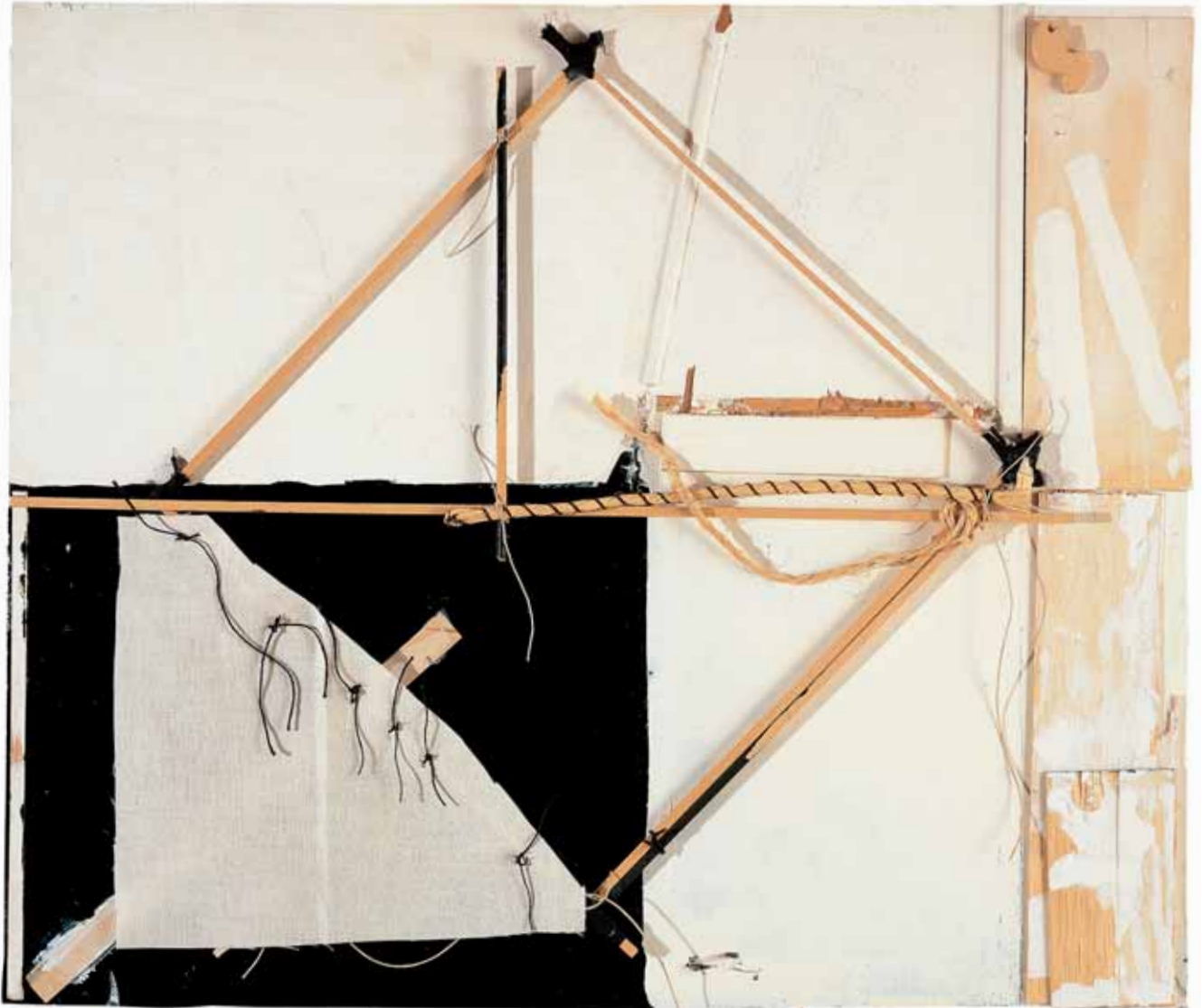
Foto: Archivo Galería Guillermo de Osma



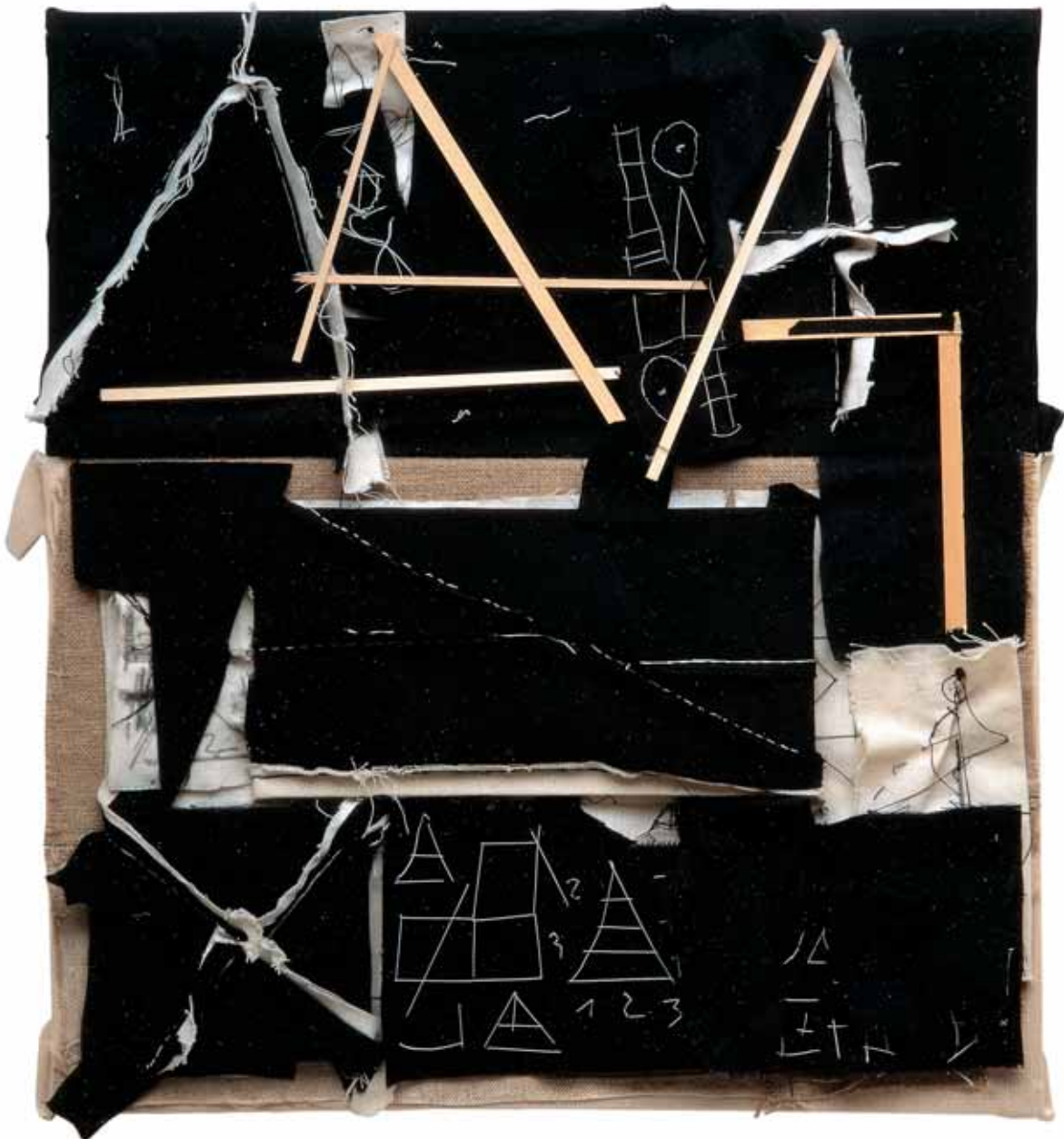
*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/papel  
48 x 65 cm  
Colección particular  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/papel  
50 x 65 cm  
Colección particular  
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1980  
T. mixta/madera  
51,5 x 60 cm  
Colección José Luis Fajardo  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia O*

c. 1980

T. mixta/tela

63 x 56 cm

Colección W. Loges

Foto: Gonzalo de la Serna, Madrid



*Sin título*

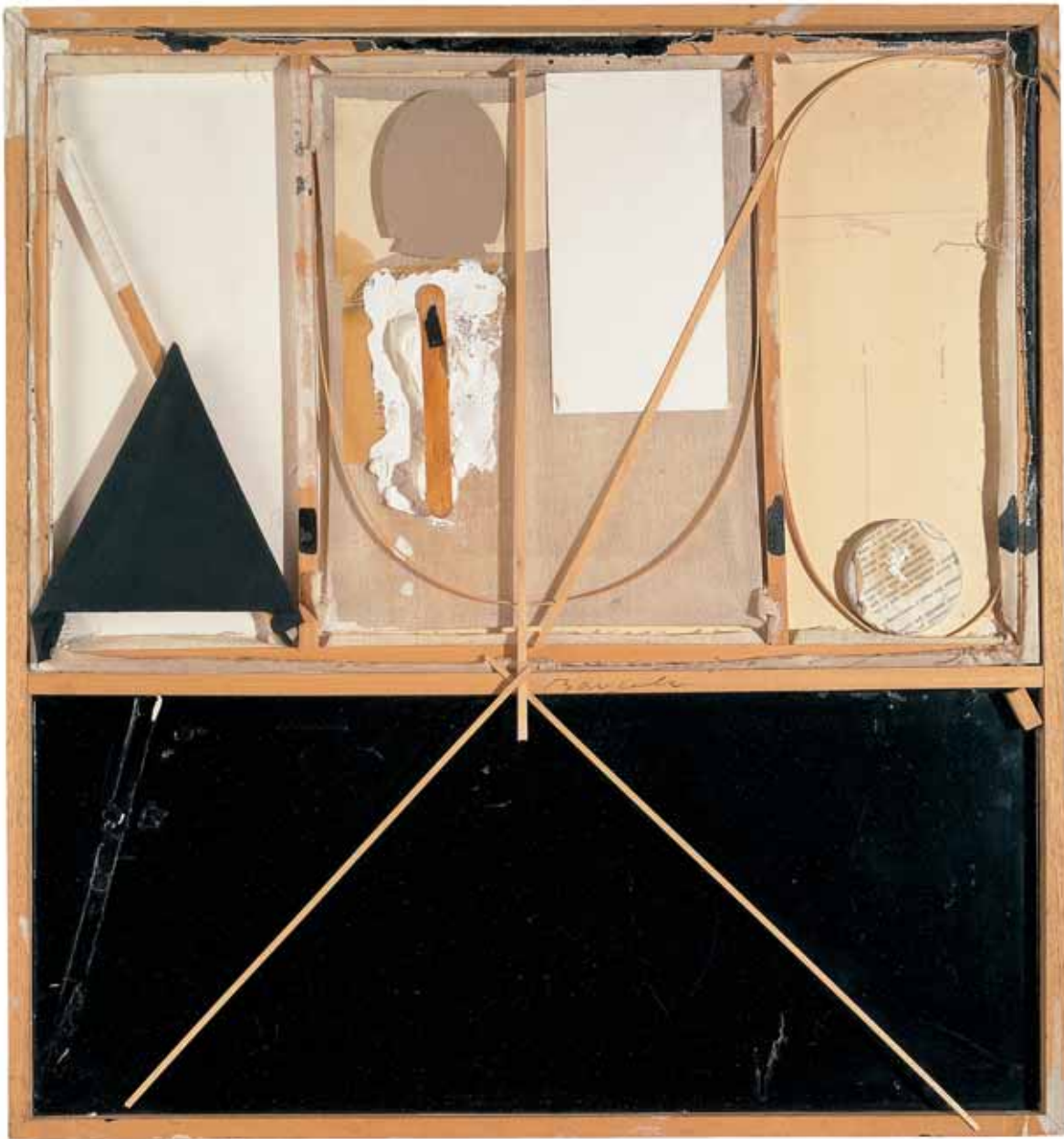
c. 1980

T. mixta/tela

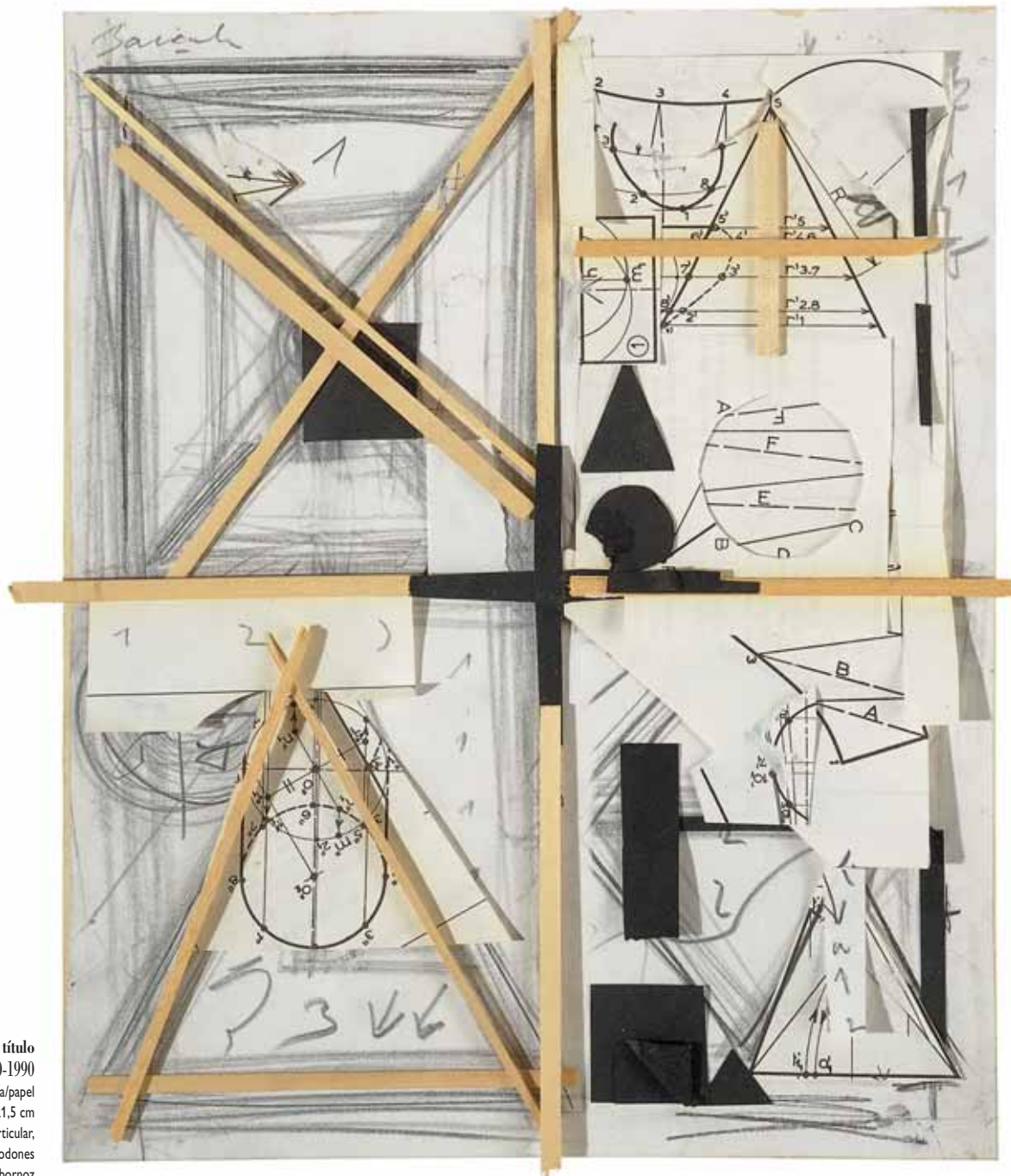
34 x 42 cm

Colección María Rosa Galve

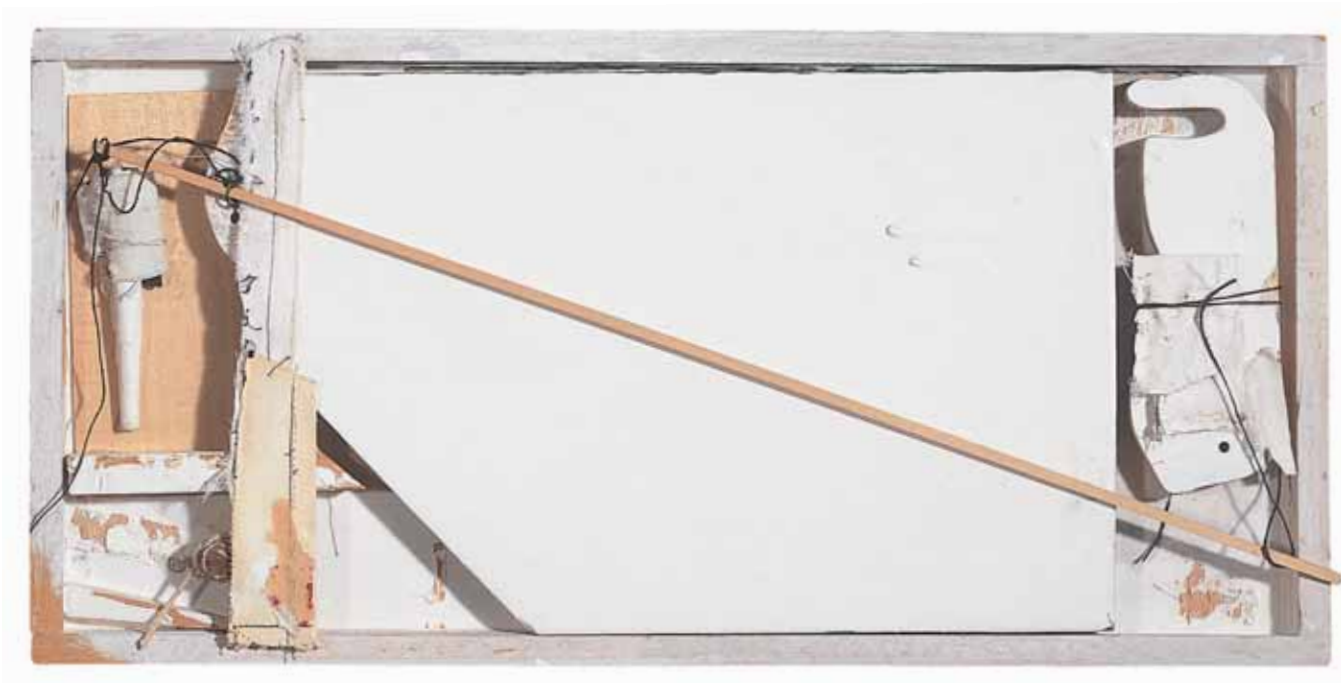
Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1980-85  
T. mixta/madera  
64,5 x 60 cm  
Colección particular, Madrid  
Foto: Pedro Albornoz



**Sin título**  
c. 1980-1990  
T. mixta/papel  
26 x 21,5 cm  
Colección particular,  
Torrelodones  
Foto: Pedro Albornoz



