

Júlia Maia Rebouças

artista - corpo - cidade - política - arte
Relatos sobre Artur Barrio e sua obra

Júlia Maia Rebouças

artista - corpo - cidade - política - arte

Relatos sobre Artur Barrio e sua obra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2011

Rebouças, Júlia Maia, 1984-

Artista – corpo – cidade – política – arte [manuscrito]: relatos sobre Artur Barrio e sua obra / Júlia Maia Rebouças. – 2011.

142 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Barrio, Artur, 1945- Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. 3. Artistas – Teses. 4. Arte – Aspectos políticos – Teses. 5. Arte – Aspectos sociais – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945 - II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.81

Para Tadeu e Conceição

Para Natália, Maria, João Pedro e Cecília

Meus sinceros agradecimentos a Maria Angélica Melendi

A Suely Rolnik

Aos professores, colegas e funcionários da Escola de Belas Artes

A Jochen Volz, Rodrigo Moura e aos colegas de Inhotim

Aos amigos Laís, Paula, Alexandre, Cinthia, Patrícia, Rivane, Bruno e Izabel

Aos meus irmãos Rodrigo, Gabriela e Guilherme

Ao Rodrigo

Resumo

Durante as décadas de 1960 e 1970, momento em que diversos países latino-americanos viviam sob regimes ditatoriais, importantes e contundentes manifestações artísticas se desenvolveram. Diferenciando-se da produção em curso na América do Norte e na Europa, os artistas que atuavam no Brasil e na América Latina reagiam a um panorama de coerções, perseguições ideológicas e humilhações. A atuação como artista neste contexto acabou por configurar um novo jeito de se relacionar com a arte, com o outro, com seu corpo, com a cidade e com o real. Esta pesquisa procura identificar as qualidades desse artista e as possibilidades criadas por ele para fundar senão um outro mundo, ao menos uma outra utopia. Neste contexto, a obra de Artur Barrio foi escolhida pela possibilidade de articular um pensamento sobre esse período, particularmente ao analisarmos suas *situações*. Perscrutando os meandros da arte de Barrio e de sua geração, chegamos à ideia de um artista-sempre-político. Com este termo pretendemos enfatizar a atuação de um artista que transforma um contexto macropolítico por meio da criação de experiências artísticas que se inserem no real. Essas experiências teriam o poder de fundar o sentimento de uma outra realidade e convocar as forças revulsivas para um despertar de consciência e para mudanças, essas sim, na vida concreta e na política.

Arte contemporânea – Política – Arte conceitual – América Latina – Artur Barrio

Abstract

Important artistic manifestations happened in Latin America during the 1960's and 1970's, a period when several of its countries lived under dictatorial regimes. Unlike the production then underway in North America and Europe, the artists active in Latin America were reacting to a context of ideological persecutions, behavioral coercion, and humiliations. The artist's activity in this context wound up configuring a new way of relating with art, with the Other, with one's own body, with the city, and with the real. The present research seeks to identify and define the characteristics of this artist as well as the possibilities he invented in order to establish, if not another world, at least another utopia. In this context, the work of Artur Barrio was chosen for its significance as a reflection over this period, specially in the series *situações*. Analyzing Barrio's artistic production as well as his generation's, we arrived at the idea of the always-political-artist. With this term we intend to emphasize the work of the artist as potentially transformative of the macropolitical context through artistic experiences inserted in the real. These experiences had the power to promote the feeling of a different reality and evoke the forces necessary for an awakening of consciousness and concrete political change.

Contemporary Art – Politics – Conceptual Art – Latin America – Artur Barrio

Lista de imagens

- 01 Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais..... 18
- 02 Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1973, in: CLARK, 1980, p. 39..... 19
- 03 Artur Barrio, *4 movimentos*, 1974. Registro: Artur Barrio, Disponível em: <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>>.....23
- 04 Artur Barrio, *Trouxa ensangüentada*, 1969, [protótipo]. Acervo Lili e João Avelar, in: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 67.....30
- 05 Artur Barrio, *Trouxa ensangüentada*, 1970, [protótipo]. Acervo Regina e Delcir da Costa, in: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 66.....30
- 06 Artur Barrio, *Situação... ORHHHHH...ou... 5.000... T.E... EM... N.Y... CITY... (1969)*. Registro: César Carneiro. Disponível em: <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>>.....35
- 07 Artur Barrio, *Situação... ORHHHHH...ou... 5.000... T.E... EM... N.Y... CITY... (1969)*. Registro: César Carneiro. Disponível em: <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>>.....36

08 Artur Barrio, <i>Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...</i> (1969). Registro: Artur Barrio, Disponível em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com >.....	37
09 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, in: BARRIO, 1978, p. 14.....	38
10 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, in: BARRIO, 1978, p. 14.	39
11 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, in: BARRIO, 1978, p. 15.....	40
12 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	40
13 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	41
14 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	42
15 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	42
16 Artur Barrio, ... <i>SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ... (1970)</i> . Registro: Luiz Alphonsus. Disponível em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com >.....	43
17 Artur Barrio, ... <i>SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ... (1970)</i> . Registro: Luiz Alphonsus. Disponível em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com >.....	43
18 Artur Barrio, ... <i>SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ... (1970)</i> . Registro: Luiz Alphonsus. Disponível em: < http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com >.....	44

19 Artur Barrio, <i>Situação ... Bloqueio + Ruas ... 1971</i> . Registro: Artur Barrio, in: CANONGIA, 2002, p. 40.....	45
20 Cildo Meireles, <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970)</i> . Registro: Luiz Alphonsus. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br >.....	49
21 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	50
22 Artur Barrio, <i>Caderno Livro, 1978</i> . Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ, in: CANONGIA, 2002, p. 136-137.....	53
23 Artur Barrio, <i>Caderno Livro, 1973</i> . Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ, in: CANONGIA, 2002, p. 140.....	57
24 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, in: BARRIO, 1978, p. 15.....	59
25 Hans Haacke, <i>MOMA Poll, 1970</i> . Disponível em: < http://www.arts.ucsb.edu >.....	66
26 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	74
27 Artur Barrio, <i>Caderno Livro, 1973</i> . Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ, in: CANONGIA, 2002, p. 140.....	80
28 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, in: BARRIO, 1978, p. 15.....	82
29 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	83

30 Mario Merz, <i>Untitled</i> , 1998. Disponível em: < http://blog.cmoa.org >.....	85
31 Artur Barrio, <i>Caderno Livro</i> , 1973. Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ, <i>in</i> : BARRIO, 2001, p. 68.....	87
32 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	92
33 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, <i>in</i> : BARRIO, 1978, p. 14.....	94
34 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	95
35 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	96
36 Artur Barrio, <i>Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)</i> . Registro: César Carneiro, Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais.....	101
37 Lygia Clark, <i>Caminhando</i> , 1967, <i>in</i> : CLARK, 1980, p. 26.....	104
38 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, <i>in</i> : BARRIO, 2006.....	105
39 Artur Barrio, <i>DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970</i> . Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus, <i>in</i> : BARRIO, 1978, p. 14.....	106
40 Artur Barrio, <i>.Des.Compressão.1973</i> . Registro: Dóris Mena, <i>in</i> : CANONGIA, 2002, p. 46.....	122

SUMÁRIO

Introdução	15
Do gato, do tédio, do saco de lixo e do esquecimento	15
A busca pelo artista, a retomada de sua obra.....	27
1 Sobre <i>Situações</i> e Artur Barrio	35
1.1 <i>Do corpo à terra</i>	46
1.2 Escritos e Situações: manifestos como estratégias de fortalecimento do contexto poético-político.....	53
2 O artista-sempre-político	61
2.1 Uma arte conceitual ou os conceitualismos?	61
2.2 Sobre o artista-sempre-político das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e na América Latina.....	68
2.3 Artur Barrio, o artista-sempre-político e o espírito do tempo	74
3 Como atua o artista-sempre-político	89
3.1 Arte dos sentidos, para o corpo da cidade.....	89
3.2 Como não ser artista?.....	99
3.3 A poesia possível na vida cotidiana, ou o trabalho do artista cartógrafo	107

Considerações finais.....	113
Referências.....	123
Anexo – Entrevista com Artur Barrio por e-mail.....	129

Introdução

Do gato, do tédio, do saco de lixo e do esquecimento

Fui ao Rio de Janeiro encontrar Artur Barrio. Era fevereiro de 2011. Em nossa troca de *e-mails* prévia, quando marcamos aquele encontro, Barrio havia me dito que não aceitava ser gravado ou filmado, qualquer entrevista com ele deveria ser por escrito. Mesmo assim, aceitou que conversássemos. Cheguei ao seu apartamento em Copacabana no meio da tarde. Ele e Cristina, sua mulher, haviam voltado há pouco de seu barco. Naqueles dias estavam envolvidos com alguns reparos na embarcação que, segundo me contou Barrio, era em parte sua moradia. No endereço da Av. Nossa Senhora de Copacabana, eles ficam nos hiatos entre viagens para o exterior e as estadias embarcados.

O edifício é simples, mergulhado no frenesi decadente de um dos bairros mais emblemáticos do Rio de Janeiro. Da lateral da janela da sala, vê-se o mar por uma fresta no paredão de prédios. Fui acomodada no sofá, em frente a uma estante de livros e catálogos, alguns deles contendo material sobre o artista. Nas paredes, máscaras e lanças africanas, plantas penduradas, desenhos. Um armário envidraçado guarda achados provenientes de mergulhos: louças, garrafinhas verdes, azuis, conchas. Uma fotografia aparece imponente, nela um pescador é retratado, com a cintura rodeada de polvos dependurados. Um gato, que não sei se era um ou dois, aparecia repentinamente, sumindo em seguida. Cristina nos deixou com um café quente, água fresca, biscoitos e saiu para fazer compras.

Como aquela conversa não seria gravada, preocupei-me pouco em ser objetiva. Gastamos nossos primeiros momentos com apresentações, conversas sobre o Rio, sobre Belo Horizonte, sobre sua relação com Portugal e sobre minha descendência portuguesa, sobre política brasileira, sobre a primeira mulher presidente, sobre Inhotim, sobre nossos conhecidos em comum – alguns nomes do cenário das artes com quem já nos relacionamos profissionalmente, em alguma ocasião. Aos poucos, tudo pareceu familiar. Tomei muitas notas.

Da minha parte, penso que fui encadeadamente me sentindo segura e ganhando sua atenção. Naquele momento, percebi que havia adiado aquele encontro com o artista objeto/exemplo de meus interesses de pesquisa. Temia, talvez, não conseguir manejar em meu arcabouço de informações e ideias uma personalidade tão complexa. Tentei esgotar as fontes indiretas, os comentadores, as revisões críticas sobre Artur Barrio e sua obra, antes de me confrontar com suas histórias e com sua presença. Há uma imagem que se difunde por entrelinhas que propaga um sujeito tempestuoso, contestador, escrachado, de humor ácido e sem barreira capaz de conter qualquer opinião, de qualquer natureza. Quem eu encontrei parecia se encaixar em sua reputação, ao mesmo tempo que me acolhia e conversava generosamente sobre os assuntos de meu interesse, com franqueza e riqueza de detalhes.