*Uno contra otro*

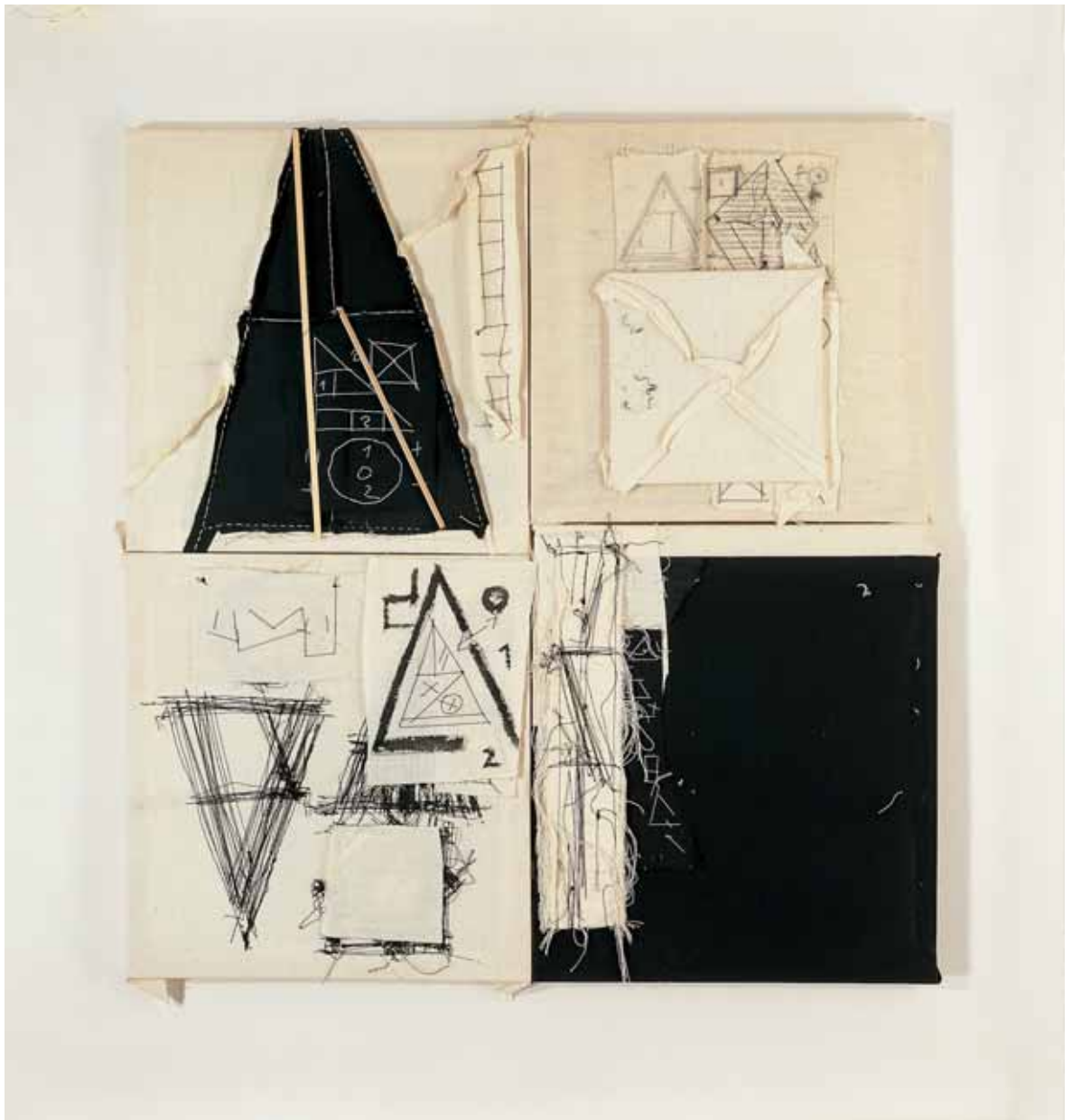
c. 1982

T. mixta/tabla

37 x 73 cm

Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Valladolid

Foto: Archivo Fotográfico C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid



*Sin título*

c. 1985

T. mixta/tela

76 x 70 cm

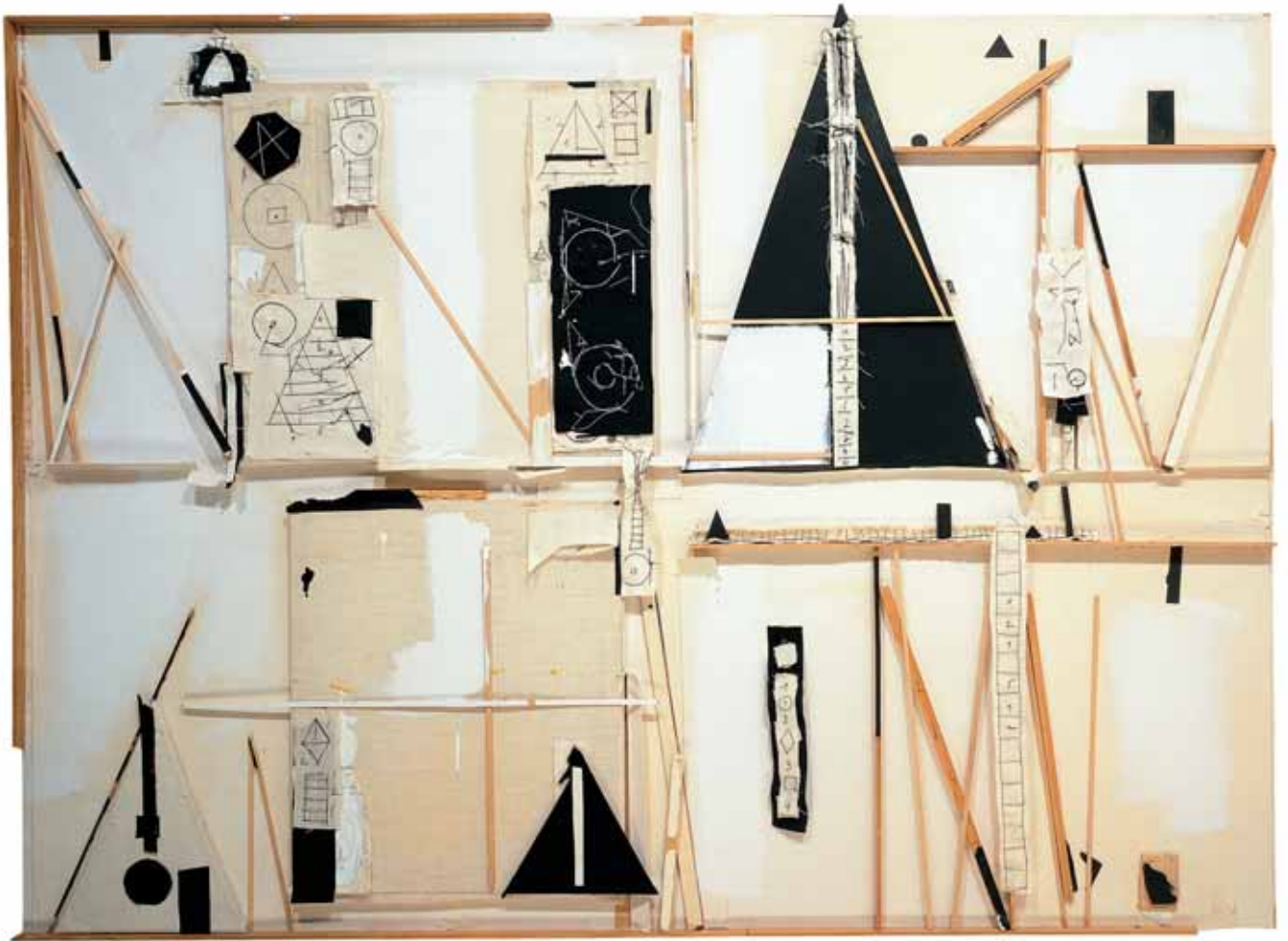
Colección Aurelio

Botella Clarella

Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1985  
T. mixta/tela  
54,5 x 49 cm  
Colección Aurelio Botella  
Clarella  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia 3R.6*

c. 1985

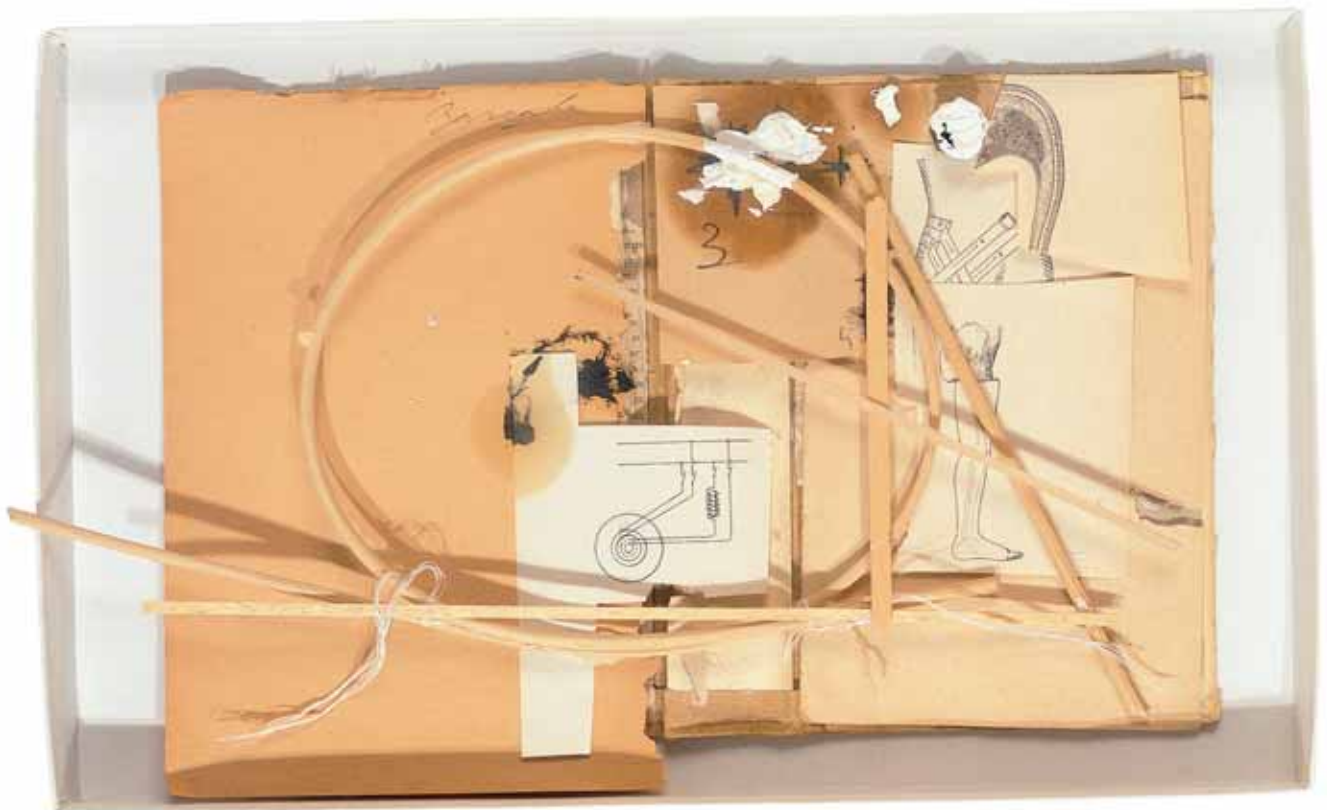
T. mixta/papel

90 x 122,5 cm

Colección F. López Lendínez

Foto: Pedro Albornoz

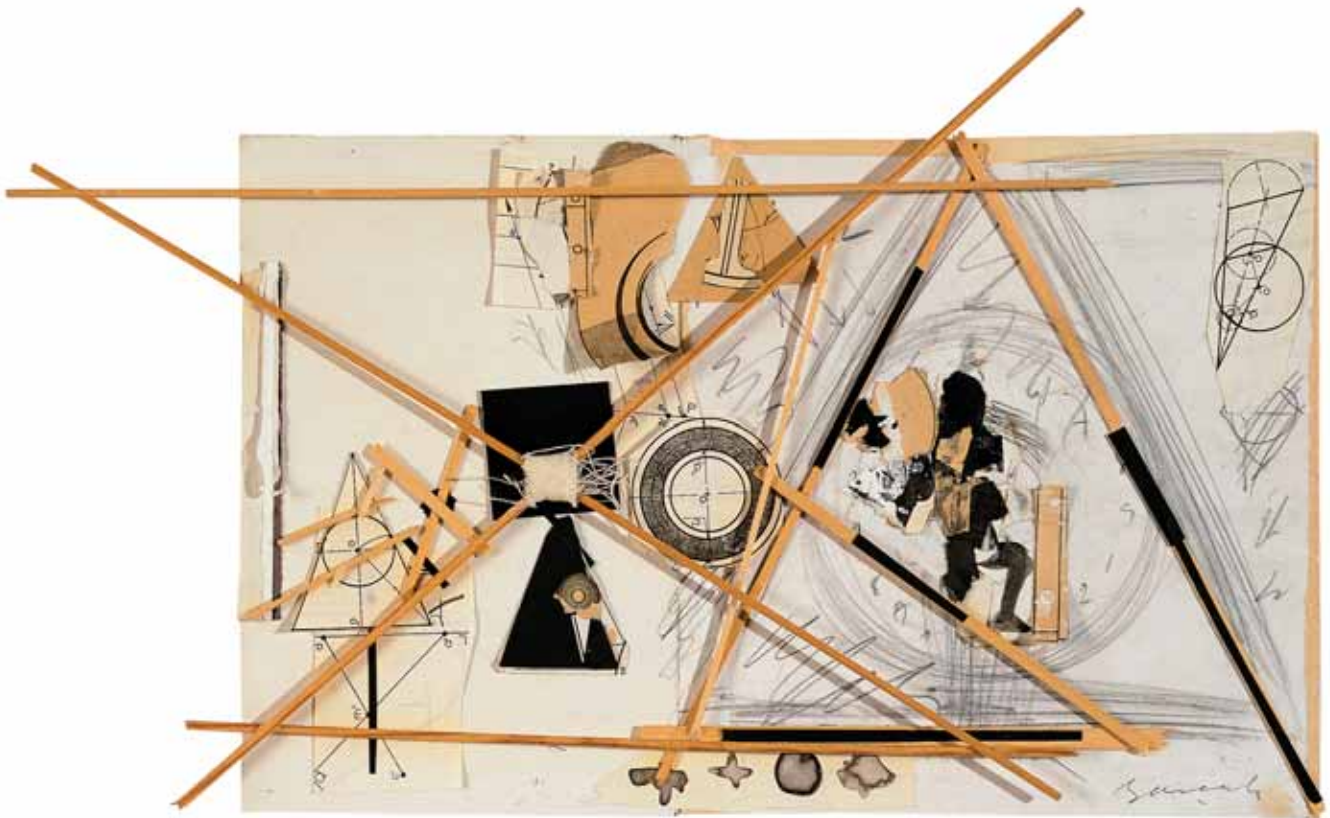




*Historia 4H2G*  
1985

T. mixta/tela  
51 x 73 cm

Colección Susana y Valeria Serrano  
Foto: Pedro Albornoz



**Historia 157T.**

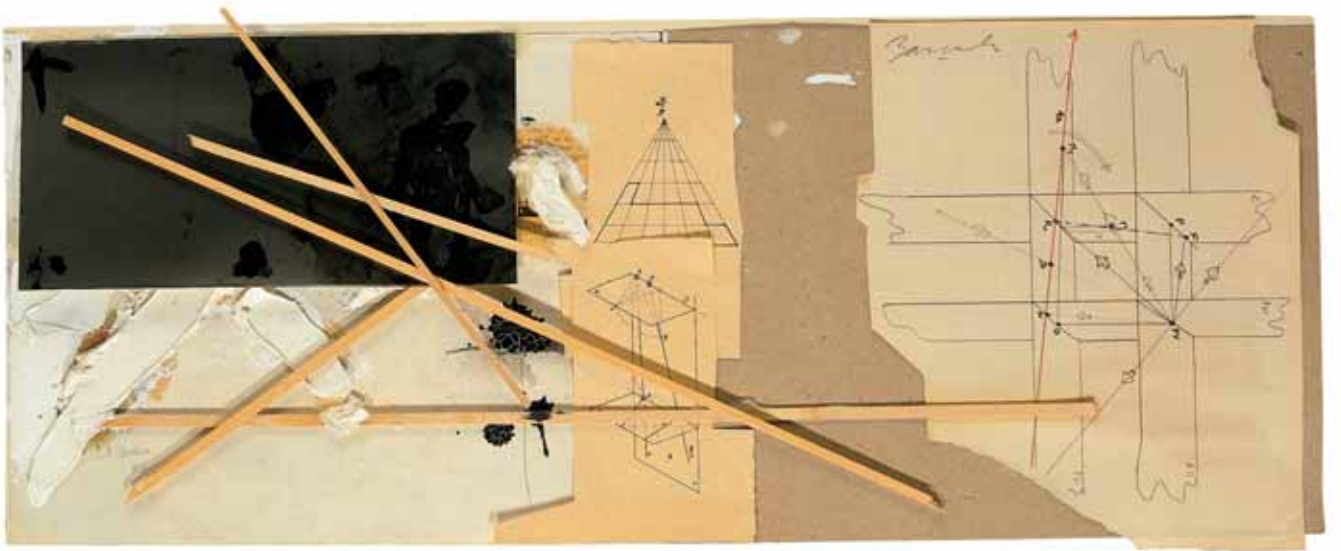
c. 1985

T. mixta/cartón

44 x 27 cm

Colección Luis Gordillo

Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1985

T. mixta/cartón  
22 x 55 cm

Cortesía Galería Leandro Navarro

Foto: Pedro Albornoz

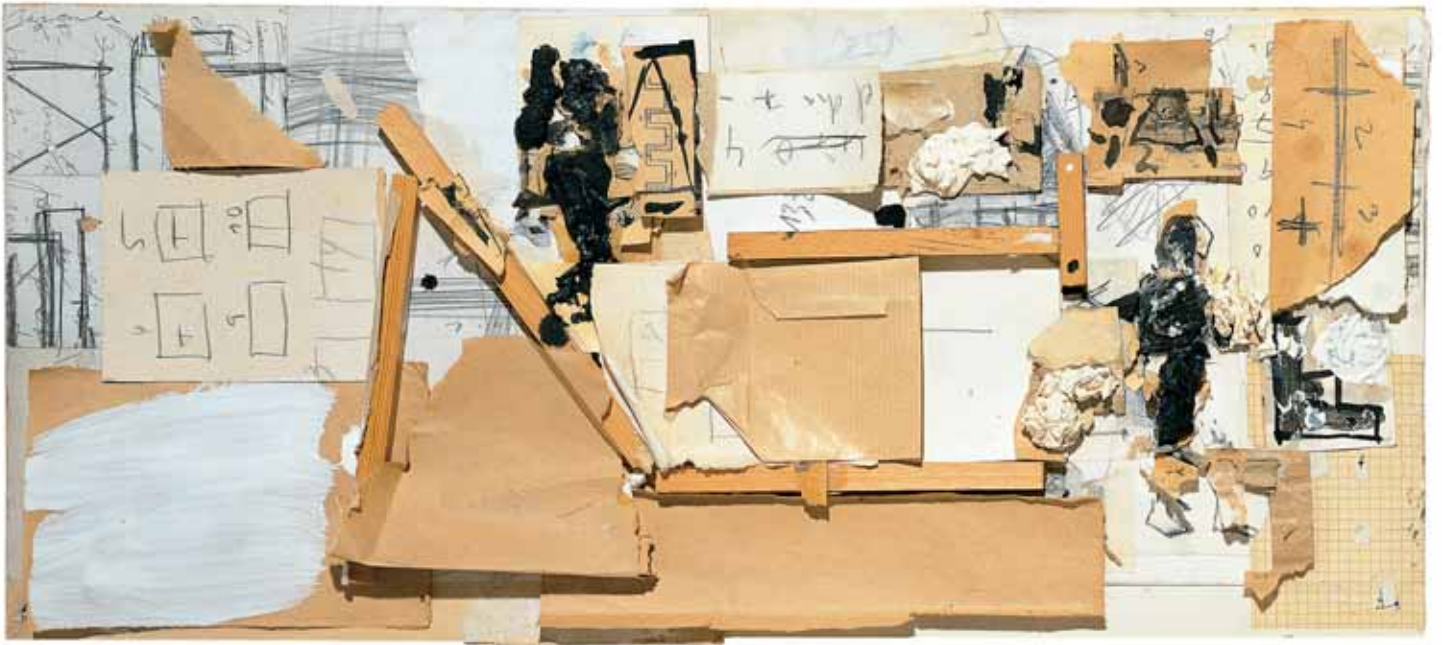


*Historia 2N. 1H.*  
c. 1987  
T. mixta/papel  
49,5 x 55,5 cm  
Galería Elvira González  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia V.C.P.7*  
1989

T. mixta/cartón  
45 x 50 cm  
Colección particular  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia B.2.E.S.*  
1989  
T. mixta/cartón  
42 x 67 cm  
Colección particular, Madrid  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia H.M.N.2*

c. 1989-90

T. mixta/cartón

23,5 x 34 cm

Colección particular, Torreldones

Foto: Pedro Albornoz



*El hombre de rojo*  
c. 1990  
T. mixta/cartón  
30 x 52 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Sin título*  
c. 1990