Aquela era a primeira vez que eu me encontrava pessoalmente com Barrio. Por *e-mail* já havíamos nos falado uma dezena de ocasiões. No posto de curadora assistente que ocupo no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, lido constantemente com pedidos de empréstimos de obras, solicitação de imagens para publicações, informação sobre montagem. Nos últimos tempos, tem crescido o número de demandas relacionadas a Barrio, que são sempre acompanhadas de perto pelo próprio artista. Inhotim é, até o presente momento, a única instituição a exibir em caráter contínuo uma obra sua. *O Ignoto* (1996) foi realizado para compor uma sala especial na 23ª Bienal Internacional de São Paulo e desde 2006 está instalado no museu em Minas Gerais.

Na mesma coleção, ainda constam *Cadernos Livros* e os registros em filme e fotografia da obra *Situação T/T, 1* (1970), objeto também desta pesquisa. Foi por este viés da academia e de meus interesses para o mestrado, então, que nossa conversa naquela tarde ganhou caminhos mais amenos. Quando o assunto roçava o papel das instituições museológicas ou a atuação dos curadores, o tom tornava-se mais grave. “A curadoria é um mal desnecessário”, disse Barrio em entrevista à *Folha de S.Paulo*,¹ meses depois, por ocasião de sua participação na Bienal de Veneza como representante do Brasil no pavilhão oficial.

Tentei explicar a pesquisa que venho desenvolvendo na Escola de Belas Artes. Comecei falando sobre a ideia de trabalhar com política e arte dos anos 1960 e 1970 no Brasil, sem necessariamente enquadrar política como um tema para arte ou a arte como uma ferramenta da política. Minha proposta é pensar em como a arte se coloca como instância invariavelmente política num contexto histórico de repressão. As primeiras reações que ouvi foram positivas. Barrio me disse que nunca ficou confortável com os rótulos de artista engajado, político etc. Que o que ele fazia era arte, sem mais adjetivos. A arte é capaz de fundar um estado de coisas que, tantas vezes, nem a política, nem a filosofia ou a ciência conseguem elaborar; concordamos. Não precisei explicar por que tinha escolhido sua obra da época como objeto de meu trabalho, nem por que a ênfase nas *situações*, sobretudo a *Situação T/T, 1* (1970), que realizou durante o evento organizado por Frederico Moraes, em Belo Horizonte, *Do corpo à terra*.

Barrio lembrou aqueles dias de abril de 1970, quando se comemorava em Minas Gerais a Inconfidência Mineira. O convite de Frederico Moraes, a possibilidade de trabalhar fora dos espaços expositivos, no Parque Municipal, a liberdade para propor o que quisessem, sem necessidade de autorização prévia, a viagem até Belo Horizonte, um passeio a Ouro Preto, o encontro com o amigo Cildo Meireles, a compra dos materiais para realização das ações, Cildo comprando

1 Artur Barrio se define como “patinho feio” da Bienal de Veneza. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02 jun. 2011.

galinhas e coelhos que seriam usados na obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), Barrio abrindo o saco para que os coelhos fugissem, a preparação durante toda a madrugada das “trouxas ensanguentadas”, o cansaço e a adrenalina no dia seguinte, bem cedo, no parque, as pessoas passando, as pessoas parando, as pessoas se aglomerando, os bombeiros, a polícia, e no dia seguinte muitos rolos de papel higiênico às margens do Arrudas. As autoridades teriam declarado seu grande incômodo com a sujeira causada pelo papel desenrolado.



01- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte* (1970). Registro: César Carneiro

Estava planejado para aquela semana um debate com os artistas participantes, mas Barrio resolveu voltar ao Rio de Janeiro ao término da terceira parte de seu trabalho. Talvez temesse alguma repressão, afinal, todos os limites de manifestação pública tinham sido esgarçados, considerando ser aquele um evento em pleno AI-5. Ou talvez não tivesse interesse em fóruns de discussão e temesse o didatismo que tantas vezes esses eventos adquirem. Sua obra estava real e viva em Belo Horizonte, quando voltou ao Rio de Janeiro.

Foi aí que outro ponto de interesse para esta pesquisa veio à tona. Como será mostrar esse tipo de obra hoje, quando nos restam os registros fílmicos e fotográficos, os relatos da história e as marcas da memória, mas já se perdeu o contexto poético e político que gestou esse tipo de ação, perguntei. Falei do meu incômodo com exposições compostas quase que exclusivamente por arquivos, peças participativas afastadas do público, réplicas em redomas de acrílico. Barrio me contou, então, que em 1975 conheceu Lygia Clark em Paris. Lygia foi simpática, elegante, uma anfitriã impecável em seu apartamento. Anos mais tarde, de volta ao Brasil, Barrio foi chamado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para buscar uma de suas obras que por lá havia ficado. Passando por um dos corredores do museu, encontrou no chão sacolas de papel craft, onde estavam os fios de *Baba antropofágica*. Na obra de Lygia Clark, de 1973, as pessoas tinham carretéis de linha dentro da boca, que desfiavam, emaranhando e cobrindo um participante deitado no centro.



02- Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1973

Ao indagar a uma funcionária do museu se aqueles fios não deveriam estar na reserva técnica, em vez de acondicionados naquelas sacolas precárias no corredor, ouviu a resposta de que o diretor do MAM à ocasião não considerava aquilo arte. Barrio encerrou o caso dizendo que o vazio de uma redoma de acrílico é, sem dúvida, muito prejudicial à obra de artistas como ele e Lygia Clark, mas que os sacos de lixo também o são.

Seguiu me dizendo que não interessa para ele, como artista, fazer parte de museus da eternidade, interessam-lhe os museus do viver. Barrio não vai ao MAM-RJ há anos, não frequenta vernissages, prefere as temporadas em seu veleiro. Que desafio seria esse, o da criação de museus como espaços de vida! – exclamou e riu. Em sua fala, Barrio cria argumentos envolventes, aproxima palavras em metáforas potentes, mas também tenta desconcertar seu interlocutor com provocações que beiram a violência, a obscenidade. Testa, frase a frase, as divisas entre o que deve ser dito ou não, abusa do que não deve ser dito e busca na expressão do outro o limite que levaria ao fim da interlocução. Sabe bem o poder explosivo que suas declarações podem ter. Por isso não aceita ser gravado, explicou-me, já que sua fala, espontânea e voluntariosa, pode gerar infundáveis más interpretações e mal-entendidos. Este é bem um risco que sempre corremos, penso eu.

Se o seu discurso é capaz de criar fricções, suas obras pretendem criar momentos de êxtase ativo, espasmos de percepção, lugares de liberdade, fora das amarras sobre o que tem que ser sempre ético ou estético, continuou. Como exemplo, citou *4 dias, 4 noites*, de maio de 1970, quando vagou sem rumo pelo Rio de Janeiro, experimentando o que lhe ocorresse, sem formalizar qualquer tipo de acompanhamento ou registro. Esta seria uma obra muito íntima, que delineava um limite para sua produção até aquele momento. Em abril, as trouxas de *Do corpo à terra* e, em maio, os dias e as noites de deriva fizeram com que seus contemporâneos achassem que Barrio estava louco. Foi tratado por todos muito bem, enfatizou, mas pensaram se tratar de um louco. A ele, interessa criar suas próprias tendências.

Eu já havia pedido para que me explicasse o que era uma *situação*, tinha tentado sondar aproximações possíveis com o situacionismo de Guy Débord e companhia, mas a resposta só veio momentos depois. O gato – ou um dos gatos – entrou na sala, passeou pelo sofá onde eu me sentava, pela poltrona onde Barrio estava, miou, enroscou o rabo nos meus sapatos. O nosso assunto se interrompeu. Aquela presença desarticulou a conversa, pausou o tempo, fundou um momento, em si, e depois foi embora como chegou. *Situação* é isso, estava explicado, disse-me.

Naqueles anos 1960-1970, suas *situações* eram recebidas pelo circuito da arte como produtos de um meio muito específico, que não perdurariam, tampouco reverberariam em outros artistas e obras. Barrio não fazia parte de um grupo, estabelecia interlocuções pontuais com alguns amigos, mas nunca teve turma. Ingressou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro aos 22 anos, onde estudava pintura com os professores Onofre Penteado, Abelardo Zaluar, Quirino Campofiorito e Mário Barata. Encontrava os membros do Grupo Diálogo, do qual faziam parte Urian Agria de Souza, Antonio Sergio Ribeiro, Germano Blum, Serpa Coutinho e Benevento, que uniam a pintura a um pensamento sobre cultura popular. Também visitava o casarão onde trabalhavam Siloé Abens e Delson Pitanga, artistas que Barrio considerava de “vanguarda” e para quem a pintura era um “livro aberto”.

Frequentava a Galeria Relevo, em Copacabana, encontrava amigos no bar do MAM, conversava com Ivan Serpa. Não participava dos cursos do Parque Lage, lá estando preferia ficar nos jardins ou explorar a mata que ficava por detrás da cascata. Gostava muito de Flávio de Carvalho, que conheceu por meio de matérias na revista *O Cruzeiro*. Presenciava discussões elaboradas entre Antonio Manuel e Raymundo Colares, mas aquilo tudo lhe soava como javanês. A arte *pop*, segundo disse, assunto de tantas rodas de conversa, cheirava a comércio puro e simples, sem tantas questões sobre as quais refletir. O outro lado da moeda, no entanto, parecia didaticamente panfletário.

Quem escapou do polemismo nos anos 1960 e 1970, para Barrio, foram Antonio Dias e Glauber Rocha. Por Glauber Rocha, declara ter grande admiração. Diz que

foi profundamente marcado pela cena de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), quando Antonio das Mortes vai do sertão para a cidade e lá se depara com um grande estacionamento de caminhões. Nesse momento, há um curto-circuito de mundos, ideias, percepções, escalas, horizontes. Essa vertigem provocada pelo deslocamento de realidades esteve presente em suas práticas artísticas dessa mesma época. Curto-circuito, particularmente, é uma expressão usada por Barrio para descrever o efeito pretendido com a colocação de suas trouxas ou sacos de lixos em diversos pontos das cidades.