T. mixta/tela  
37 x 50 cm

Colección Antonio Rodríguez-Pina

Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*

c. 1990

T. mixta/tela

30 x 90 cm

Colección particular

Foto: Pedro Albornoz



*Sin título*  
c. 1990-93  
T. mixta/tela  
66 x 80 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Círculo muy limpio*

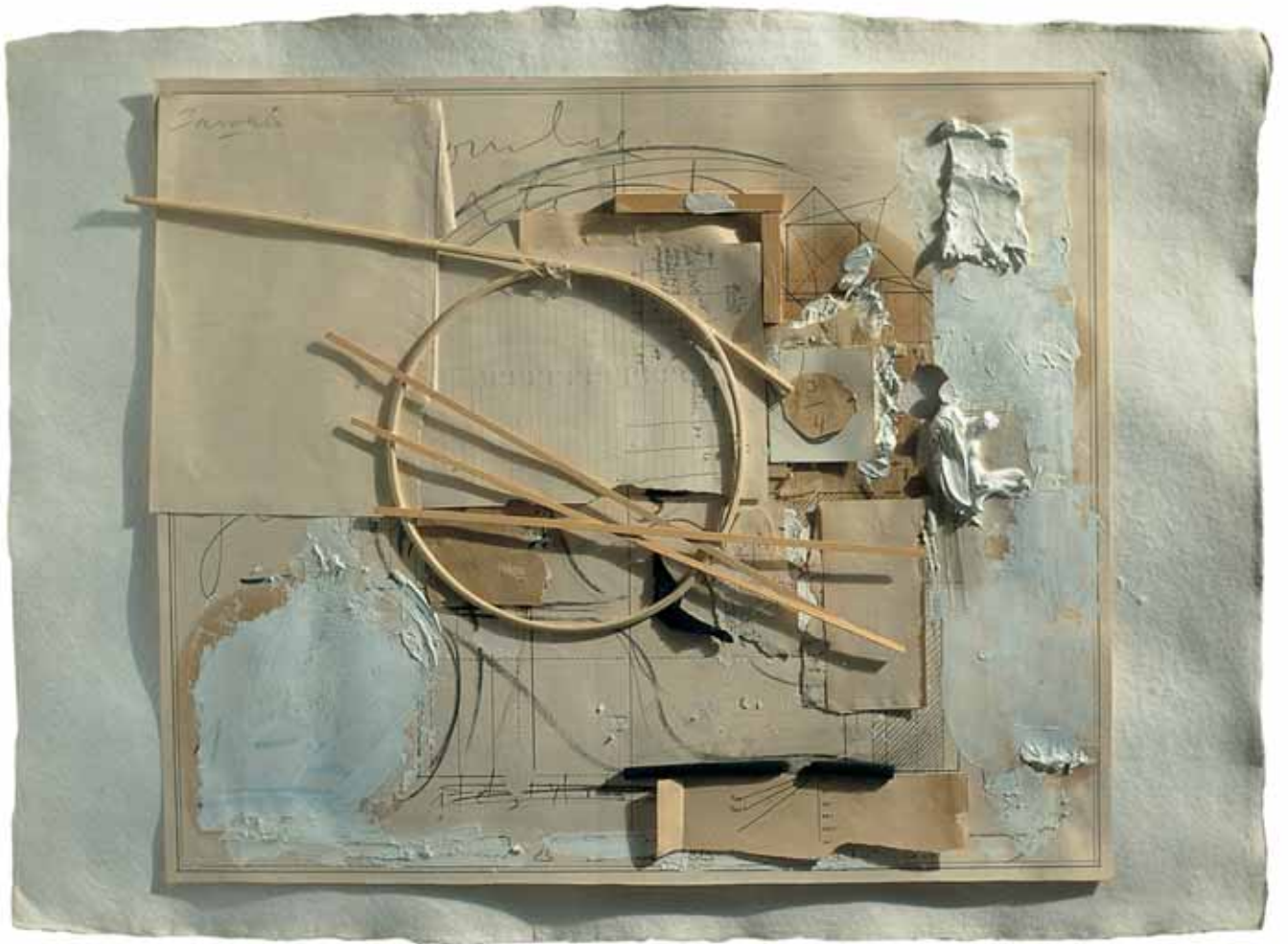
c. 1991

T. mixta/papel

60 x 82 cm

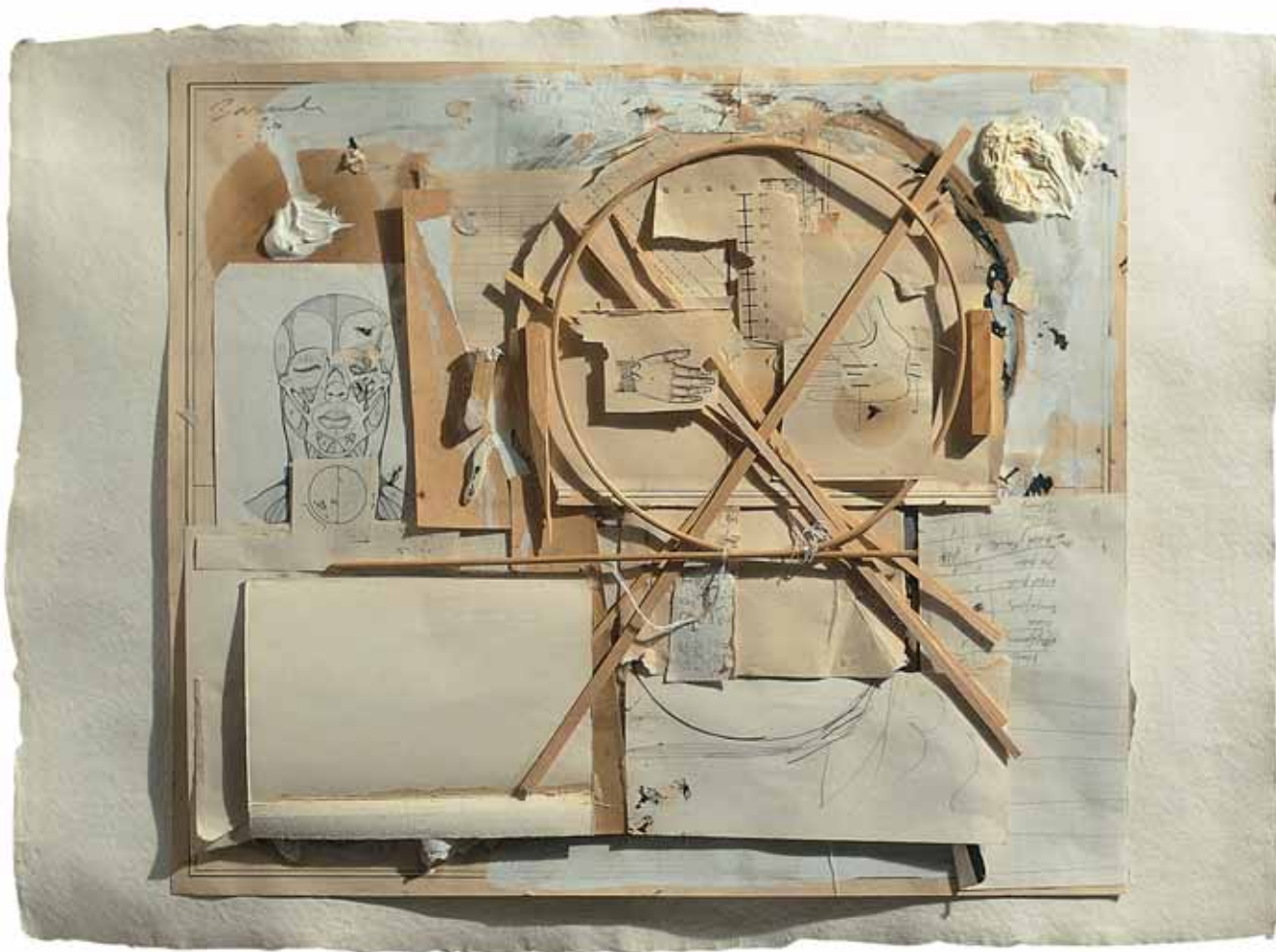
Colección Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Valladolid

Foto: Archivo Fotográfico C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid



*Construyendo un perfil*  
1992

T. mixta/papel  
50,5 x 68,3 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Construyendo una cabeza*

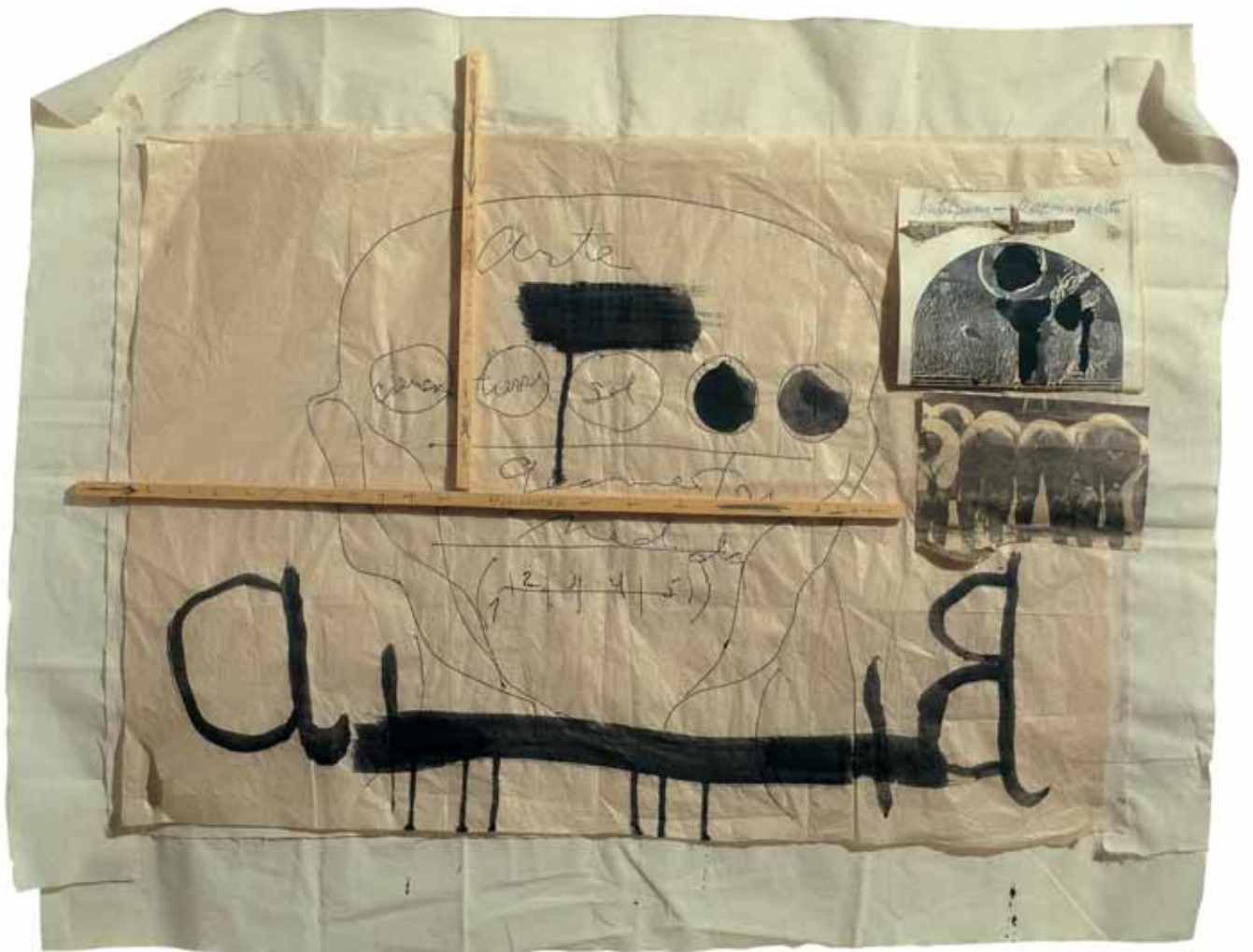
1992

T. mixta/papel

51 x 68 cm

Colección Familia Barcala

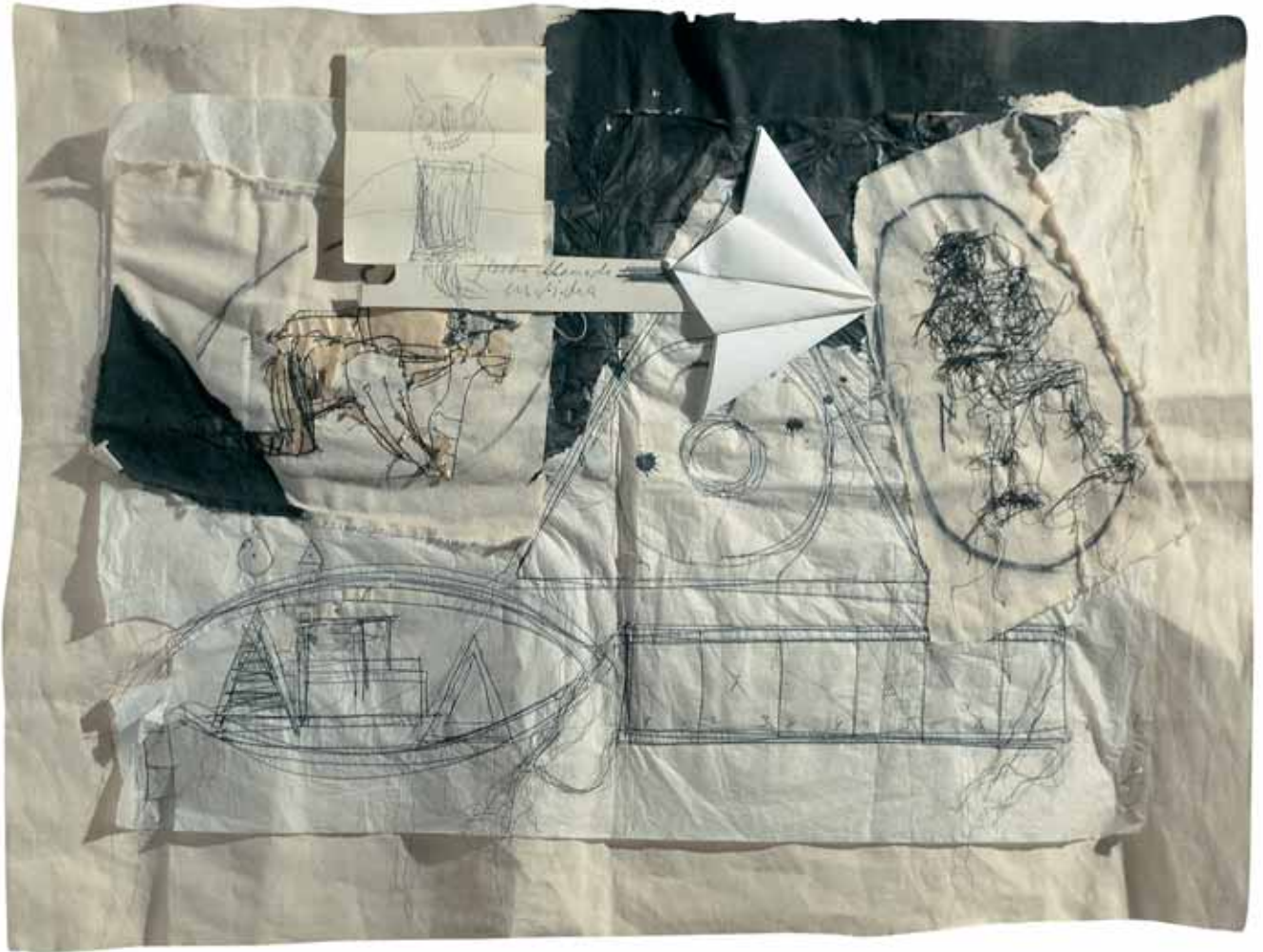
Foto: Testoni Studios



*Horizontal y vertical*  
1992  
T. mixta/tela  
66 x 86 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Historia 3C. IT.*  
1992  
T. mixta/tela  
108 x 85 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Flecha llamada envidia*  
1992