Estava atento às ideias da Antipsiquiatria, que se desenvolveu nos anos 1960, por isso lia David Cooper, Ronald Laing, Silvano Arieti e Ivan Illich. Leu os textos surrealistas, entre eles *Les chants de Maldoror*, seis cantos datados de 1868 e 1869, escritos por Isidore Lucien Ducasse – que assinava com o pseudônimo Comte de Lautréamont –, que foram usados por Salvador Dalí, André Breton, Many Ray, Max Ernst etc. como inspiração para seus trabalhos. Lia Henry Miller, Carlos Fuentes. Lia James Joyce, Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez e Fernando Pessoa. Lia os irmãos Campos, Mário e Oswald de Andrade, etc., etc. e etc.

O Rio de Janeiro que habitava, naquele momento, estava cada dia mais hostil. Barrio resolveu se afastar da cidade, foi para uma casa próxima a Petrópolis, emprestada por Cildo Meireles. Em 1974, durante a Revolução dos Cravos, decidiu voltar a morar em seu país natal. Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes nasceu na cidade do Porto, norte de Portugal, em 1945. Ainda criança, durante um inverno chuvoso, deixou o país junto com sua família. Barrio conta que fugiram do tédio, “do tédio absoluto da ditadura de Salazar e Cerejeira, ... rumo ao Sul, ... abaixo da linha do Equador, praias de areia branca, luz, calma, calor, corpo, ... uma maior liberdade ainda que no futuro (1964) o certo tenha se transformado em incerto”.² Chega em 1955 ao Rio de Janeiro e alguns anos depois vai para Juiz de Fora, estudar num colégio interno.

2 NAVAS, Adolfo Montejo. Energía, libertad, sensaciones – entrevista a Artur Barrio. *Lápiz: Revista Internacional del Arte*, n. 234, 2007.

O retorno a Portugal nos anos 1970 parece ser também o encontro com elementos resguardados em suas experiências de infância. Já em agosto de 1974, realiza a obra *4 movimentos*, quando acompanha uma vendedora de peixes em seu trabalho cotidiano e reflete sobre condicionamentos seculares do povo português no trabalho com o mar, pela sobrevivência. Nesse momento da história, penso sobre o sotaque de Barrio. Com alguns traços cariocas, seu acento é flagrantemente lusitano. Não me ocorreu perguntar se todos os anos no Brasil não poderiam aplacar aquele modo de falar, mas a resposta certamente estaria ali, naquela memória perturbadora e encarnada da terra natal. Num momento mais descontraído, comentamos sobre os traços de rancor e conservadorismo do povo português e sobre as relações ambíguas da famosa fadista Amália Rodrigues com o ditador Salazar.



03- Artur Barrio, *4 movimentos*, 1974. Registro: Artur Barrio

Em 1975, rumou para a França. Em 1978, voltou para o Rio de Janeiro, mas não tardou na cidade. Em 1981, regressou à Europa, desta vez para Amsterdã, onde

ficou até 1984, subsidiado por uma bolsa de pesquisa experimental. Até 1994, passou também pela Suíça e viveu temporadas em Aix-en-Provence, na França, voltando ao Brasil esporadicamente. Barrio explica suas andanças trazendo para si a palavra *náufrago* como adjetivo. Durante todos esses anos, disse, defendeu-se financeiramente com uma série de pinturas mal feitas e desenhos cujo objetivo era pagar contas. Seu currículo, no entanto, acumula experimentações, livros de carne, rodapés de carne, lixo-eletricidade, batatas trocadas por partidas de xadrez, facas, foices, navalhas, movimentos, cordas, textos, barris, paredes escritas, pontos sonoros, pigmento, sal marítimo, experiências, tensão, experiências, machadada, experiências.

Nos anos 1990, volta a morar no Brasil, mas acha que seu reconhecimento nacional só se deu, de fato, a partir de 1998, com a mostra coletiva *Out of Actions – Between Performance and the Object: 1949-1979*, com curadoria de Paul Schimmel. A mostra foi apresentada no Museum of Contemporary Art, em Los Angeles, e depois viajou para Viena, Barcelona e Tóquio. No mesmo ano, participou da 23ª Bienal de São Paulo, e em 1985, 1996 e 2004 também faria parte, respectivamente, das edições 18, 24 e 26 da Bienal. Em 2000, foi realizada na Bélgica a exposição Barrio-Beuys, no S.M.A.K, em Ghent, e, em 2002, participou da 11ª Documenta de Kassel, com curadoria de Okwui Enwezor, além de ter exposto no México, Venezuela, Portugal e inúmeras vezes no Brasil. Em 2006, aconteceu a exposição *Actions after Actions*, que fazia uma retrospectiva de sua carreira e que foi sediada na Goldie Paley Gallery, no Moore College of Art and Design, na Filadélfia, EUA. A exposição lhe rendeu, entre outras coisas, um artigo elogioso no *The New York Times*.

Artur Barrio trabalha sozinho. Não precisa de assistentes, afinal a mão é o cérebro, me diz. O ateliê são os *Cadernos Livros*, que o acompanham desde o início. Neles, registra ideias, motivações, descreve procedimentos de trabalho, rascunha projetos, lista materiais, elabora diagramas, desenha, cola fragmentos de outras coisas. Muitas vezes expõe os cadernos ou partes deles junto com as obras. Cristina o ajuda na logística das viagens e exposições, controla os arquivos de obras e imagens

e registra em foto e vídeo as montagens das obras, que depois compila em álbuns-dossiês que se acumulam nas estantes da sala. Preciosidades, sem dúvida, que resguardam Barrio do medo do esquecimento ou da incompreensão que parece sempre lhe rondar.