T. mixta/tela

63 x 85 cm

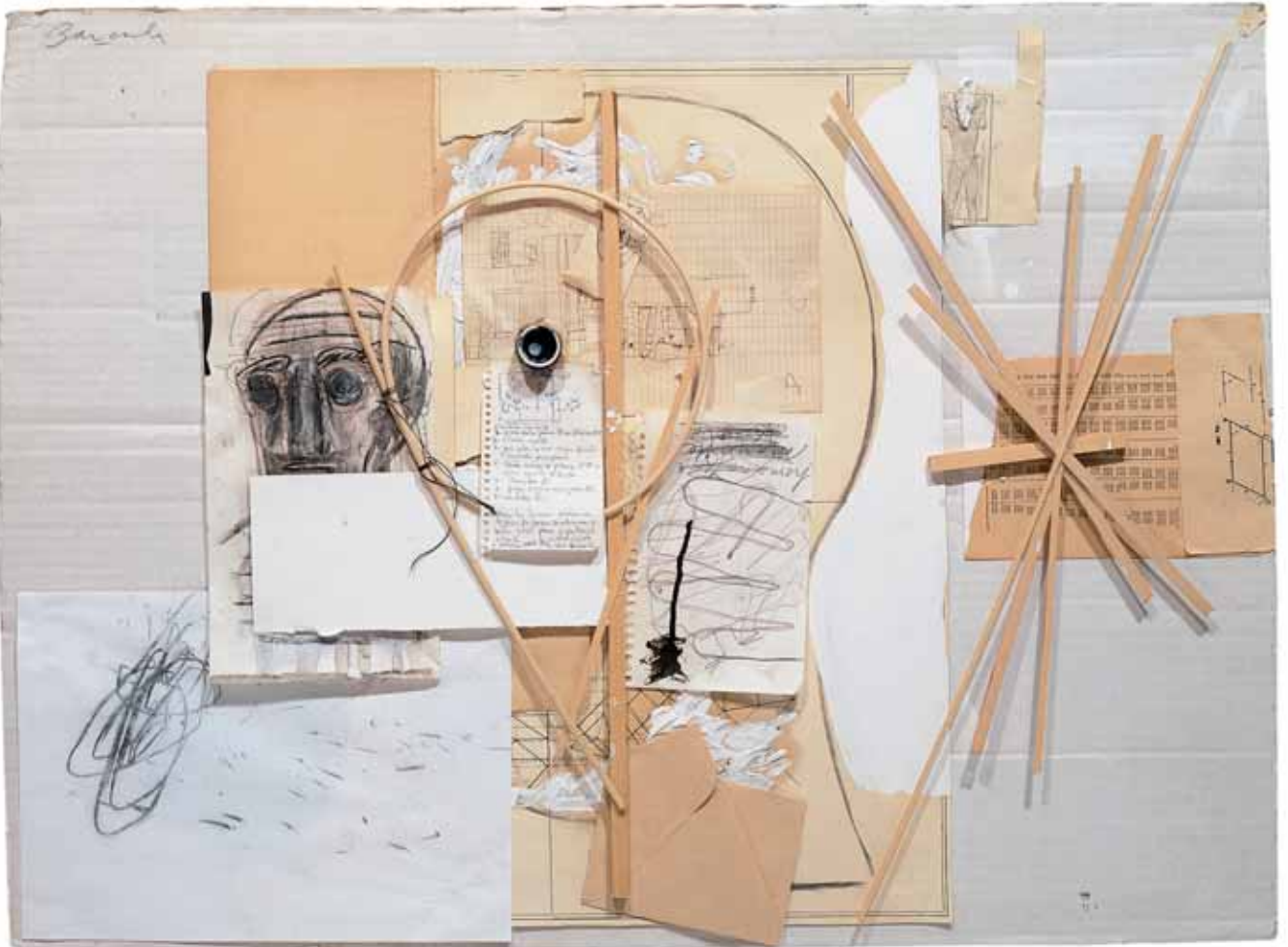
Colección Familia Barcala

Foto: Testoni Studios



***Dos círculos, ojo y sol***  
1992

T. mixta/tela  
64 x 90 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



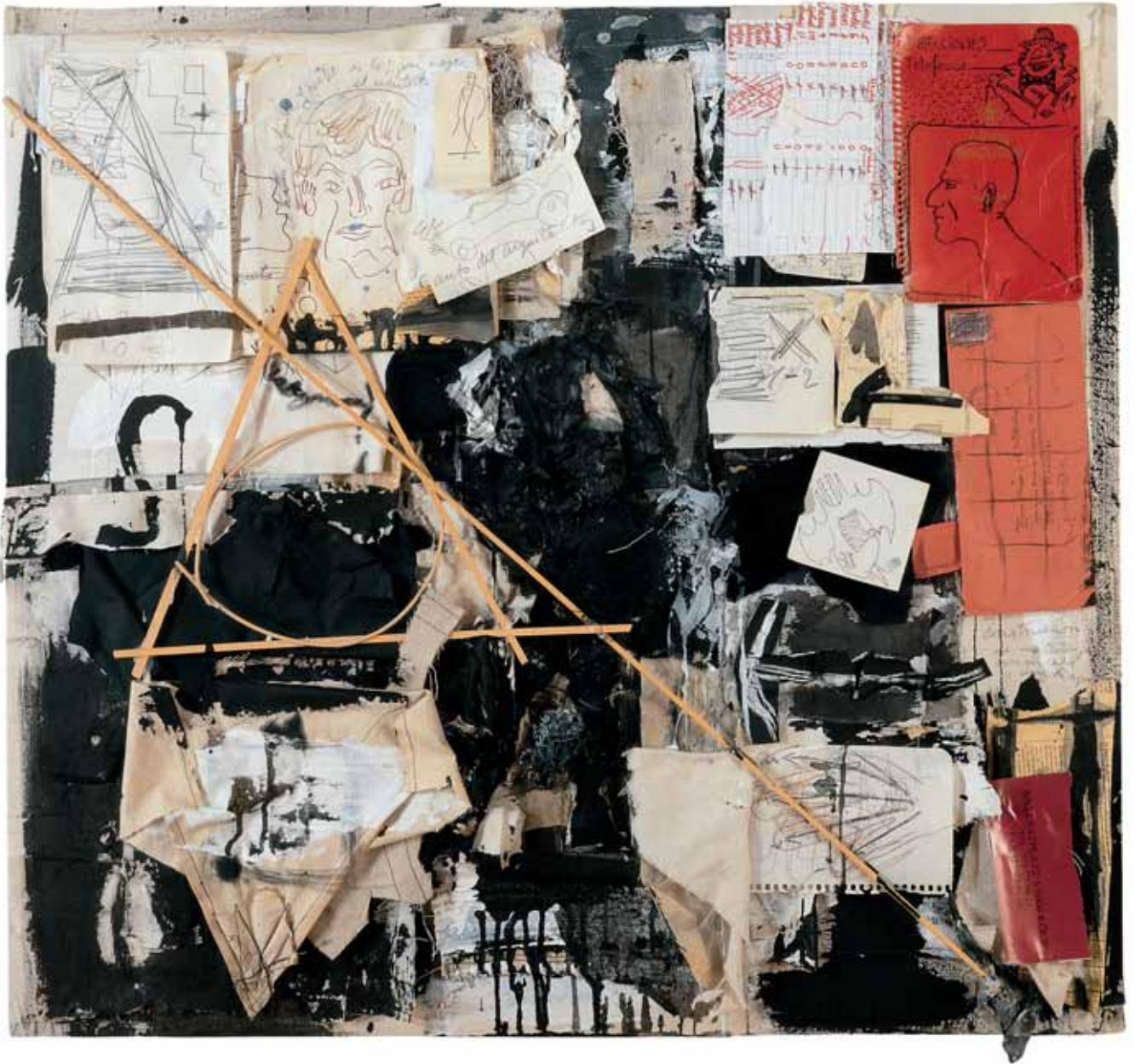
*Cabeza dibujada y otra en construcción*  
1992

T. mixta/papel  
57 x 77 cm

Colección Carlos Ruiz-Castillo  
Foto: Pedro Albornoz



*Óvalo y hombre formándose*  
c. 1992  
T. mixta/papel  
23 x 36,5 cm  
Colección Susana y Valeria Serrano  
Foto: Pedro Albornoz



*Retrato de frente y de perfil de la figura negra. El arquitecto*  
1992

T. mixta/tela  
83 x 77 cm

Colección particular, Madrid  
Foto: Pedro Albornoz



*Historia B.2N.*

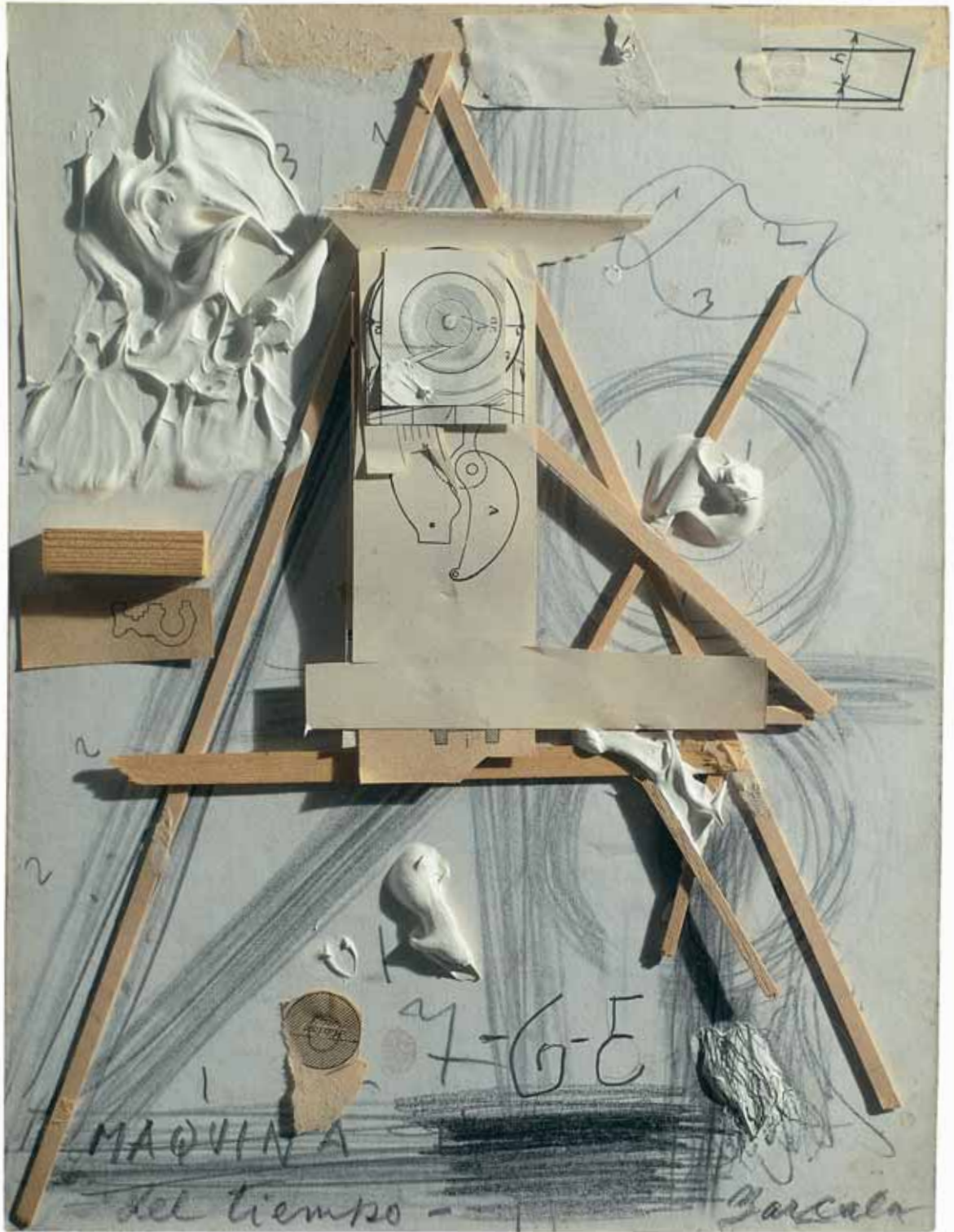
c. 1992

T. mixta/tela

29 x 82 cm

Colección particular, Galicia

Foto: Joaquín Cortés



*La máquina del tiempo*  
1993  
T. mixta/cartón  
28,5 x 22 cm  
Colección Familia Barcala  
Foto: Testoni Studios



*Sin título*

c. 1993

T. mixta/papel

32,5 x 48 cm

Colección Antonio Rodríguez-Pina

Foto: Pedro Albornoz



*Composición*  
c. 1993

T. mixta/tela  
74 x 126 cm

Colección particular. Cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid  
Foto: Archivo Galería Guillermo de Osma



***Historia C.T.O.***

c. 1993

T. mixta/tela

57 x 93 cm

Colección particular. Cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid

Foto: Archivo Galería Guillermo de Osma

# Cronología

## **Cronología**

**1920** Nace en Montevideo, Uruguay.

### **1939-1942**

Estudios en el Círculo de Bellas Artes, Montevideo.

**1950** Viaja a Europa.

Estudios en la Academia de San Fernando, Madrid.

**1974** Se traslada a Europa.

Reside desde entonces en Madrid y París.

**1988** Adquiere la nacionalidad española.

**1992** Regresa a Uruguay.

**1993** Fallece en Montevideo el 8 de diciembre.

# Exposiciones

## Individuales

**1947** Galería Caviglia, Montevideo.

**1975** Galería Ruiz-Castillo, Madrid.

**1976** Sala de Cultura, Santiago de Compostela.

**1977** Sala de Cultura, Vigo.  
Galería Ruiz-Castillo, Madrid.

**1978** Galería Philippe Fregnac, París.  
Galería San Diego, Bogotá.

**1979** Museum of Modern Art of Latin America, Washington.

- 1980** Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
- 1981** Galería Fúcares, Almagro.
- 1982** Galería Montenegro, Madrid.
- 1983** Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.  
ARCO, Galería Montenegro, Madrid.
- 1986** Galería Celini, Madrid.  
Galería Von Loeper, Hamburgo.
- 1989** Estudio Theo, Madrid.
- 1992** Estudio Theo, Madrid.
- 1995** Galería Jorge Mara, Madrid.
- 1996** Museo Joaquín Torres García, Montevideo.
- 1999** Centro Cultural MEC, Montevideo.
- 2000** Galería Tejería Lappacher, Punta del Este, Uruguay.
- 2001** Galería Guillermo de Osma, Madrid.

## Colectivas

**1938** II Salón Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

**1939** III Salón Nacional de Bellas Artes. Premio Fernando García al cuadro *Atardecer*, Montevideo.

I Salón de dibujos y grabados de artistas uruguayos, Montevideo.

IV Salón Nacional de Bellas Artes. Premio Cámara de Senadores al cuadro *Anochecer en la Central*, destinado al Palacio Legislativo, Montevideo.

I Salón Municipal. Premio adquisición, con destino al Museo Juan Manuel Blanes, al cuadro *Casa de la Rivera*, Montevideo.  
*Pintura Moderna de Uruguay*, Montevideo.

*Exposición de Artes Plásticas*, Montevideo.

- 1941** V Salón Nacional de Bellas Artes. Premio Carrau al cuadro *Desde la azotea*, Montevideo.  
I Salón de acuarelas, Montevideo.  
II Salón de Artes Plásticas, Montevideo.
- 1942** VI Salón de Artes Plásticas de Bellas Artes. Premio Carrau al cuadro *Frente a las vías*, Montevideo.  
III Salón Municipal de Artes Plásticas. Adquisición del cuadro *El vagón blanco* con destino al Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.  
II Salón de acuarelas, Montevideo.
- 1943** Galería Ateneo, Montevideo.
- 1944** VIII Salón Nacional de Bellas Artes. Mención especial Medalla de bronce al cuadro *Cantina (Autorretrato)*, actualmente en el MNAV, Montevideo.  
*Pintura Moderna de Uruguay*, Galería Compte, Buenos Aires.
- 1945** VI Salón Municipal de Artes Plásticas. Adquisición del cuadro *Santa Lucía* con destino al Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.  
Cuadro histórico. Tema: J. P. Varela y sus colaboradores. Segundo premio (al boceto) con destino al Museo Pedagógico, Montevideo.
- 1946** X Salón Nacional de Bellas Artes. Premio al cuadro *Naturaleza muerta*, Montevideo.  
VI Salón Municipal de Artes Plásticas. Premio adquisiciones del dibujo *Mujer acostada* con destino al Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.
- 1947** X Salón Nacional de Dibujo y Grabado. Premio F. Central al dibujo *El carro*, Montevideo.

Exposición de Artes Plásticas-Institución Teatral “El Galpón”.  
Premio al dibujo, Montevideo.

**1949** Galería Arte Bella, Montevideo.  
*29 pintores uruguayos*, Galería Kraft, Buenos Aires.  
Cofundador del Grupo Carlos F. Sáez, 1ª exposición en  
“Amigos del Arte”, Montevideo.

**1950** Salón de dibujo, Museo de Arte Moderno, Madrid.

**1951** I Salón de los Ilustradores, Madrid.

**1955** *Pintura uruguaya. Desde Blanes a nuestros días*, Quito.

**1957** Escenografía para la obra *Las sillas*, de Ionesco, Montevideo.

**1958** XXII Salón de Bellas Artes. Primer Premio, Medalla de oro al  
cuadro *Chatarra en el campo*, Montevideo.  
Concurso “Primeros pobladores de Montevideo”. 2º premio  
al boceto, Montevideo.

**1959** XXIII Salón, Premio Laboratorio Galien, Montevideo.

**1960** Gran Premio Salón de Artes Plásticas. Cuadro *Paisaje con cha-  
tarra*, Minas.  
XXII Salón Municipal, cuadro *Paisaje*, Montevideo.  
*Expresionismo Abstracto-Uruguay 1960*, Subte. Municipal,  
Montevideo.  
*14 pintores uruguayos*, Museo de Arte Moderno de São Paulo.  
*15 pintores de hoy*, Galería Arte Bella, Punta del Este.

**1961** Exposición patrocinada por “Amigos del Arte” de  
Montevideo. Punta del Este.  
*De Blanes a nuestros días*, Punta del Este.

1ª Exposición Premio Blanes, Banco de La República Oriental del Uruguay, Montevideo.

**1962** XXVI Salón de Artes Plásticas, Montevideo.

**1973** *Vanguardia del Arte Uruguayo*, Galería Van Riel, Buenos Aires.

**1974** I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, Segovia.

**1975** XXIII Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.  
*Arte Rioplatense*, San Marcos, Jardín de San Rafael, Punta del Este.

**1976** VIII Festival Internacional de Pintura, Cagnes sur Mer.  
Galería Horizonte, Madrid.  
*Muestra de Arte de Vanguardias*, Artexpo, Feria de Galerías, Barcelona.  
XV Salón del Dibujo Premio Miró, Fundación Miró, Barcelona.  
Selección de dibujos del Premio Miró, Pamplona.

**1977** *Montevideo y sus pintores*, Biblioteca Nacional, Montevideo.  
*Arte actual de Iberoamérica*, Madrid.  
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.  
Caja de Ahorros, Vigo.  
Galería la Galería, Buenos Aires.

**1978** *Arte Agora III, América Latina: Geografía Sensible*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Río de Janeiro.  
Galería la Galería, Buenos Aires.  
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.  
*Petits Formats*, Galería Philippe Frégnac, París.  
Galería de Arte María Teresa Bonomi, Montevideo.

- 1979** Galería Maxwell Davison, Nueva York.  
*Obra original sobre papel*, Galería Ruiz-Castillo, Madrid.  
*Modern Latin American Art*, Lowe Art Museum, Miami.
- 1980** Galería Aeel, Madrid.  
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.
- 1981** Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.  
*El collage*, Caja de Ahorros, Sevilla.  
*Un siglo de vida gallega*, Galería Altex, Madrid.
- 1982** Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.  
Zeitgenossische Kunst aus Uruguay, Stuttgart-Berlín-  
Hamburg-Bremen.
- 1983** Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.  
ARCO, Galería Montenegro, Madrid.
- 1984** Centro Cultural Conde Duque, Premio Cristóbal Colón,  
Madrid.  
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, París.
- 1985** ARCO, Galería Del Portal (de Montevideo), Madrid.
- 1986** Galería Dau al Set, Barcelona.
- 1987** Estudio Theo, Madrid.
- 1988** *5 Independientes*, Estudio Theo, Madrid.  
*Exposición de Pintura Uruguaya*, Moscú y Leningrado.  
Real Academia de San Fernando, Sala de Calcografía  
Nacional, exposición de arte gráfico *Arte y Trabajo*, Madrid.
- 1989** *Pintura Uruguaya*, Instituto Italo-Latino Americano, Roma-Génova.

Casa del Cordón, Sede Social de la Caja Municipal de Burgos,  
*Hojas de Hierba*, Arte Español Contemporáneo-Colección de  
Jacques Hachuel, Burgos.

*Arte y Trabajo*, Colección de Arte Gráfico del Ministerio de  
Trabajo y Seguridad Social, exposición itinerante, España.

- 1991** ARCO, Galería Theo, Madrid.  
FIAC, Galería Theo, París.  
Centro Cultural Conde Duque. Homenaje del Ayuntamiento  
de Madrid a Camilo José Cela, Madrid.
- 1992** *Confluencias*, I Exposición de Artistas Iberoamericanos, expo-  
sición itinerante, España.  
*Año Miró*, Galería Theo, Madrid.  
*Pintores Latino-Americanos en España*, Santiago de Compostela.
- 1993** XIII Salón de los 16, Palacio de Velázquez, Madrid-Santiago de  
Compostela.
- 1994** Bienal de São Paulo. Invitado a representar a Uruguay junto  
con Águeda Dicancro y Clever Lara.
- 1995** *Theo con Latinoamérica*, Galería Theo, Madrid.  
*Arte al Sur. Pintores y escultores contemporáneos*, Centro  
Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 2001** Museo Zorrilla de San Martín. Montevideo.
- 2002** *Extranjeros. Los otros artistas españoles*, Museo de Arte  
Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

## Museos y colecciones públicas

Museum of Modern Art of America, Washington.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Museo de San José, Uruguay.

Museo de Minas, Uruguay.

Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Museo de Arte Americano, Punta del Este, Uruguay.

Círculo de Bellas Artes, Colección Juana Mordó, Madrid.

Palacio Legislativo, Montevideo.

Museo Pedagógico, Montevideo.

Museo Departamental de Tacuarembó, Uruguay.

Banco de la República Oriental del Uruguay, Montevideo.

Casa Carrau, Montevideo.

Palacio Libertad, Casa de Gobierno, Montevideo.

Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Obra Social. Caja Madrid, Madrid.

## Bibliografía

**1939** *Revista Nacional del Ministerio de Instrucción Pública*,  
Montevideo.

**1946** *Revista del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel  
Blanes"*, Montevideo.

**1965** *La pintura uruguaya*, por F. García Esteban, Montevideo.

**1966-74**

*Las artes plásticas del Uruguay*, J. Pedro Argul, Montevideo.

**1969** *Enciclopedia de Arte Americana*, Editorial Omeba, Buenos Aires.

**1975** "Washington Barcala", Joan Vila-Grau, *Revista de Arte Batik*,  
Barcelona.

*Arte de América*, Bibliográfica Omeba. En los países de habla  
castellana.

Arte Guía , nº 17, Guía Mensual de las Artes, España.

**1976** *Cuaderno Hispanoamericano*, Revista de Cultura, núms. 314 y 315, Madrid.

*Arte Español 76*, Editorial Lápiz-Publicaciones de Arte, Madrid.

*Revista Estafeta Literaria*, Crítica de Galerías, España.

T. G. , Revista de Artes Decorativas, España.

**1977** *Arte Español 77*, Editorial Lápiz-Publicaciones de Arte, Madrid.

**1977-78**

A. M. P. Internacional Catalogue of Modern Art-Aemmepi Editrice, Milán.

*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.

**1978** *Arte Español 78*, Editorial Lápiz-Publicaciones de Arte, Madrid.

*L'Anuaire International des Art*, París, Francia.