Minha primeira entrevista termina noite adentro, com um convite dos anfitriões para ficar para o jantar, convite que infelizmente recusei. Tomaremos uma taça de vinho em breve, desculpei-me. Por ora, ainda há muito trabalho pela frente. Desço do apartamento carregando uma sacola de livros e catálogos que ganhei de presente de Barrio. A rua está agitadíssima e, por incrível que pareça, no Rio de Janeiro, demoro a conseguir um táxi.

Em nosso segundo encontro, Cristina havia separado alguns DVDs onde estão transpostos filmes e vídeos dos anos 1970. Assistimos a todos, enquanto Barrio narrava as ações, identificava as locações e os participantes, os anos. Ali estava todo um arquivo de experimentações e *situações* que nunca foi explorado em exposições do artista. Não há um fio que conduza todos os filmes, em si, nem que os distinga das *situações* já conhecidas. Eles se desdobram e dão prosseguimento aos experimentos com lixo, barbantes, pão, peixe, jornal, café, sal, uns em ambientes domésticos, outros expostos à rua. Há, no entanto, alguns elementos destoantes, como em *Sobras* (1973), quando foi convidado por Luiz Alphonsus para criar experimentos com os alunos do Bloco Escola, do MAM-RJ. Barrio levou laranjas, facas, fluido de isqueiro, fósforo, entre outros materiais, para que os alunos manipulassem. O próprio artista filmou o resultado. Barrio diz não gostar desse filme. Destoa também a obra *Christine*, filmado em Paris em 1966-1967. Nele, uma mulher nua, deitada sobre uma cama, de costas para o ambiente, está amarrada com uma corda, pelos calcanhares. A corda passa por seu ânus, sua vagina, o rosto da mulher não aparece, e a câmera segue em close os caminhos da corda, com algumas imagens de cabeça para baixo. Sobre esse conjunto de obras, Barrio volta a afirmar que não se trata de filmes de artista. Aquilo são registros de *situações*, de acontecimentos e obras que se deram naqueles instantes.

Ao todo, assistimos a dez filmes, e penso que seria preciso, a partir dali, estender o alcance de minha pesquisa, para que essas obras sejam contempladas. Imediatamente retomamos uma conversa sobre montar uma exposição que abarque esses registros, que os contextualize, articulando-se, quem sabe, com obras de outras épocas. Meu colega em Inhotim, o curador Rodrigo Moura, já havia sondado essa ideia da exposição numa visita prévia que fez a Barrio. Pensamos em partir da instituição em que trabalhamos para propor um recorte monográfico, que pudesse alcançar outros museus. Barrio comentou, a esse respeito, que gostaria de afastar de si a ideia de exposições memoriais ou retrospectivas. Mais uma vez, fala em espaços de vida, de história ativa. E é este, afinal, o motivo que me faz estar ali.

Nos meses posteriores a esses encontros, enviei ao artista algumas perguntas por *e-mail*. Todas elas haviam sido feitas durante meus dias no Rio de Janeiro, e sobre ela havíamos conversado longamente. Tornei a remetê-las a Barrio na tentativa de, por escrito, como ele queria, ter material primário para usar no meu texto. As respostas, que rapidamente começaram a chegar a minha caixa de *e-mails*, eram breves e provocativas, muitas vezes esgarçando a própria pergunta. Parece que, nos canais oficiais, é maior a necessidade de alimentar o espírito de um certo *enfant terrible*.

Seguiu-se ao mês de fevereiro e a essa troca de mensagens a conquista do Prêmio Velásquez, quando o governo espanhol oferece a um artista a soma de EUR\$ 120.000,00 por sua contribuição à arte, podendo participar artistas espanhóis ou das comunidades ibero-americanas. Antes de Barrio, foram premiados, por exemplo, Cildo Meireles (2008), Antoni Muntadas (2009) e Doris Salcedo (2010). O júri, do qual participou, entre outros, a ganhadora da última edição, Doris Salcedo, justifica a escolha:

Pela construção de uma poética radical, que produz uma relação e um eco com as situações políticas e sociais. Pela universalidade de sua linguagem, desenvolvida através de materiais não convencionais, crus, percíveis e degradáveis. Pela radicalidade do uso que faz dos mesmos, dentro e fora da instituição museológica.

Seu trabalho, desenvolvido por meio de ações, performances, instalações, vídeo, explora o efêmero e transitório, interessando-se pelos efeitos simbólicos e pela aparição de uma beleza inesperada.³

À época do prêmio, Barrio estava na Itália, montando os trabalhos que configuraram a representação nacional brasileira na 54ª Bienal de Veneza. Nos primeiros dias de junho, a exposição foi aberta e o pavilhão do Brasil recebeu destaque. Em meio a comentários sobre uma curadoria morna da suíça Bice Curiger, os trabalhos, adjetivados como radicais e políticos, mostrados em alguns pavilhões nacionais, como o do Brasil, foram alvo de elogios.

Na volta de Barrio ao Brasil, retomei nossa troca de *e-mails*, enviando dúvidas, comentários, tentando mais uma vez alinhar a ideia de uma exposição. Com esta escrita já avançada, sobretudo, nossa comunicação, até então, abriu-se para mim na forma de novas questões. No entanto, pela primeira vez desde o começo deste projeto, recebi uma negativa. Barrio prefere não responder mais às minhas perguntas e despede-se com um “cordialmente”. Evidentemente, recebi este *e-mail* com certa frustração, mas não posso dizer que foi uma surpresa.