*América Latina*, Geometría Sensível, Editorial do Brasil, Río de Janeiro.

*Arte Hoje*, Revista de Arte (año 1, nº 12), Río de Janeiro.

*Art Press*, Internacional, Francia.

*L'Officiel des Galeries*, París.

*Urbanística*, Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arte, ed Instituto della Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", Actualización 1961-1978, Roma 1978, pp. 777-779. Lámina CCXLIV, reproducido el cuadro *XT. 4d*, 1978.

**1979** "Universalismo y diáspora", Raúl Chavarri, *Introducción al Arte Uruguayo Contemporáneo*, Editorial de Cultura Hispana, Madrid.

*The Art/Gallery, Exhibition Guide*, Nueva York.

Galleries a Buike to Washington, D.C.

- 1980** *Arquitectura e Ingeniería*, Ed. Martín Bessega, Caracas.  
*Batik*, Panorama General de las Artes, Madrid.  
*Arte Guía*, Madrid.
- 1983** *Guadalimar*, Revista mensual de Arte, Madrid.  
*Arte Informa*, Editorial Summa, España.  
*Varder*, Revista de las Artes, Madrid.
- 1986** *Posmoderne Seele und Geometrie*, Kunstforum Internacional, Alemania.
- 1988** *Almanaque Mundial 1988*, Editorial América, Panamá.  
*Arte y Trabajo*, Colección de Arte Gráfico. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, España.
- 1989** *Arte y Trabajo*, Colección de Arte Gráfico. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, España.  
“Arte dell’Uruguay nel Novecento”, Samuel Montealegre, en *Artein*, Venecia, ed. EIA, año II, n° 6, diciembre 1989, p. 46-47.
- 1990** *Arte Uruguayo y otros*, Ángel Kalenberg, Montevideo.
- 1992** *Siglos XIX y XX*, Damián Bayon. Editorial Alhambra (500 Centenario 1852-1992), España.  
*Artistas en Madrid*, Expo-Sevilla 92, España.  
*Retratos de artistas*, Juan Dolcet, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
*Plásticos uruguayos*, Linardi y Rossi, Montevideo.  
*Influencia española en las artes visuales del Uruguay*, Miguel Carvajal y Jorge Moreno Tonelli, Editorial Galería Latina, Uruguay.  
*Historia del arte hispanoamericano. 3 siglos XIX y XX*.
- 1995** “Uruguay Arte”, Samuel Montealegre, *Enciclopedia Italiana de*

Scienze, Lettere ed. Arti, V Actualización 1979-1992, vol. 5, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana. Giovanni Troccoli, Roma 1995.

Francisco Calvo Serraller, *El País*, *Babelia*, 9 de diciembre, Madrid.

*El País*, suplemento, 24 de diciembre, Madrid.

Miguel Fernández-Cid, *ABC*, 15 de diciembre, Madrid.

*El Mundo*, *Metrópolis*, 22 de diciembre, Madrid.

*El País*, *Galería del Ocio*, n° 355, 22 de septiembre, Montevideo.

Nicolás Travieso, *El País*, *Galería del Ocio*, n° 357, 15 de diciembre, Montevideo.

Alicia Haber, *El País*, 23 de febrero, Montevideo.

Alicia Haber, *El País*, 11 de febrero, Montevideo.

**1999** E.R., *El País*, 11 de agosto, Montevideo.

Alicia Haber, *El País*, 22 de agosto, Montevideo.

*La Mañana*, 12 de agosto, Montevideo.

Nelson Di Maggio, *Últimas noticias*, 8 de agosto, Montevideo.

*Pintura uruguaya*, Gabriel Peluffo Linari.

**2001** Alejandro Gourevich, *La República*, 2 de octubre, Montevideo.

“Washington Barcala”, Fernando Huici, *Masdearte*, 9 de octubre.

“El estudio en la maleta”, Javier Rubio Nomblot, *ABC Cultural*, 13 de octubre. n° 507, p. 36, Madrid.

“Un silencioso esplendor”, Marcos Ricardo Barnatán, *El Mundo*, *Metrópolis*, n° 594, 12 de octubre, Madrid.

“Barcala, en su lugar”, Fernando Huici, *El País*, *Babelia*, octubre, p. 21-13, Madrid.

“Washington Barcala”, *Arte y Parte*, n° 34, octubre, p. 109.

“Washington Barcala, entre lo pictórico y lo escultórico”, C. de A., *El Punto de las Artes*, 26 de octubre al 1 de noviembre, p. 8.

“Washington Barcala”, *Descubrir el Arte*, Año III, n° 32, octubre, p. 31, Madrid.

*Gran Enciclopedia del Uruguay*, El Observador, Tomo I.

**2002** *Extranjeros, los otros artistas españoles*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

**Versión inglesa**  
**English version**

## Barcala, Art from Silence

María Martín y Hdz.-Cañizares

Writing about someone or something may appear to be an exercise in sovereignty over that person or subject. But even assuming that were true and such an exercise could be controlled or kept in rein, it is healthy for the writer to bear in mind that while the view afforded by the distance from which one writes about anyone or thing may be broader and in certain cases clearer, it is never complete: it never gives even a glimpse an individual's innermost, secret reasons. Any text or opinion is, therefore, necessarily cloaked in subjectivity, regardless of the author's erudition or command of the subject.

I've approached Washington Barcala's *oeuvre* from different angles at different times in my life: meeting the artist, working and organising different exhibitions of his works, in dealings with his family, visiting his friends, acquaintances and places where he stayed... I met him shortly after he departed from Madrid to return to Montevideo; elderly and ill at the time, he nevertheless retained the elegance for which he had apparently always been known. He was sparing in words, almost apologetic; calm and silent, he mostly listened. His wife María Elena was very communicative, on the contrary, and I continued to correspond with her until I was able to pay her a visit later in Montevideo, where she lives among her husband's works and remembrances.

Although I had seen Washington Barcala's *oeuvre* in a number of collections, I had not actually felt its full force until a few years after his death in 1995, when we organised an exhibition in his honour in the Jorge Mara Gallery in Madrid. It was then that I discovered the delicate sensitivity so characteristic of this artist, his very personal, meticulously and minutely depicted world, his ability to serenely convey enormous emotion. I would later

help organise a showing at the “Casa de la Parra” in Santiago de Compostela in 1996.

Before undertaking this retrospective exhibition, I wanted to fill in some of the gaps in my understanding of Washington Barcala’s personality, visiting his places and talking to his people; and the more information I collected, the more independent he appeared. This solitude and isolation, in turn, affected my own observations, themselves independent, while my opinions, although drawn from facts, are wholly subjective and personal. In art, the range of possible interpretations and approaches is infinite, not only for the creator but for anyone pleasuring in the work itself. It is, then, from a subjective vision and understanding that I proceed to review the work of this artist in an exhibition that I have attempted to make as comprehensive as possible, one that would show where Barcala came from, where he was headed, what he brought and what he borrowed, what he was obsessed by and what he could do without.

## **The Trip**

“Travelling is an innate desire; anyone who has never felt it at least once is not entirely human” (Octavio Paz).

Washington Barcala came to Spain for the first time in 1950 when, with his father’s support, he was finally able to fulfil a lifelong dream and travel to Europe. By then 30 years old, he spent 18 months on the old continent, absorbing all he could of the artistic activity he encountered, travelling to different cities, visiting museums and exhibitions. The impact of that trip must have been enormous since, after his return to Uruguay, he was unable to resume painting until 1958. Before his journey, Barcala’s training had been traditionally academic. With the exception of a brief meeting with Joaquín Torres García, he owed his instruction to a school teacher who taught him how to paint by copying post cards, to Uruguayan painter Zoma Baitler (1908-1994), whom he followed in his outings to the country to watch how he painted and to his years at the Circle of Fine Arts of Montevideo.

During that time and until he travelled to Europe, he painted works primarily for exhibition in the *Salones Nacionales* or National Art Salons. He won a number of prizes with paintings in which the prevailing influence was impressionistic, characterised by mild colours,

landscapes and train stations. He himself said that he was obsessed by two subjects: buses “made my imagination wander, thinking about the landscapes they would collect in their travels, about the mysterious worlds they would see, as I watched them driving up and down the street”; and soccer goalies “there was mystery there as well, magic in a man who could soar into mid-air and magically seize a ball shot at him from some unknown corner [...] just like the buses”.

The reference here is plainly to movement and travel, an idea clearly conveyed by the paintings from those years, with trains entering and leaving stations. His first “travels” were as a delivery man for his father’s cardboard factory, “trips” that he would spend painting, even in the delivery van. These works, such as *Paisaje con tren* [Landscape with train] and *Anochece en la Central* [Nightfall at the plant] were composed along classical lines, although in one titled *Paisaje* [Landscape], now hanging in the Juan Manuel Blanes Municipal Museum of Montevideo, there is a hint of the composition style that would characterise his later abstract works: a triangle and criss-crossed lines - although here the lines were painted with oil, not drawn with slender slats of wood. He would still have to come a long way before his pictures were to reach that degree of artistic development. To attain that goal, Washington had to embark on a mysterious trip that was to take him to the unknown, to a place inside himself where he would discover that he was able to “live like a painter”.

His first trip to Europe was followed by his return to Madrid and Paris in 1955 and although he was unable to stay and live in the creative outburst to be found everywhere in Europe in those years, a window was opened and he understood that his course had yet to be charted. Back in Uruguay, although his output was not particularly large, he continued to paint for the National Salons. It was not until 1974, at the age of 54, that he decided to move to Madrid, empty-handed but intent upon working a change in his painting. “I’m going to build my way as I go” he told María Elena, and as if clearing the path for this new beginning, he destroyed much of his work before his departure.

### **Things found and Things grasped**

When Barcala arrived, Spain was ridding itself of the dictatorship that still ruled the country. The Madrid he found was quite different from the Madrid he had left in the fifties. Post-war

gloom was a thing of the past and cultural and intellectual revival was evident everywhere. Much had already been done in the area of art. The El Paso group had made an abrupt break with the figurative representation of reality. This group, along with Lucio Muñoz, comprised what might be called Spanish abstract expressionism. Barcala would meet and mix with some of these artists, and even exchange works of art with them. These painters and creators were the first to appreciate what this artist from so far away brought with his art: "One fine day, it suddenly occurred to someone to say that Washington Barcala was a painter's painter; and in fact, none of us could have helped being attracted by the plastic beauty of his works" (Francisco Ferreras).

He arrived, alone, in a foreign city. Although not in the least talkative, but rather taciturn and reserved, he made friends quickly in Madrid's artistic world. His wife and mother of his two children, María Elena Campo, would not arrive until some time later. His faithful partner in strolls and needlework, she was often the one who actually did the sewing to join the scraps of material that went into his paintings. Even during the few years they were so far apart, Washington Barcala would send her carbon copy drawings of what he wanted her to sew for him. Like a bridge made of thread and wood, his works were built on both sides of the Atlantic.

A new society and lifestyle were giving rise to new forms of expression. Barcala, for one, completely abandoned his landscapes and figuration - which would spring up again later in a more expressionistic form - to work along more abstract lines. This change in his *oeuvre* had begun ten years before he came to Madrid, but it was in this city that the most characteristic features of his art were consolidated and fully developed.

The time Barcala had spent in the studio of an artist with enormous influence on the Uruguayan artistic community, namely Joaquín Torres García, had not shown through until then, but Latin constructivism had somehow remained latent in him. Nonetheless, it was not until he was far from his country of origin, during this first stage of his artistic life in Madrid, that this influence started to be visible in his work. He painted simple pictures with an emphasis on the innate quality of the materials used - wood and paint -, depicting flat, sober, geometric shapes composed in black and white. He worked with small formats, because he could neither afford nor did he have room for large canvases - he lived and worked in a small two-room apartment. Barcala's art was serene, contained and humbly constructed, but he

combined these features with extreme, dramatic colouring, clearly characteristic of Spanish abstract painting of the age. The way he composed, in a linear and orderly manner, and the range of greys, were qualities learnt and absorbed from Uruguayan constructivism - even though he had rejected this tendency at first - but when he began to work in Spain he took a new turn in his pictorial course, adding stark contrast and emotion in his use of black and white. It was as though there were a bridge, from the very start, between what he brought and what he found, between his culture and ours, as if he had found his place immediately on arrival and a clarity of expression that would turn a common grounds into something that was his and his alone. These were the early Madrid works, painted in the years when he joined the Café Gijón circle, became friendly with architect Alberto Campo Baeza and held his first exhibitions in the - then operational - Ruiz-Castillo Gallery.

### **From the eighties to the nineties: changes and materials**

“If people only see the slats, they aren’t able to detach their view from the material. They see the rod as a rod, they don’t see the composition as something sensitive, they don’t see the wood as a colour in contrast to everything around it. Because I use rods, fabric or wrapping paper as material, as texture and colour, in a composition to which I add paint”: Washington Barcala in an interview with Cecilia Ceriani published in 1989.

Barcala created works with humble materials, which in some of his paintings, seen from a certain vantage, remind us of *Arte Povera*. Wood, fabric, string, thread and paint were his basic materials, which he sewed together or used to draw lines, build and form spaces, create tension from geometric repetition.

He used to store his paints, material, wood, envelopes, napkins, anything he found and kept, all in the same box. No longer a deliverer of boxes, he collected them. In his nightly strolls after painting all day, he would stop to pick up odds and ends that he could use in his works. These elements gradually became more varied and his compositions more complex. The slats of wood began to leave more room for fabric and the splotches of paint were replaced by drawings, sewed or painted on the backing. The simpler forms of the early years gave way to “collage” like accumulations, centred around geometric figures. Triangles appeared time and again in his paintings, doubled, trebled, quadrupled..., like symbols in a hieroglyph

representing both masculine and feminine, right side up and upside down triangles, black and white triangles, flat triangles, triangles in relief. What Barcala pursued was duality, opposites attracting and repelling, seeking and rejecting one another until they would meet in a place where the forces in play could reach a balance and harmony would reign. His works re-created this struggle between opposing forces: wood slats cutting across his compositions, geometric shapes and numbers drawn with thread or on paper, like insistent calculations in an unending search. His subjects were recurrent, obsessive, the same figures appeared time after time. The artist's hand was more like the hand of a scientist who, knitting and unknitting, appeared to want to unravel the very reason for his search. Then the triangles began to fall apart and the geometries, while never disappearing altogether, gradually gave way to cloth. Here colour started to find its way into some of his works. Up until this point colour, outside of black and white, appeared only sporadically. But now the calm in former works was shattered and movement appeared, in the form of overlapping cloth. Some of the pictures scarcely had any paint at all and the lines were drawn solely with wood and fabric. The triangles and squares started to alternate with bits of paper. Solemnity, never very apparent, disappeared altogether and these new works were flecked with figurative references, albeit in small doses.

In the early nineties, more specifically in 1991, he was told he had a brain tumour. This blow was obviously going to mark his perception of life and therefore of his *oeuvre*. He did a series on heads in the following years. Heads were depicted as something deconstructable: drawings of heads, circles and pieces of wood that describe an empty skull posing as a surgeon-chemist over its own grey matter... However, in his "constructivist" zeal, Barcala would build heads, as the titles of some of his works indicate: *Construyendo un perfil* [Building a profile] (1992), *Construyendo una cabeza* [Building a head] (1992), *Cabeza dibujada y otra en construcción* [Head drawn and head under construction] (1992). It was as though, through art, he wanted to cling to the life that he knew was slipping away, to use the magic of motion to transform what had been wounded.

Barcala always seemed to come back to the same themes: indeed, he painted a first head much earlier, a sort of premonition of what was to come later, in *Sin título* [Untitled] (1964). The artist did not forsake geometry in these works; he created circles, horizon lines and triangles with his wood slats, his expressive base remained unaltered. Paper and cloth, black and white, were constants, but they ceased to be smooth surfaces, now appearing in

blotches of paint, black stains or ghost-like figures that began to emerge time and again in the author's pictures.

These were his latter years. The control and constraint of the earlier Spanish paintings were gone. He, the architect and builder of wood and thread, became a dark apparition that haunted his canvases. Memories, annotations and a figure constantly poised to bid farewell, took command of the works in this final stage of his life. This new figuration had little to do with the figuration of his Montevideo paintings. Now it was a shadowed figure, a silhouette, with no specific features. The painter knew he was ill, aching of death and, in his determination to tell us what had been silenced, he depicted all this accumulated emotion in his paintings. It had always been difficult for him to decide when a picture was finished, but now his works appeared to be endless; he seemed to be locked into the "continuing dynamic" so characteristic of abstract expressionism.

Less than twenty years after his arrival in Madrid he set about returning to his homeland to die. In this narrow span of time, Barcala created a wide-ranging *oeuvre*. He absorbed things, and very naturally, from a country that was not his own but that would characterise his art: drama, austerity and sharp contrast. With these elements and what he had learned and grasped before, he created art of a very individual nature and not easily classified.

### **In silence**

"Tenderly, lightly, with restraint and rigour, cleanly, sweetly and slowly, in elegant flight, Barcala created work of extraordinary quality, while hardly anyone noticed" (Lucio Muñoz).

The temptation in modern art is to broach creation from a novel vantage, to surprise and astound and thereby attain what Warhol called one's 15 minutes of fame, heading the dubious list of art in vogue or art of the day. But there are artists who work from their own art, who resist the temptation to always do something new; these are artists who focus on creating timeless works, based on tradition and immersed in modern technique, works that follow the course that their delicate human condition charts: the ongoing pursuit of the eternal, the mystery of existence. They create and build without shouting, in silence, because there is no louder cry than one that endures.

Barcala did not need large formats or spectacular shapes to build; he approached art from simplicity, turning his view to all that is small, poor and accessible so that, in this discourse, it could take flight under the gaze of others. What his *oeuvre* has to tell us, it says in a hush, in what almost seems to be chance harmony but which was actually measured, meditated on, hour after hour in the artist's studio, seeking but never reaching the ultimate ideal. Each picture could be what it was or something else, the next one took up where the preceding one left off, because the last word had never been said and everything overlapped between one piece of cloth and another, between seam and seam. Like the summers spent in Paris with friends. Every year, he would submit one painting to the Grand Palais, the same picture he had hung the year before, but different because it had been changed in the interim. Every year the work submitted was a remake of the one submitted the year before.

His works allude to architecture, stairways, geometry, compositions, the importance of materials, but at the same time his *oeuvre* is an expression of personality and its fragility, of darkness and light, everyday occurrences that, like the lesser beams in a building, underpin our lives. Barcala knew how to take these daily and personal events as a point of departure and then disappear in them, leaving a nude work in which he had participated but then left to its own devices. He built his own language without having to resort to constant innovation, with no need to break through barriers with ever bolder novelties. He was the language, the language of his world, of the materials that comprise his works. His was the hushed speech of things inert, that express what has been said not in words but with gestures. This slow, calm gesture seeks nothing, imposes nothing, but remains because it has pushed nothing or no-one aside, tried always to its own course.

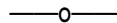
To remain in things like the wandering soul of the traveller that, in passing, leaves all it had and all it transformed in its interior, with the gaze of the searcher possessed of the magic able to change everything without moving anything in the still of the retina. "Washington used to come to share silences" his friend Alejandro Casares once told me. From his silence, Barcala has forged a place for himself in our history. He came and built, bringing, with his weary southern gait, a way of creating out of anything small. His *oeuvre*, then, remains, as a sigh of light that casts no shadow, leaving its footprint without treading, like a bridge between two worlds blending into one in his art.

## Barcala, painter of limits

Ángel Kalenberg

Washington Barcala, perhaps the most significant Uruguayan artist of his generation, erected a personal, consistent and rigorous oeuvre in a career that spanned half a century; eluding dissonance, he took refuge in a bare, intimate, nearly impenetrable and yet overwhelmingly sensitive language. His production can be structured around three major hubs: figurative painting (1946 to 1950) followed by an eight-year interval of inactivity in plastic arts; lyrical, abstract painting with an Informalist bias, between 1961 and 1964, which left us his *Chatarras* (Scrap metal); and the *Cajas* (Boxes). From 1967 onward he consummated what, in my opinion, can be regarded as the most fertile part of his career. With his *Cajas* he made use of the remains, the leftovers of throw-away consumer society to reformulate and update old *vanitas* art.