A busca pelo artista, a retomada de sua obra

Durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, momento em que o país vivia sob o regime militar, desenvolveram-se contundentes manifestações artísticas. Em grande parte marcadas por um posicionamento crítico, essas manifestações atuaram no sentimento daquele tempo, intervindo poética e politicamente na realidade.

3 Tradução da autora. No original: “Por la construcción de una poética radical, que produce una relación y un eco con la situaciones políticas y sociales. Por la universalidad de su lenguaje, desarrollado a través de unos materiales no convencionales, crudos, perecederos y degradables. Por la radicalidad del uso que hace de los mismos, dentro y fuera de la institución del museo. Su trabajo, desarrollado a través de acciones, performances, instalaciones, vídeo, explora lo efímero y transitorio, interesándose por los efectos simbólicos y la aparición de una belleza inesperada” (El brasileño Artur Barrio gana el Velázquez. *El País*, Madrid, 10 maio 2011. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/brasilenos/Artur/Barrio/gana/Velazquez/elpepucul/20110510elpepucul_3/Tes>. Acesso em: 11 maio 2011).

Diferenciando-se da produção em curso na América do Norte e na Europa, os artistas que atuavam no Brasil e na América Latina reagiam a um panorama de coerções, perseguições e humilhações. Tais práticas maculavam sua posição como cidadãos, mas também incidiam em sua potência criativa. A atuação como artista nesse contexto acabou por configurar um novo jeito de se relacionar com a arte, com o outro, com seu corpo, com a cidade. A esta pesquisa, que ora apresento, interessam as qualidades desse artista e as possibilidades criadas por ele para fundar se não um outro mundo, ao menos uma outra utopia.

A memória desse momento e dessas práticas artísticas alimenta a produção de arte contemporânea, mas também pena sob intenções mercadológicas de anestesiamiento crítico. Se os artistas em atuação vão buscar na produção dessa época questões para a arte de hoje, o mesmo movimento é conduzido pelo mercado da arte e suas grandes exposições, porém com consequências e intenções distintas. A reelaboração dessa memória e a reescritura da história artística desse período, por isso, são imperativos para pensar criticamente o presente.

Dentro do riquíssimo cenário artístico brasileiro das décadas de 1960 e 1970, escolhi trabalhar com o artista Artur Barrio, focando o olhar nas ações que ele intitulou *Situações*, desenvolvidas a partir de 1969, com ênfase na *Situação T/T, 1*, realizada em 1970 nesta cidade, Belo Horizonte.

A produção artística de Artur Barrio contesta desde sempre as categorias da arte, desafia instituições, tensiona as condições de produção, de circulação e de consumo da arte. Ao escolher as matérias-primas para extrair suas obras de arte, opta por relacionar-se com os resíduos orgânicos, o lixo, as sobras, tudo aquilo que é refugio. A produção de Barrio desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970 tem como espaço para sua realização a cidade e as áreas externas dos museus, numa tentativa não só de contestar as instituições, mas também de aproximar seus trabalhos das questões sociais e políticas colocadas por aqueles tempos. Ao trazê-lo para perto das pessoas, amplia sua interlocução para fora das fronteiras da arte.

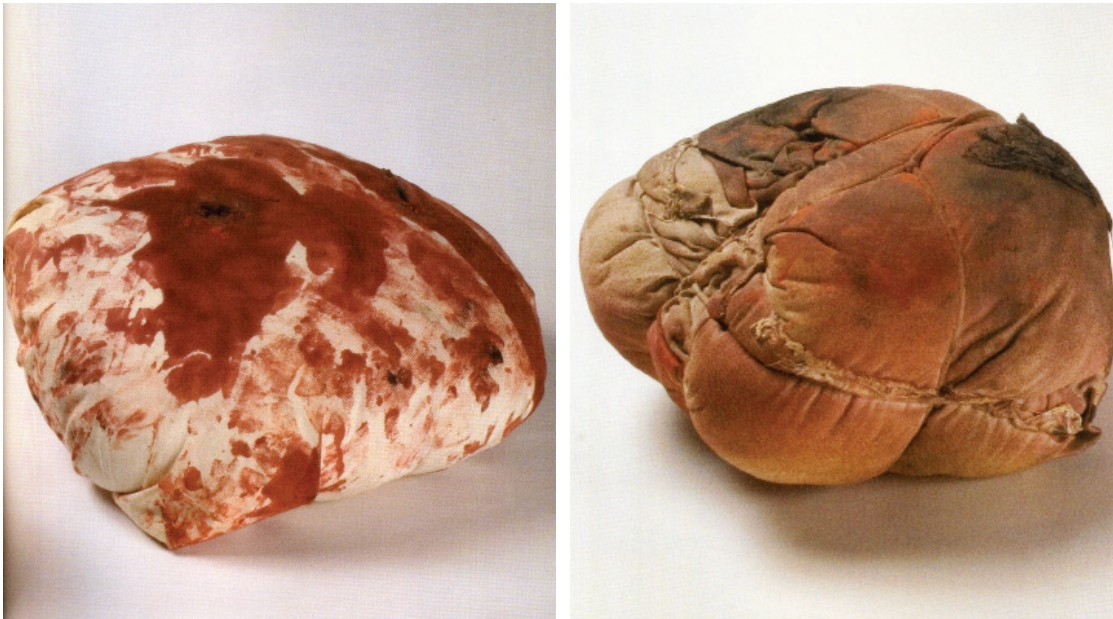
Contestando a validade de se considerar o objeto de arte como propósito maior da atividade do artista, Artur Barrio centrava sua produção em manifestações que aconteciam no tempo, que se desmaterializavam ao final da ação, das quais restavam para a análise futura os registros filmicos e fotográficos, os relatos de experiência do próprio artista e daqueles que haviam convivido com sua obra. Associados aos seus trabalhos, surgem textos/manifestos, que lançavam opiniões majoritariamente sobre o cenário das artes, sobre a atuação da crítica, dos museus e salões, discutiam o papel do artista e teorizavam sobre os materiais usados.