It all began very precociously when, in the mid forties, Barcala did the mock-ups for mardi gras street stages (his fellow countryman and Sáez Group colleague, Manuel Espínola Gómez, would also get his start in this way) with pieces of wood, cardboard and string. This was a preview of things to come after he chose to take up painting.



Uruguayan, the only child of a middle class family (of Spanish descent on his father's side and Italian on his mother's), Washington Barcala grew up sharing his play and study time with jobs in his parents' cardboard box factory. There he worked with a raw material that, many years later, he would use in his art: he learned how to punch-press, assemble and staple cardboard to turn it into boxes for shoes, ravioli, candy, pastry dough and jewellery; those

were times of pre-consumer society industry (before box-making started to go, in Spanish, by the anglicism “packaging”), when containers were still a craft form, before they lost their human dimension. Barcala became familiar with cardboard, the stapling machine and boxes, all of which are key words to understand his mature creative world. As a boy, he also distributed and delivered boxes in an old (actually rather dilapidated) Ford pick-up which it was his job to keep running, a chore that provided him with an early familiarity with machines. (Barcala was particularly fond of a photo that his son took of him behind the wheel of a 1926 or 1927 jalopy, of the kind that he had driven for the factory.)

While fragile when it came to attending to the little everyday things (he used to say that the day he had to go to the utility office to pay the electric bill, he couldn't concentrate on his painting), he had an unbending strength of conviction and self-confidence in the way he perceived art - his own and that of others - and the way he assumed and defined the poetry of his plastic options.

He began, as we shall see, as a figurative painter, although he confessed that he never felt comfortable being catalogued in any way. “To avoid being labelled as part of this or that tendency, defined ever more imprecisely, I call these pictures [done in the sixties] *ordered works*. They're ordered canvases with suggestions of other materials that I spread over fragile frames.” But at a certain point in his life, Barcala decided to eliminate all anecdote from his art and said so expressly. “There's nothing I don't like, except that I don't like anything that's poorly done.” He failed to add that he had also eliminated all anecdote from his life and had placed it at the service of his art.

He conducted very few exhibitions, and spaced them amply, but each was invariably conceived with unusually demanding rigour. And all of this went hand-in-hand with an extremely self-critical attitude, to the extent that he would destroy works that didn't satisfy him fully. And I can attest that he spent much of his life trying to recover his paintings (even the ones already sold) to correct them, i.e., to destroy them. Barcala confessed that he “constantly (revised) works until I've depleted all the inherent possibilities in them. If I'm satisfied, they're saved, if not, they're gone”.

In a letter he wrote me around 1976, Barcala defined himself thus: “I'm committed to society, to my fellows, but not by the book, but rather by delving deeper into my work, to

be able to convey something live to others". For Barcala (like Rafael Barradas before him, who also lived, studied, created and exhibited in Spain), painters live painting to the extent of inhabiting a (spiritual?) identity somewhere in between two trades: painting and living.

### **Barcala before Barcala**

He received his early training in the Montevideo Circle of Fine Arts between 1939 and 1942. There he studied under painter Guillermo Laborde (1886-1940), a fine colourist and excellent teacher who gave his students a knowledge of painting (including contemporary trends) while encouraging each one's expressive personality.

At the time Barcala painted landscapes and views *au naturel*, in the out of doors; his series on *Estaciones de ferrocarril* (Railroad stations) is representative of this period: station landscapes, trains, their noise, smoke, paintings very much in line with a tradition initiated by Claude Monet with his *Gare de St. Lazare* series. They represent the intrusion of the machine in everyday life and, to a certain extent, constitute a pictorial metaphor of the communication between country and city that trains signified, when the sense of distance was quite different than it is today. But what truly counts in these paintings is not the choice of the symbolism related to the industrial world, but the pictorial exercise itself, the perspective structure of space based on the convergence of the rails and the vanishing point. Robert Delaunay warned: "The railway is an image of succession that tends to be parallel: the parity of rails". Merleau-Ponty's interpretation of that assertion was "Rails that converge without converging, that converge to remain equidistant, the world that is as I see it *in order to be independent of me*". By depicting the rails head on (an anti-pictorial vantage that all modern painters repudiate as a typically Renaissance approach), Barcala evinced his attraction to conical perspective - the first type of perspective discovered in the Renaissance, epitomised by the placement of Christ at the vanishing point in Leonardo's *Last Supper* - revealing the classical spirit that the artist embodied.

But this perspective is concealed behind the density of the pigment (a technique introduced in Uruguayan painting by the Uruguayan *macchiaiolo* Carlos Federico Sáez, 1879-1901, and developed by Alfredo de Simone, 1890-1950, artists who clearly showed that the impasto cannot be controlled), evincing his feel for the surface, as if prioritising the pictorial layer to

which matter, so used, lends its support. These themes, without Barcala's treatment of the pictorial layer, would have been little more than innocuous outdoor exercises. Dense pigment, nearly sandy in consistency and matter-like property would continue to characterise Barcala's work until these techniques gave way to the use of real materials in the seventies, in his collages and boxes.

In 1949, shortly before his trip to Europe, Barcala, along with Luis A. Solari (1918-1993), Juan Ventayol (1911-1971) and Manuel Espínola Gómez (1921) joined the Carlos F. Sáez Group. The group made its first appearance in September of that same year, in "Amigos del Arte" in Montevideo. Barcala exhibited seven paintings in the gallery's exhibition room 2. The titles are indicative of his figurative options at the time: *Galpón blanco* (White shed), *Calle Olimar* (Olimar Street), *Retrato de María Elena* (Portrait of María Elena, later to be his wife), *Estación* (Station), *Naturaleza muerta* (Still life), *Botes* (Tins), *Casilla de aduana* (Customs counter). Since the group's second and last showing (before it dissolved), concurred with the artist's trip, it included none of his works.

### **Washington Barcala *fuit hic***

It wasn't until the Renaissance - a time when the same society that called Michaelangelo "*il divino*" had no qualms about nick-naming the sculptor the "baker" after Leonardo wrote, "the sculptor forges his work with the strength of his arm and the force of the impact against the marble [...] in a very mechanical exercise often accompanied by dusty sweat that muddies his face:, covered with white marble dust from head to toe, he looks every bit the baker..." -, that the painter's trade would be acknowledged not to be "*mechánico*" or "lowly" (as manual trades were referred), because while it involved manual work, craftsmanship and intellect, the manual aspect was not predominant. That was the beginning of a process of recognition and esteem that transformed the painter's trade into a honourable and noble profession.

Beginning in the Renaissance it also became generally accepted that *ogni pittore dipinge se* and, even more, that "... the spirit is expressed and reflected as in a mirror that reflects the face of the beholder", according to the influential neo-Platonic thinker Marsilio Ficino. From then on, painters were able not only to take the entire world and other living people for themes, but could also frequently show an interest in themselves, attempting to approach

and translate their “identity” by delivering an image - the result of how they saw themselves in a mirror - that they intended as their double. From then on and for several centuries, the self-mimetic sub-genre, the self-portrait, would remain very popular and in the nineteenth century even came to be called the “portrait of the author”.

Nonetheless, it was practised much less assiduously in the twentieth century, except at the beginning and end of each painter’s career. So much so, that today’s artists believe that their respective self-portraits are vaguely and implicitly present in their *oeuvre* as a whole. Picasso, Frida Kahlo, Andy Warhol, Antonio Saura, Arnulf Rainer, Christian Boltanski and Cindy Sherman, to mention just a few, appeared to be exceptions to the rule, repeatedly producing self-portraits, from which it may be inferred that while not a major genre, it was not wholly forsaken during the last century.

Artists have portrayed themselves in many different ways. They may appear surreptitiously, such as in the case of Velázquez emerging from behind his canvas alongside the royal family (centuries later this same strategy would be deployed in cinema: Alfred Hitchcock is a case in point, with his fleeting cameo roles - a by-passer, a corpse floating in the Thames, a photograph - in all his films). Or depicting themselves as historic, biblical, mythical or fictional characters: Velázquez embodying Philip IV, Michaelangelo as the St Bartholomew of *The Last Judgement*, Caravaggio as Goliath in his *David*, Rembrandt as St Paul in the *Self-portrait as the apostle Paul*, or Van Gogh placing his face in the resurrected Lazarus in *The raising of Lazarus*; (Flaubert would sustain: “Madame Bovary, c’est moi”; and Wagner: “Brunhilde is me”).

Others would portray themselves in close-up views, dressed as befitted the profession, with or without their tools, in a reflexive attitude in their studios, either painting or not. Or juxtaposing their own self-portrait with the portraits of their patrons, such as Goya in *The family of Charles IV*. Or exchanging portraits with other painters. Or, when the genre was taken over by photography, self-portraits could be fragmented because, according to Pol Bury, “with the advent of photography, painting forsook the science of representation”.

But today’s artists, eschewing references such as “Rembrandt’s sarcasm” or “Ingres’ mockery”, occasionally decide to make mirrors gesticulate. Thus, while at first Matisse used photography to pursue a distinctive trait, several decades later Arnulf Rainer, in his

*Self-portraits* (1971-1976) would ravage his photographed or even photocopied face, painting strong and violent stripes across it, as if devising a network of wounds; all of this would be followed by blotches and cross-outs (for which Rainer used painted lines, whereas Barcala used strips of wood) to convey the experience of fragmentation, the explosion of the body as the container. Because ultimately the self-portrait - according to Jean Hélion - is not a copy, but the confession that the artist makes of one of the states of his/her personality.

In the mid-twentieth century, the West was witness to the battle between the non-figurative artists and the then scorned figurative painters (and all the genres deriving from figuration, including portraits). It was in this context that Washington Barcala painted a little known document of his beginnings as a painter, *Cantina* (Canteen, 1948, National Museum of the Visual Arts, Montevideo) in defiance of mainstream contemporary trends.

This is a notable self-portrait of Barcala, a close-up of the artist seated, holding a cigarette in his left hand, which rests on a table; a coffee mug in his right; his face, painted from a three-quarters perspective, with beard and moustache, looking outward at the viewer; Barcala is located at one edge of the scene, absorbed, perhaps thinking that “the world is around me”; his image is cropped as if by a photographer. The articles on the table include an “Ancla” brand matchbox, a “Job” brand box of cigarette paper and a tobacco pouch. (If the objects painted in this illusionist fashion were replaced by the real things and pasted on to the backing, we would have a collage; hence their value as a preview, among others, of his future work.) A few years ago, the North American art historian Robert Rosenblum delivered a conference at the National Museum of Visual Arts in Montevideo on the objects used in cubism (and objects there were: indeed, cubist paintings are still lifes), during which he mentioned the objects in *Cantina*, a work he just seen for the first time in the museum. The question that comes to mind in this context is whether, when painting this canvas, Barcala might have been thinking premonitorily in terms of cubism, still life and collage.

The background in most traditional self-portraits was neutral. The upper half of the background in *Cantina*, on the contrary, contains a mirror. Mirrors usually reveal the other half of the characters of a painting - making them “round bundles” -, or show the inverted image (which is why self-portraits were painted without arms, to avoid the brush being held in the left hand, a technical difficulty that was not overcome until the advent of

photography). Mirror images also enable experimentation with double self-portraits, whose distant precedent is to be found in Carlo Dolci's *Double self-portrait* (1674).

But the glass in this mirror takes a rather odd perspective: it reflects the artist seen from the front, smoking, exhaling the smoke; there is a bottle of wine on the table and, seated beside it, the figure of a man, perhaps talking to the author. The two scenes, the one painted and the one reflected, correspond to two different, consecutive moments. In this case the picture within the picture is as important as the picture itself, because the one supplements the information to be found in the other.

The mirror (rimmed by a heavy frame) also contains the reflection of a shelf (for goblets, perhaps) and an old-fashioned clothes rack. But the main purpose of the mirror is to open space towards the back and front of the picture on the bi-dimensional plane of the canvas, multiplying the depth of the painted space. "The seduction of the mirror is so powerful that when looking at one of these paintings we tend to forget that what is reflected in the glass is not a natural reflection, but a 'picture within a picture'" (Julián Gállego).

The flat surface of a painting has always been compared to a mirror - Leonardo pointed out this similitude many centuries ago - and to a mirror with something behind it. For Leonardo, the mirror served as a model for painting, as "every painter's master", a tradition that continued on through Marcel Duchamp and Julio Le Parc, and although Barcala is not a naturalist painter, in *Cantina* he also resorted to a mirror. For Jorge Luis Borges, the mirror is "an impossible space of reflection", about which he wrote "... I am the flesh and the face I don't see"; "Why do you persist, ceaseless mirror? / Why do you, mysterious brother, duplicate / even the slightest movement of my hand? / Why in the shadow of sudden reflection? / Do you become that other I the Greek meant / and always stalking..." (*Al espejo* - To the mirror<sup>1</sup>).

The mirror, Merleau-Ponty would sustain, "... is the instrument of a universal magic that changes things into a pageant, a pageant into things, me into someone else and someone else into me".

Self-portraits are always somewhat reminiscent of the "mirror in the picture". Because no-one can see themselves except through others; in the eyes of the person we talk to, in a

reflection in the water, in the reflective surface of polished metal, in a mirror or in a photograph. L. B. Alberti wrote that “the inventor of Painting was surely that young Narcissus who was turned into a flower: because as the flower of all the arts, painting would seem to be able to smoothly accommodate the fable of Narcissus, ...”. Narcissism understood as desire for veneration, identification and love of the image itself. In his analysis of the Schreber case, Freud said that “to secure the object of love, (the individual) first takes him/herself, his/her own body, before moving from this to the choice of the object in someone else”<sup>2</sup>. It may be said, then, that narcissistic images are like “ancillaries” that support the feeling of self. In a self-portrait, the artist relates to him/herself, to others and to reality. “It’s like the gaze at oneself, from a mirror” (Luis Kancyper, *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso* - Jorge Luis Borges or Narcissus’ labyrinth -). Bequeathing a self-portrait is ultimately a response to the desire not to die altogether.

Can Barcala’s self-image help to understand the artist? Does a self-portrait render the painter more transparent or more opaque?

Painting his suit in shiny tar-black, Barcala evinces his devotion to Edouard Manet (*Cantina* evokes the *Portrait of Emile Zola*, 1868, Louvre Museum); he was very likely inspired as well by the compositional pattern of Manet’s painting which, although of someone else - the writer Zola -, has much in common with a self-portrait. Barcala’s work can also be seen to be in line with the tradition of Edgar Degas’ *The print collector*, (1866, Metropolitan Museum, New York). Malraux sustained that painting springs from other painting, not from reality.

There is history behind the use of black as a colour. The Florentine painters of the Renaissance were known to see forms as if they were sculptures, volumetric figures, and so would not have been able to paint them in black, which would not only flatten figures but turn them, optically, into a black hole in the canvas. Dressing a person in black was, then, anti-sculptural. It would not be until the late sixteenth and early seventeenth centuries that the Mannerists (such as Bronzino) would attach more importance to the covering than to questions of form, in a quest for solutions other than the ones explored by the Renaissance. Rembrandt’s *Night round* thus came to be described as “... the monumental symphony of a Veronese dressed in black”.

(Be it said in passing that resorting to black was not a question solely of the influence of

Mannerism but also, and above all, a result of the rise of Spain in Europe - during the Council of Trent -, insofar as the fashion of wearing black was part of the Spanish legacy in the Netherlands and southern Italy.)

Art was not to discover a symbiosis able to renovate painting on the basis of tradition until Velázquez appeared. Black was to be used as a colour from then on, in addition to the coloured greys of the Venetian school. And Manet, who studied Velázquez' work (as well as Frans Hals', which drew from the use of black as well) so carefully, understood this very early on. And Barcala also felt black as a colour and not as a shadow. (Here it should be said that decades later, the black in Barcala's clothing in *Cantina* would be transformed into the tar-black used on his boxes.)

*Cantina* has a very "orderly" (one of the favourite words in Barcala's vocabulary), well coordinated structure, to the point that the painting can be seen to be in the tradition of Cézanne.

In the same way that Johannes de Eyck painted his name, first and last, on the wall of the Arnolfini couple's bedroom (a genuine precursor of conceptual art), the Uruguayan could have written Washington Barcala *fuit hic* (in either of its two meanings: Washington Barcala was here, or Washington Barcala was this mirror) on the walls of his corner canteen.

### ***Boceto para mural* (Sketch for a mural)**

The composition of this 1946 sketch wrecks of classicism, with an approach to structure reminiscent of Torres García. Indeed, in the horizon that springs from the tip of the gold-toned section, Barcala established a somewhat idealised, Platonic vision, a depiction of airiness. The trees that Barcala painted here are closely related to the ones in murals by Puvis de Chavanne and Torres García. And the tiny running figure may be a tribute to similar figures created by Giorgio de Chirico. Immediately underneath this sector is the area corresponding to the worldly part of the picture (perhaps equivalent to an underground world), in which the allusion to intellectual work, research, is a metaphor for the human warren.

One possible interpretation of the work may be that it takes an entire community working underground for everything to be idyllic in the space above.

It is no coincidence that there is a snake in the centre of the composition, framed by a semi-cylinder. According to Filón de Alejandría, the snake symbolises what both kills and what cures, i.e., medicine.

Whereas Renaissance artists placed the image of Christ in the vanishing point of perspective space, the point of privilege (from which virtual rays emerged, as if from a “luminous body”), in his *Boceto para mural* (Sketch for a mural), Barcala placed the individual - the doctor perhaps, the professor, the scientist - in the vanishing point, in what is apparently an allegory of science.

### **Notes of a travelling painter**

Around 1950 Barcala travelled to Madrid where he took courses in engraving and fresco painting, the latter under Daniel Vázquez Díaz in the San Fernando School. He later took a leisurely tour of Europe for nearly two years and at the end of that time, comparing what he had seen with what was being produced in Latin America, he came to the conclusion that the most important South American painters strove to express themselves in a universal language, which at the time was abstraction.

Two drawings have been recovered from that trip to Europe, both of which are travel notes. One is of Lisbon, a city which, like his Montevideo birth place, overlooks a river (the Tagus) as wide as the sea (as Juan Ramón Jiménez defined the River Plate). The other is of Las Palmas de Gran Canaria, the other port of call for the vessels (in Uruguay they were called trans-Atlantic cruisers) that crossed the ocean between South America and Europe. These two drawings have a charm of the same sort that characterised the drawings of the so-called “travelling painters”, Europeans who visited Latin America - beginning in the sixteenth century and more assiduously beginning in 1800 after the arrival of Alexander von Humboldt - and documented the astonishment that the New World inspired in them, with its landscapes, life and customs.

The drawing of Las Palmas de Gran Canaria is particularly significant and even anticipatory. The artist placed a small boat on the horizon, drawing it in a way that seems to herald the disintegration of form. Two decades later, in Barcala’s collages, the virtual masts in this

drawing would become real sticks primitive tribes, it may be recalled, used sticks for drawing maps), which he would paste on to different support media.

With regard to his move from the traditional to the experimental, the artist himself would note: "It is a long evolution that perhaps began in 1948. I was never a copier of nature, but beginning in that year I see that there are photos of a painting, which no longer exists (I have destroyed hundreds of works), but which is clearly an incursion into painting that is no longer figurative, in which abstraction has taken hold; it was the structure of a street with large masses of light on a white canvas. Then - I went for many years without painting, from 1950 to 1958 there was no tangible creation - came the stage of very hard looking. In 1958 I started to incorporate different materials. That was followed by the use of scrap metal and so on and on".

### **The *Chatarras* (Scrap metal)**

First of all, the name. Why did he (deliberately) call them *Chatarras* (Scrap metal)? María Moliner (Spanish dictionary author) defines "chatarra" as "dregs from iron ore. Iron from old utensils, in particular, any that is collected, bought, sold, etc., for recycling. Applied hyperbolically to things made of iron, such as machines or devices, that have grown nearly useless: 'That typewriter [a shame Moliner did not choose a sewing machine - a very fitting reference in the case of Barcala - for her illustration] is *chatarra*'. And "chatarra" is also a word in the Informalist vocabulary.

In any event, *Chatarras*, dating from 1961 and therefore created after the artist's first long trip to Europe to study, although perhaps reminiscent of a certain orientalism that prevailed at the time, reached nearly generational status of such magnitude that they permeated the production of Manuel Espínola Gómez, José Gamarra (1931) and Nelson Ramos (1931).

They are all temperas, in white, grey and black, painted with flowing strokes, a sumptuous material and formally very refined. And so? Perhaps the artist wanted to allude to the dregs of figurative art? Christening them in this way, he may have had in mind the portrayal of landscapes or formless objects, i.e., objects that lost their initial form, painted with ambiguous colours. This is the view that Uruguayans see when they stroll along the

promenade that flanks the south quarter at dusk or on foggy days: combed by the air, forms become formless and Montevideo's gasometer looks like a black mountain or one of Mario Sironi's landscapes.

Some are composed with blotches that are nearly forms, in which respect they may be compared to works by Julius Bissier and Roger Bissière. A few, like the French artist's compositions, are a consummation of atmospheric painting. Others are reminiscent of the gestural act of archaic scriptures - flourishes or perhaps scribblings - stencilled in, in the tradition of the language used by Georges Mathieu and Simon Hantaï. Stains, traces, signs, an occasional and spontaneous graphism that respond to no organisational logic; rather, the artist positions them (in an empty space, in a non-space) involuntarily, randomly (this is another of the emblematic words in Barcala's dictionary). Jackson Pollock's dripping technique also harboured a random element: neither Pollock nor Barcala used painting to express concepts or judgements of a rational order.

In their gestural status, the involuntary, irrational but non-dramatic forms of Barcala's *Chatarras*, show the artist's disdain for rigid, *a priori* structure and stress the importance of existential considerations, which the Uruguayan expressed more through matter *per se* than through form, at the very "moment that his vision becomes gesture" (Merleau-Ponty).

Giulio Carlo Argan wrote that if we tried to convey the lines of the energy emanating from a city such as New York, in plastic media, we would have a Jackson Pollock painting. And if we tried to do the same with Barcala's *Chatarras*, if we wanted to see his work as the transposition of a city, what city might that be? Perhaps Montevideo's South quarter, with its elegant, calm and introverted pace (a quarter where I lived with my family for nearly two decades and where we were often visited by Barcala, a unrepentant "noctawanderer" - to use poet Rubén Darío's neologism -, who would drop by for a cup of coffee and to discuss matters relevant to the National Fine Arts Commission, on which we both sat).

Barcala did not copy reality, he replaced it with signs, those primary components of his *Chatarras*. In addition to their autonomous status as images, they contain an ineluctable determination that charges them with action. These abstract and active signs are not easy to define or fix. In Wols' case, one might speak of bacterial explosions, or of fireworks in Georges Mathieu's *oeuvre*.

From the formal standpoint, the *Chatarras* are graphisms, writing, characters with a purely visual value that exist in and of themselves, wanting in any meaning other than their mere plastic presence. They are, as Mathieu would say, “gesture[s] quicker than thought”. And they can bring to mind flourishes - those automatic scribbles that characteristically garnish certain signatures -, that are not signs because they do not refer us to any meaning or denote any spiritual state, life experience, feeling or thought.

Barcala - embodying one of the finest traditions of Uruguayan art - reworked, distilled these forms, tributaries in vernacular language to the art of large cities.

(Shortly after finishing the *Chatarras*, Barcala, along with another fourteen Uruguayan painters, agreed to participate in a suite of silk screens that I published in 1964. On that occasion, the idea was not to reproduce original paintings with photomechanical techniques, but rather for the artists to work directly with the acetates, one per colour - which meant that they had to mentally envision the end result -, which vested them with the status of engravings. Barcala respected the traditional order of the printing process: yellow, blue, green, red, black. The background is reminiscent of Pollock’s drippings; the drawing governing the figures - a family of three mannequin-like human beings - is similar to works characteristic of the CoBrA group, the Argentinean neo-figurative artists, although it is less expressionistic and more abstract. Seen in retrospect, it is suggestive of Basquiat *avant la lettre*.)

### **A classic artist, nonetheless**

Barcala’s *Chatarras* series patented one of the characteristics that has defined Uruguayan art from the outset: a sort of “classicism”, understood in the sense of a certain degree of moderation and balance. Having developed into a deeply entrenched national trait, these tendencies have been strong enough even to subdue influences (influences?) as eccentric as Informalist painting. Thus, at the very height of Informalism, Barcala (and the same could be said of Espínola Gómez), produced organised, constructed painting, attempting to impose a rudimentary sort of formalisation on the informal, attempting, in short, to superimpose the principle of ossification, structure, over lax painting.

Another feature that characterises Uruguayan art is the ongoing tendency of a broad swathe

of the country's painters to plunge their spatulas into matter-based art, drawing from a dual source: one, the impasto employed by Carlos Federico Sáez; and the other, scraps of wood - to build objects - as used by master Joaquín Torres García and his pupils.

The former feature banks on what might be regarded as the specificity of the pictorial, the paste, the saturation of pigment, the multiplication of pictorial layers, the juxtaposition of strokes. Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale (1878-1926) and Pedro Figari (1861-1938) would make use of this language beginning in the late nineteenth century. But the survival of the orthogonal pattern, also embraced by Barcala (and Nelson Ramos as well), enabled him to both control matter (and colour) and endow it with classic balance.

The latter aspect rests on a number of premises. It assumes that if all art is material (in the seventies Jean François Lyotard believed he had found evidence of immaterial art) - and at one time matter constituted the medium, the backing, on which to introduce or engrave figures - now, with the change in times, material may directly adopt the lead role, acting as both medium and surface. And the surface can, furthermore, be made to include sticks, sawdust, sand, newspaper, sandpaper, scrap metal, glass, pottery, string, leather, thread. It was as if the Uruguayan had sensed the theses of artists who rejected the mechanistic interpretation of matter and postulated that, on the contrary, matter has a dynamic potential, as it is "rife with morphogenetic capacities, and therefore is itself able to generate forms. [...] it is not a question of the essence of the 'soap bubble' being somehow imposed from without, an ideal geometric form (sphere) that shapes an inert series of molecules. Rather, a topological endogenous form, a point in the space defined by the energetic possibilities to which this molecular configuration gives rise, guides the collective behaviour of the soap molecules and as a result produces a spherical shape" (Manuel de Landa, in *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma* [Deleuze, diagrams and genesis of form]). It is as though Barcala's work exuded an underlying optimism, delighting in and thereby instituting a new way of viewing matter.

This features enunciates both the formless and the formalised, chaos and order, the intersection of physical and psychic, the blurring of the boundaries between figuration and non-figuration, objective and subjective, pre- and post-industrial.

## **An organic Constructivist**

Barcala (like Ramos and the sculptor Germán Cabrera) stands as a point on the border: he can be seen as having introduced a sort of synthesis between the organic and the constructive. In the Uruguay of the day, that is, the late sixties, tri-dimensional volume and real space were the exclusive domain of sculptors and architects, whereas the two dimensions of the plane were reserved to painters. In 1967 we organised a showing, *Artes Nuevas* (New Arts), in the General Electric Institute exhibition hall, in which Barcala presented what could still be defined as a painting, but was very close to being something else. What the artist submitted was a new handling of subtle counterpoised textures and a flash or two of colour, in the midst of a luminous, limpid atmosphere, all inside white boxes seven centimetres deep and topped with a glass lid, apparently attempting to revive and update the Pandora's box myth. Barcala essentially arranged the work around planes separated by small wooden partitions that ordered an enormous diversity and variety of shapes and materials on one side and the other, seeking shadows cast on and by the curved forms, oblique surfaces that also cast shadows and the unfolding planes, insinuating spatial depth in the refinement of colour. The white lacquered paint that covers most of these jointed compositions contrasts with the tar-black in others and the few areas where the artist left a matte finish. An air of reserve, of subtle experiment, emanates from his works, which are vehicles for the anxious, sensitive and wise quest for a language in keeping with the world and the time in which he was destined to live.

What is the explanation? Perhaps anthropology, more than art theory or history, holds the answers to the questions that arise around these works. It is no coincidence that a specialist in prehistoric research such as André Leroi-Gourhan used these raw materials, irrespective of any aesthetic considerations, in his approach to technomorphology. In his work *L'homme et la matière* he proposes a dynamic classification of materials and techniques based on a spectrum ranging from solid to liquid. His categories cover stable solids, semi-plastic solids, plastics and flexible solids. The result of his combinations give rise to objects such as arrows and shoes, textiles and rooms. And, one might add, Barcala's boxes.

In an apparent move away from Torres García's teachings, set in the context of organic language, Washington Barcala built his space with a rigour that prompted me to call him (along with Germán Cabrera and Nelson Ramos, in a collective showing of these three

artists that I presented in the Jacques Martínez Gallery in Buenos Aires in the spring of 1974), an “organic Constructivist”.

### **Boxes in Uruguayan plastic tradition**

Beginning in 1966, Barcala began to work with boxes, following a tradition that in Uruguay was initiated by Joaquín Torres García and continued by Ramos; whereas the cells in Torres García's Constructivist paintings contained signs, Ramos' housed figurines. Barcala's approach was also a continuation of what I once called Germán Cabrera's (1903-1990) “unboxed compositions”, metal shapes contained inside or assembled within boxes (or containers?). Barcala created a sort of boxed space between transparent elements, inhabited by a variety of materials in which the lack of any deliberate or at least foreseeable composition was immediately evident. Ultimately, this is the same aesthetic as deployed by Lautréamont. He joined diverse materials, one alongside the next. The principles that guided the way he juxtaposed the elements of his repertoire may be associated with unconscious processes.

Barcala's are box-paintings, a kind of “ready made compounds” (a sum, a self-consistent addition of fragments of found objects) that convey the idea of intimacy, concealment, like the secret drawers of an old-fashioned *secrétaire*, in contrast to the characteristic extroversion of painted boxes, in which the painter places everything in plain sight.

In Barcala's boxes - which are all handled like musical compositions, i.e., as variations on themes -, the viewer can see reminiscences of easels, windows, machines, which may be interpreted as metaphors of an artist's studio; an updated version of Picasso's plastic formulation of a studio, in which he resorted to the theme of painter and model. A drawing by Dürer of a model working with thread on a table top could well emblematisé this Uruguayan's boxes.

And yet, the artist mistrusted not only pictorial virtuality but pictorial materiality. He did not paint. He juxtaposed, sewed, pasted: bits of wood, thread, pieces of cardboard, papier maché, all very modest materials. He explored the materiality of the edges of cardboard, paper and wood, the breaks and gaps in the spatiality of matter. On occasion, he would

superimpose colour (carefully painted) that negotiates its way through the forms, extending beyond matter or aestheticising it, in an attitude of artistic appropriation, of objectual de-individualisation. Then he would classify these components in his boxes, like an acritical, lyrical, romantic entomologist. But, as he did with his *Chatarras*, Barcala submitted this organic microworld to rules - minimal vertical and horizontal, virtual or real laws - by which it is governed and built.

This allowed him to configure a topological space in which sensory and motor, characteristically topological and metric, projective geometrical figures dynamically co-exist; a space that where even the slightest vestige of theme is swept away. Sewing machine drawing is also topological and concurs with the view of certain engravers such as Hercules Seghers (1590-1640), among the first to explore the world of the textures emerging from engraving, who, turning serendipity to advantage, learnt to print on small pieces of frayed or scorched linen. Rembrandt himself was seduced by the results that could be obtained with materials barely touched by the artist. Something similar was to arise centuries later, with Saul Steinberg's word drawings, in which conversations are referred and where a mouth, for instance, does things or a figure levels insults, resources that enabled the artist to "convert words themselves into illustrations of their meanings" (Gombrich), and with tapestry weavers, although the experience of the latter was based on a rupture with conventional artistic procedures.

In this regard Barcala's work is the exact opposite of abstract art. Barcala (and Nelson Ramos) took up abstract art, took it up without setting into specifically abstract forms; paradoxically, he articulated an inarticulate world, as if believing that art and science could be traced back, eternally, to the same origin within the human being.

In the works done in the late eighties, Barcala began to show signs of a new connexion with reality; folding everything into a whole, inside his boxes: his own drawings, the odd booklet of forgotten geometries, Picassian forms; in short, setting the real, pragmatic world against the world of virtualities. A Cornell without pigeonholes? Yes. And this is not without consequences. Barcala replaces the American's - and Torres García's - static pigeonholes with a system of sticks, unravelling the other two artists' structural apriorism. Moreover, the dose of aestheticism, as from a lost childhood, in Cornell's boxes is totally absent from Barcala's, insofar as matter itself becomes a sign within a structure, thereby eluding the aestheticism and passivity in the former artist's works.

Barcala recomposed reality by articulating heterogeneous fragments from former realities no longer in use, applying the logic of the do-it-yourself enthusiast who, according to Lévi-Strauss, is someone who “works with their hands, using waste products”.

### **The sewing machine as a drawing instrument**

The sewing machine has a history of its own in the world of art. The first artist to vest it with artistic status was the Franco-Uruguayan Isidore Ducasse, Count of Lautréamont, when he wrote in his *Les Chants de Maldoror*: “As beautiful as the chance encounter, on a dissection table, of a sewing machine and an umbrella”. The obvious sexual symbolism underlying this pairing of totally dissimilar objects in the same visual field sets the machine into symbolic operation.

Around 1913, Picabia introduced the “machinist” tendency in painting (subjecting it to the scrutiny of desire), placing it, at times, inside gigantic, organically mechanical complexes, such as in *La máquina de coser electro-sexual*, (The electro-sexual sewing machine, 1934).

Much later, pursuing the anthropomorphic metaphor even further, Konrad Klapheck would discover a “mortified bride” or a “dangerous mate” in the sewing machine, through which he seemed to take his revenge for the extreme precision with which he painted it, converting it into an “unusual monster, both strange and familiar, a rather unbecoming portrait of myself”.

Barcala, in turn, instead of converting the sewing machine into a painting, set it into operation, as if he were a modern day Lautréamont. He used the machine itself as a tool: sewing was his means of drawing. As far as I know, Barcala was the first artist to draw with a sewing machine. The stitching on the seams, from which he drew enormous plastic advantage, lends a very peculiar brand of sensitivity to his work. He used the sewing machine to help him extract (perhaps secret) promises and desires from unknown worlds. Two generations later, the Uruguayan Gerardo Goldwasser would pursue this line of work, using ready-made tailor’s patterns he found in his father’s shop to do drawings and collages that allude to the body through clothing, humanity’s shell.

But let us return to Barcala's collages, which borrow from drawing; the shapes are wholly defined (in the photographic sense of the word) and the drawing always appears to be in conflict with the other languages. Sometimes they contain linear drawings (an up-side-down triangle or rectangle) on which a material counterpart is superimposed (a stick cross, for instance), to either scratch over what is underneath or make it reverberate. On other occasions, they invoke axonometric perspective, conical perspective, a few spots or certain random numbers. They may even comprise an entirely linear structure, resulting from the handling of thread alone in counterpoint dialogue with the collage. The blacks may appear to be burnt at times, as in the works of Alberto Burri. In the boxes, as in these paintings, the ideational (the spiritual) is to be found conversing with matter (technology). Barcala was to say in this connection: "My oeuvre is the attempt to create spaces where relationships are visual, to establish propositions where form, with its general appearance or identity, expresses the various realities of the material or spiritual world". Such is Barcala's aesthetic, a peculiar version of the aesthetics of collage.

### **Real materials and illusory painting**

Nineteenth century artists could still express themselves through harmonious and closed forms, producing a coherent discourse; but that creative gesture, once believed to be unitary, fell apart in the early twentieth century, in keeping with the disintegration taking place in other areas (such as the atom in the field of physics) and the modernist creed. It was then that the collage (hand-in-hand with cubism) made its appearance, with its aesthetic of fragment and paste. Fragments are a simile for disorder, the penetration of dissonance in the very heart of a totality believed to harmonious and non-contradictory.

This aesthetic would also be extended into literature. Joyce interrupted syntactic linearity with interior dialogue; Proust not only drew from quotation (i.e., including a fragment of another author's text in one's own), allusion (i.e., one text underneath another) or intertextuality (one text for another, a copy, even falsehood), but accumulated and juxtaposed different tenses, expressing the relativity of our space-time constants, an understanding deriving from Albert Einstein's theories. Fernando Pessoa, in turn, wrote polyhedral books in which neither reading nor materials were linear, in which, to use Cortázar's words, there was room for "all worlds, the world". In the Argentinean's novel

*Rayuela* (Hopscotch), as in the Portuguese author's brilliant *The book of disquiet*, the structure enables the reader to randomise the order in which he/she chooses to read the chapters. Cortázar himself wanted *La vuelta al día en ochenta mundos* (Around the day in eighty worlds) to be "A book [...] made of scraps and cast-aways, like a huge collage". The powers of fragmentation were also invoked by musicians, who disintegrated the concept of tonal globaility by resorting to electronic sound and new sub- and microtonal modulations: Luigi Nono with *Fragmentstille, an Diotima*; Karlheinz Stockhausen and his "momentary-forms" and even Debussy's two books of *Preludes* for piano, in the words of his anti-dilettante Monsieur Croche, apostrophise the Wagnerian orchestra as a "sort of multicolour clay spread so uniformly that you can barely distinguish the sound of a violin from that of a trombone". The orchestration of collagistic music, on the contrary, individualises and dis-integrates.

"Filming," Serguéi M. Eisenstein said, in turn, "is to cut out pieces of reality with the camera lens." Thanks to photography, from which it descends, at least in the shooting phase in which one thing is captured after another, "cinema continues to draw on the image-fragment for its raw material". Cinema imagery carries collage to its ultimate consequences: it fragments reality in frames, to subsequently rebuild reality in the editing room. In a nutshell: deconstructing and reconstructing.

Collage, assembly and interjoining demand enormous responsibility of artists (even the responsibility of "aiding change", to use Daniel Spoerri's lucid expression); they must exercise absolute freedom of choice in clustering and relating (voluntarily or otherwise) the pieces of a wholly open puzzle.

In this logic of combining everything with everything, collage assumes (and exercises) an aesthetic of non-coherence. Thus, Barcala brought together fragments of unmatched, even non-harmonious materials ("sometimes I see a piece of wood that I like and just pick it up" he would say) in a real painting, in a way that made the reality itself of the work disconcerting. Collage bends, but does not break, the bond with reality and thus acquires an autonomy that other languages lack. The fact that Barcala's elements extend into infinity gives rise to the unlimited renovation of his gestures and the forms that are to emerge from them. This heterogeneity rules out any linear or unique reading, insofar as it stimulates a mosaic-like view characteristic of this age of signs and signals. This is the result, among

others, of the advent of the mathematical theory of chaos, which addresses unstable (chaotic) systems in a society in which the simple becomes complex and certainties of the past are today's uncertainties. No work can now be perceived under a single gaze: numerous interpretations are admitted as the outcome, in turn, of plural fragmentation.

More than anything else, and even from the time of the early *Estaciones de ferrocarril*, for Barcala matter was a weighty, constant, expressive and autonomous, refined and lyrical presence, one that would turn wild in the latter works. Dense pigment would give way to the use of materials, cast-offs, the obsolete, the dregs, the inescapable fate of all consumer goods. Barcala added that he found them “through a long process of personal decanting. I, of course, like all painters who study in academies began as a classical figurative artist; I even won two second prizes for historical paintings [...]. But little by little I was drawn away from the artificial world of pictorial dimensions and towards the integral presence of matter itself” which, as Bachelard sustained, is “the unconscious of form”. In the works of this period, Barcala used broken fragments of materials (including fragments of paintings destroyed by the author?) together with paint and instead of it, which obliged him to adopt a working method (earlier we referred to sewing as a drawing technique) completely outside any norm known before then, a working method that tends to dilute the bounds between genres, between rationality and chaos, between art and life.

Barcala knew that the strength of collage lies not in its power of representation, but in its capacity to propose “all the possible virtualities” intrinsic in materials. For that very reason he asserted: “the material I use lends emphatic power [to the work] that is later hard to forfeit”, and would probably have concurred with Robert Morris in that material, in and of itself, has vitality and form. But, how does the artist handle material or behave when working with objects? Barcala would appear to propose that paintings cease to be windows on the world to become part of the world.

Barcala felt that he was a “painter despite the bodiliness of my materials... little by little you leave anecdote behind and concentrate on the media, the paint itself, the paint-paint. Every material has its own natural colour and becomes a part of a palette which, if you blend it well, becomes a work of art”.

There is a conceptual, one might even say Duchampian, aspect present in his work, along

with a touch of nihilism so light as to be unpronounceable. While this nihilism, together with the experimental nature of Barcala's work, would appear to associate it closely with Klee's, the two nonetheless differ insofar as the Swiss artist's paintings have a basic structure, a characteristic common to his entire production, while Barcala's works do not. The Uruguayan found - or failed to find - a structure for each work (and when he failed, he destroyed them). Since Barcala did not employ apriorisms, he did not impose his will on the act of setting fragments in place: once he placed them next to one another, he left the rest to chance, letting them arrange themselves on their own, waiting to see what would come of these random unions. Barcala built a method (nearly) randomly, to the extent that he would have been able to subscribe to Pollock's confession: "When I'm *in* my painting I don't realise what I'm doing. It's only after I 'regain consciousness' that I see where I wanted to go"<sup>3</sup>. But in Barcala's case this is a "special chance, characteristic of the nature of the material used", as Jean Dubuffet would say in his *Notas* (Notes). Barcala's system, then, is the unforeseeable, the arbitrariness of endless pursuit with his covert logic (logic?) and his accidents determined by chance, as in a throw of the dice. His system was to be the inconstant, inconsistent and unconscious translation of a world divested of stable values.

### **Matter and substance**

Until 1980 Barcala used primarily black and white and "in a few works" the artist noted "I used only different tones of white". After that date, warm colours began to make their appearance, yellows, oranges, vermilions, which would gradually become louder in his latter works.

His elements are irreplaceable. To paraphrase Gertrude Stein, it might be assumed that yellow is yellow is yellow. But this is so only in the world of ideas or for the colours in the spectrum. Actually there are two other issues: the colour used by the artist, the result of the mix of the pigment with the paste, and the colour of raw materials: gold is not pure yellow, because it is clouded by its geological origin, since "colour is where our brain and the universe meet" as Paul Klee wisely sustained. It is not a matter, then, of colours that "are a semblance of the colours of nature" (Merleau Ponty), but of colour as dimension, the dimension that creates (from itself to itself) identities, differences, a texture, materiality, something. "Colour" Barcala said "appears together with matter", to the extent that the coloured paste comes alive, becomes "a being".

The common denominator of Barcala's matter is its "cardboardiness" (if we may be allowed the neologism), associated with his experience in his family's factory. Merleau Ponty wonders "How might we define exactly the colour of an object without mentioning the substance of which it is made, for example, the blue in a rug without saying that it is 'woolish blue'" and added "Cézanne had posed the question: how to distinguish colour from drawing in things?"

Barcala's vision of colour-matter is an example of a vision shared with engravers or tapestry weavers for whom, as we noted above, the sense of touch is the first consideration.

Form is normally quantitative. But Barcala brought a qualitative feature to the materials he used. A piece of string set next to a slat of wood can never be just a string. If, on the contrary, the two were represented in a still life painted by the Florentine school, for instance, the light would have smoothed over the composition as a whole. But when Barcala used oil paint to colour a piece of wood (as if it had just been pulled out of the tin of paint), the colour was intended as an intrinsic feature of the wood incorporated into the work. Thus, if a piece of paper was written on, even if it was just the laundry list (that Marcel Proust made famous), in Barcala's work it also acquired a qualitative value, and even more so if it was overlapped by patterned slats of wood that, in this case, played the same role as perspective drawing.

Modern painters do not paint series, the way the impressionists used to; Barcala either. But even had he been so inclined he would have been unable to do so, since the procedure he used to articulate the materials that went into his boxes made it impossible, because he renewed it with each new work: his method was more inductive than deductive.

Barcala ended one interview by saying: "My work is made of silence, private mystery, peace of mind. It is a far cry from the flamboyance characteristic of the denunciation [of consumer society] because it reflects my personality. I'm very introverted and observant and my artistic expression is analytical and sensitive, the contrary of other enormously temperamental painters who create gestural works".

## Informalism and Constructivism

In traditional art, the structure of a painting was articulated around perspective, with the addition of random elements that elude geometry such as, for instance, clouds, that drama unresolved by Renaissance painting. Had they known fractal geometry, that is, the geometry of totally irregular forms, instead of only Euclidean geometry, Renaissance artists would not have been baffled by the problem of including clouds or mountains in their paintings since such elements can be described under the former discipline “with quantitative rigour and vigour” (Mandelbrot).

Why is geometry regarded to be “cold” and “boring”? asked Benoît Mandelbrot, the inventor of fractal geometry. “One of the reasons lies in its incapacity to describe the form of a cloud, a mountain, a coastline, a tree. Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, tree bark is not smooth and light does not travel in a straight line.”

But when Barcala was painting, fractal geometry had not yet been invented, and so he could only separate two worlds that he would maintain in dialectic tension. On the one hand, the informal world made up of pasted clippings, recovering his earlier experience in the cardboard factory when he was in contact with material things. On the other, the world of geometry: while ripping up perspective as a tool, he converted it into a tangible with little slats of wood; he played at geometry with pieces of wood. The dotted line was itself a rational element (so much so that draughtsmen had a drawing tool - a little wheel and a ruler - that they used for this purpose); but Barcala, rather than drawing, stitched the dots in with a sewing machine.

Thus, Barcala's paintings formalise considerable tension between two systems: on the one hand, the forms of matter, which in traditional terminology could be equated to the background, comprising a base of fragments of flat materials and paint and conveyed in frankly Informalist language (when incorporating facts, the artist worked with a nearly incommunicable perception for handling the formless); on the other, the slats of wood (sticks, rods), which can be seen as the figure, made from modest tri-dimensional elements with which he built his peculiar geometry, a certain Constructivism that he superimposed on the background of his paintings, delimiting their expressiveness. The forms that navigate through that background are sometimes subordinate to the structure of the sticks (such as

a cloth circle inside a triangle made of little sticks), whereas in others they are the counterpoint, and yet others they constitute a comparison. But the echoing between one and the other is always significant.

The theme of two convergent tracks, as in his early *Estaciones de ferrocarril* (very emblematic paintings within his oeuvre as a whole), was to reappear as vectors formed by wooden rods, and their syntax was to pose a problem equivalent to the problem of traditional perspectives: the vanishing point, the horizon, a problem that likewise has to do with the traditional Raphaellesque compositional triangle. Barcala abandoned the traditional system that attempted to lend unity to the surface of a painting. Working with specific materials, it would be thanks to his little sticks that he was to reach a synthesis.

Barcala avoided the massive use of tactile materials (favouring the tiny: little pieces of wood, scraps of cloth or string, etc.) to create a more immediate relationship with the ideal data (line, tone, colour - that are not *things*, that are not tangible -). The play on little rods, which embodies geometry, interacts with the Informalist background. Splitting these two worlds entails separating what is united, mutilating his work in favour of only one of the components, and is indicative that it has not been fully understood. The two are, furthermore, chained together by tone and colour: it is no coincidence that most of the artist's paintings and boxes are shaded in ochre in response to the frequent use of wood in its natural colour (he only painted the wood when he needed to side-step that tonality for expressive reasons).

In an interview he granted towards the end of 1980 he defined that period as follows: "As conceptual work, with a sense of geometry, I - sometimes - try to use a minimum of paint and incorporate all sorts of materials: cloth, string, wood, etc. For me, it's natural to be in a conceptual stream that produces a rationalised work without sacrificing emotion, which is what matters most".

And he added: "I express these relationships between ideas or the objects of human reason through sensitive experience, principles endowed with a universal character - that is to say, by means of a formal discipline with geometric features -. [...] I deliberately avoid cold geometry in my work, but I do want freedom to be ordered around profound geometric balance".

Barcala often referred to ordered elements “order, balance out, create the sensation of permanence, leave sensitive marks, dynamic and vivid structures, these are all inalienable values for me, values that reinforce the power and suggestive strength of the image”; but I would add, that orderliness is stratified. In a painting, stratified perspective moves backward, towards the vanishing point, but Barcala replaced the virtual scenic cube with a real box: spatiality arises from relief and the painting appears through allusion, from colour staining. “Erasing, be it either by crossing over or blotching out (think of Pierre Soulages, Hans Hartung or Robert Motherwell), is an essential theme, drawn on by all or nearly all the poetics of Informalism”, as Argan would say.

### **Arte povera**

Informal is not tantamount to formless. Informal alludes to the rejection of form. Two philosophies influenced Informalism: phenomenology, which studies phenomena as they appear in experience, and existentialism, which stresses the primacy of existence over essence, in direct opposition to the rational and mathematical spirit according to which “existence is inseparable from astonishment”, as Gabriel Marcel asserted.

Informalism breaks the spatial tenets of traditional painting and is inextricably linked to everyday experience; hence the constitutive importance of material in Barcala’s work. “Art should spring from the material and the tool” Renato Barilli would say “and must preserve the trace of the tool and its struggle with matter. Artists must express themselves, but so must their tool, so must their material [...]. Each material has a language of its own.”

Germano Celant, the inventor of *arte povera*, characterised this movement as “an artistic moment that tends to take art back to a preiconographic state; it is a hymn to banal and primary elements, a free artistic, nearly intuitive act, that relegates mimesis to a secondary functional event [...]”. Barcala would appear to concur, resorting in the end to elements of this nature: “The materials are always modest. I always choose wood, crude cloth or thread for my works and sometimes I include oilskin because of the ‘muffled shine’ on this material. These are, then, more natural and warmer materials than plastic or metal, which are the result of industrial processing”. For that reason, he added “Presently [the quote is from 1980] I’m concerned with textures, working with ‘modest’ materials and transforming these elements

plastically in such a way that, in context, they're seen differently; while never ceasing to be what they are, they acquire another expressive dimension". And he finished by saying "Beyond making a statement on the universal nature of order, my intention is to sensitise the very humble media that I use to express these stories". But, what stories? Why, here is no narration or event at all. Barcala calls these works stories, certainly a paradoxical way to refer to these nearly self-referring paintings which, at first glance, appear to lack any plot at all.

What kind of materials did Barcala use? The artist himself noted: "I intend to lend artistic value to lowly things, wood, cloth and other very modest elements, cast-offs that I collect and later harmonise. I try to order spaces with colour and materials in what, according to a critic in Barcelona, constitutes sculpture-paintings, because in my works the pictorial clearly predominates over the sculptural. In summary, my job might be defined to be that of a sensitiser of spaces and materials".

Since Barcala's language is not only the language of painting, but also flows over into other disciplines, he could be regarded to be a **painter of limits, of boundaries**. Before, each genre was what it was; now, thanks to IT technologies, the limits between determinism and apparent chaos in material systems have expired and domains as naturally distant as pure mathematics and the visual arts overlap, the boundaries between traditional genres are blurred. Now they spill over, invade and corrode one another's territories and it is in the interstitial areas **between** genres (the space for human dialogue is also generated **between** two parties) that new art should arise, art that does not fit into any of the codes previously established for each genre, but which crosses them all, prompting artists to take a fresh look at their surroundings and themselves.

What may be derived from these languages is the possibility of transforming the surface into a discontinuous, unlimited texture with no outlines, something close to Joseph Cornell's lyrical vision. It follows that one can speak of the poetics of discontinuity.

### **Barcala's boxes are today's *vanitas***

Ultimately, the paintings we have been analysing are an **updated version of the *vanitas*** (denomination taken from a verse in Ecclesiastes, 1:2, "Vanity of vanities, all is vanity"), or

*memento mori*, which proposed a - sometimes melancholy - metaphor about the futility of worldly things and success, about the transience, the brevity, the finiteness of life; about decomposition and the perennial nature of death, that impossibility of all possibilities.

The evolution of the *vanitas* from the seventeenth to the twentieth century spans a range of possibilities from an art form that believed it was eternal (*Vita brevis, ars longa*, as Seneca would say, due to the durability of what was represented) to one that would become ephemeral. "I love to imagine a sort of art" Baudelaire wrote "in which durability is replaced by ephemerality".

Jan Bialostocki ends *Arte y Vanitas*, (Art and *vanitas*), his excellent essay on the iconography of the *vanitas*, on the following note: "The art of our times waives representation of the world of perishable beauty, subject to laws of mortality, and has built its own broad, unreal and nearly unknown world which, due precisely to its unreality, is apparently indestructible. There is every indication that this world is the latest 'positive' creation to arise from the old idea behind the *vanitas*."

Hence, the former *vanitas* iconography - a human skull, a lit candle, a clock - gave way to consumer society articles, bringing on renovation pioneered, among others, by Warhol and Gerhard Richter, Arman, Spoerri, Piero Manzoni and Broodthaers, who addressed contemporary mythology. Moreover, in today's world the urban scenario would appear to play the role formerly reserved to tables (as the repository for still lifes, now real), with real materials replacing painted objects.

Barcala's boxes signify a renovation of the traditional *vanitas*. First of all, they are tri-dimensional, although not sculptural. They hold memories, represent the unconscious. Indeed, these boxes may be a new version of *vanitas* art, in return for older specimens (such as made by Valdés Leal, for instance). Drawing an analogy to the native Americans who returned an - apparently naive - heterodox version of Baroque art, known as *metis Baroque*, to Europe, Barcala's boxes might be regarded to be "*metis vanitas*".

Whereas in the European *vanitas* skulls were adorned with bouquets of flowers and clocks and so on (materialisation of covert symbols) and sumptuously painted, Washington Barcala's Uruguayan *vanitas* are reduced to the inclusion of cast-offs: little strips of wood,

pieces of cardboard, scraps of twine, fragments of used canvas; materials that possess the obviousness of the immanent and which are in themselves an exercise in perishability.

These boxes might even be regarded to be coffins, in which Valdés Leal and Medieval Spanish art surreptitiously survive. (It was not by chance that the Uruguayan artist took refuge in Madrid where “I found the medium that allows me to build my work”.) The head, half-smothered in inert matter, in Goya’s *Perro semihundido* (The dog on the leash) seems to be present in a detail of the painting with which Barcala won second prize in the 1957 competition titled “Arrival of the colonists at the port of Montevideo on 19 November 1726 on the ship ‘Nuestra Señora de la Encina’”. The small head in the picture - probably a portrait of Carlos Federico Sáez - that survives in a vast space apparently intending to swallow it up, is a triple tribute: to Goya, to Sáez and to the Sáez Group to which the artist himself belonged. But that is precisely why this *black painting* appealed to Barcala: because the dog was sunk in a formless mass: everything in Barcala’s boxes is sunken: brushstrokes, drawing, technique, seams... And when a figure is insinuated, it is only because the artist needs to communicate his anguish. In spite of this, he let hope glimmer through in the form of this incipient anthropomorphic detail that apparently is able to survive all the destruction, a detail that would assume an increasingly more important role over the years.

But not everything is devoured by disorder: reason still exists. *Mi viaje* (My trip), for instance, depicts a classic jai-alai court, with letters, numbers, references to trips, quotes: Barcala, like Proust, could have even included the laundry list.

The sarcasm dwelling in the self-destructive machines created by the Swiss artist Jean Tinguely is also present in Barcala’s work, but in this case, softened with a touch of fondness.

As mentioned above, the travel notes that document Barcala’s stay in Las Palmas and Lisbon echo the drawings of the European travelling painters who visited to America. But since, unlike them, Barcala was a traveller who never returned (with the exception of his final trip when he returned to die, he only went back to Uruguay for occasional brief visits), he lost the vision that anchors an artist in his place; that would explain why the horizon in the works painted in his latter years is broken, because it was then that he felt his loss, his death. In the end, he allowed himself a sad, solitary and final irony, including a graffiti in one of his later paintings that reads: “Uruguay, *au naturel*”.

After Duchamp, the only possible approach to *vanitas* was the approach taken by Barcala.

## End and on

All the boxes are covert metaphors, and nearly inaccessible. Where a language is in itself a withdrawal from beings and things, ready made goods propose a short-cut: as symbols of themselves, they preclude any possible re-presentation. And yet, when Barcala resorted to the triangle (nearly always), he may have been thinking of the theological or lay trinity. And when he included the number 1, he certainly was symbolising unity. Quest or impossible goal? His deconstruction and reconstruction are ambiguous: at times achieving unity is an impossible task while at others it appears to be within the artist's reach.

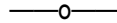
Two of his latter paintings are particularly poignant. *Batalla del Río de la Plata* (The battle of River Plate) is the name given to the confrontation between the Graf Spee, a German battleship, and English destroyers that eventually sunk it off the Uruguayan River Plate coast. Barcala wrote in the name of the Nazi battleship on the painting and added, as if in graffiti "remains of the Graf Spek [sic]". The battleship had lost both the battle and the war and all that survived were the remains. Barcala was losing his battle for life. Below, another scrap of paper contains the word "Tacoma", the name of a former German cargo ship that was used in Uruguay to hold prisoners. Barcala as prisoner of River Plate? To one side, another note under Barcala's signature reads "Dracula" and there are black spots and dark red droplets in between the two. The disease (or medical procedures?), like Dracula, was sucking his blood? The juxtaposition of Dracula and the Graf Spee might also be interpreted as a streak of black humour. In the upper part of the painting, there are codes that refer to landscapes: a thin rod to represent the horizon, a solar circle and another word "Atardecer" (Dusk), the last three letters of which run into the centre of the circle, over an orange and red background. Orange dusk? Dusk devoured by orange and red fire? On the piece of cardboard underneath, the artist drew a semi-anthropomorphic, semi-Goyescan figure, a neck with a bow tie - to say good-bye?

*Uruguay natural en Punta del Este* (Uruguay au naturel at Punta del Este), more than the title of a painting would seem to be a reference to the place where he was destined to end his days. As if leaving us this work as a will, he would appear to want to say that while as an

artist he eluded figurative nature, he was nonetheless going to die close to nature. This painting is, irrefutably, a *vanitas*.

Across his entire *oeuvre*, the little rods or sticks in his paintings are always intact, except in the latter works, where they are broken, and instead of following a rational pattern, Barcala used them to trace chaotically scribbled lines, which may be interpreted to be a symbol of the infinite; the scribbling is a bit like the flourish on a will. The horizon in his (by then) distant notes on Las Palmas is broken. There is a sort of regression here to his earlier drawings: he returns to the line on the horizon, although the horizon is fractured. Because in his weakened health he knew that the dark evil winds had begun to blow (one of the texts in *Uruguay natural en Punta del Este*).

Barcala, like his fellow countryman Rafael Barradas before him, may have returned to Montevideo to confront his illness, agony and death.



Barcala knew that his was hermetic art and admitted: “Yes, of course. You have to feel the order, the subtleties of tiny elements to be able to like and understand the role they play in the work”. He could have subscribed Andréi Tarkovski’s assertion that “an artistic image should be indecipherable”. But a hermetic endeavour calls, in turn, for a viewer willing to make the ascetic effort to be able to understand it. That is why the highest praise for his work came from enthusiasts who were either artists or art critics: Argentinean Sarah Grilo, Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Lucio Muñoz, Luis Gordillo, Fernando Huici and Francisco Calvo Serraller, to name a few.

<sup>1</sup> Unofficial translation. T.N.

<sup>2</sup> Translated from the Spanish. T.N.

<sup>3</sup> Re-translated into English from the Spanish text. T.N.

## **FICHA TÉCNICA DE LA EXPOSICIÓN**

### **Título**

Washington Barcala. Retrospectiva

### **Fecha**

27 febrero - 27 abril 2003

### **Comisaria**

María Martín

### **Organización y producción**

Fundación César Manrique

### **Número de obras**

64 obras

### **Procedencia de las obras**

Madrid

Málaga

Montevideo

Pontevedra

Valladolid

### **Textos del catálogo**

María Martín y Hdz.-Cañizares

Ángel Kalenberg

### **Itinerancia**

Fundación Telefónica, Madrid

### **Patrocinio**

Telefónica, S. A.

El catálogo *Washington Barcala. Retrospectiva*,  
editado por la Fundación César Manrique,  
se acabó de imprimir el día 25 de febrero de 2003