Para além dos discursos voltados à arte puramente, não é difícil ler em entrelinhas um debate que tocava às questões políticas que se colocavam. E talvez esteja neste detalhe uma das características que fazem de Artur Barrio um artista cuja complexidade instiga esta pesquisa: embora a política não esteja em suas palavras de ordem, suas obras rompem a superfície da oratória engajada e claramente adentram pelo campo social, escancarando como poucos uma realidade que, certamente, não se prestava a subterfúgios de linguagem e precisava ser revolvida em seu âmago.

Artur Barrio está longe de ser uma figura que atraia para si consensos. Sua trajetória é marcada por um radicalismo que fez dele um artista difícil de ser envolvido e, por isso, difícil de ser “normatizado” (ou seria “normalizado”?) pelo meio institucional da arte. Ao mesmo tempo, não se furtou a manter relação com instituições, grandes exposições e com o próprio mercado das artes. Por mais que sempre tenha pontuado que o registro de suas ações não se presta à condição de obra – devem ser sempre entendidos como documentos de algo que ficou no tempo e na experiência – seus trabalhos são vendidos em galerias e a produção das décadas de 1960 e 1970 tem tido especial procura por parte dos compradores.

O mineiro Delcir da Costa é, por exemplo, um dos seus maiores colecionadores. Chega a soar como uma contradição em si: haver um colecionador de Artur Barrio. Da Costa tem em seu acervo, entre outras peças, uma réplica de uma trouxa

ensanguentada, supostamente igual a uma das 14 que foram dispostas no Rio Arrudas. Gilberto Chateaubriand foi o primeiro a adquirir uma dessas réplicas; não se sabe ao todo quantas foram produzidas. O próprio artista comercializar uma réplica faz parecer, mais do que uma contradição, a revelação de uma postura profundamente irônica e ambígua.



04- Artur Barrio, *Trouxa ensangüentada*, 1969, [protótipo]. Acervo Lili e João Avelar
 05- Artur Barrio, *Trouxa ensangüentada*, 1970, [protótipo]. Acervo Regina e Delcir da Costa

Em 2000, quando Glória Ferreira e Paula Terra expuseram uma réplica na mostra “Situações: Arte Brasileira nos anos 70”, na casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Barrio colou na base que sustentava a trouxa um cartaz com os dizeres: “Esta ‘Trouxa Ensangüentada’ é um **protótipo** (1969)... que jamais integrou a Situação Orrhhhh (1969) ou a Situação T/T, 1 (1970) Situações essas das quais só os registros ficaram...../ Artur Barrio. P.S. – Esta trouxa jamais poderá ser restaurada.....” (grifo no original). E aqui surge mais uma curiosa incongruência: a trouxa que não é trouxa, mas réplica, exposta sobre pedestal, recebe uma advertência expressa sobre não poder ser restaurada. Embora queira explicitar o fato de aquele protótipo não ter qualquer aura, por não ser o original (ou por não haver um original), Barrio pretende dar ao objeto falso o mesmo tratamento que sua obra recebe: a condição

de envelhecimento e impermanência. Sendo aquele um esboço, uma cópia, um protótipo, um falseamento usado para fins de mera ilustração, por que não ser restaurado? O problema é a ilustração ou a restauração?

Os lugares antagônicos que Barrio ocupa trazem à sua trajetória *nuances* interpretativas que exigem atenção e dedicação daqueles que decidem tê-lo como objeto de pesquisa, sob pena de sermos desditos pelo próprio artista e por sua própria obra. Foi feito um grande esforço no sentido de levantar a bibliografia existente sobre Artur Barrio e sobre as *situações* e na reflexão sobre elas, seguido de uma série de encontros com o próprio artista, na tentativa de cartografar sensivelmente o campo a ser estudado. Ao procurar autores e um arcabouço teórico para me auxiliar nas reflexões, também tentei avançar na constituição de um termo (o artista-sempre-político), por meio do qual pretendo refletir sobre um momento seminal da história da arte brasileira.

Como parte importante desta pesquisa, destaco aqui a aproximação empreendida com o próprio artista, por meio de entrevistas presenciais e trocas de correspondência, e o confronto com sua maneira de negar /rechaçar /desviar /distorcer /tensionar sua produção e os discursos alheios produzidos a seu respeito. Nos muitos relatos escritos por Barrio e nos diálogos estabelecidos comigo, claramente percebemos como suas palavras podem funcionar como nós, cujos sentidos ainda estão para ser desatados.

As fontes indiretas de pesquisa, vale destacar, são muito mais escassas do que a qualidade e a importância do artista nos fazem supor. Textos sobre suas obras são agrupados em menos de uma dezena de catálogos, sempre associados a exposições, à exceção do livro que leva o nome do artista, organizado por Ligia Canongia, e da brochura datada de 1978, lançada pela Funarte. Essas publicações encontram-se quase todas esgotadas. Considerando a relevância de ter em mãos interpretações e sensações de pessoas que compartilharam com o artista o mesmo tempo, podemos dizer que a dificuldade de encontrar material reflexivo da época é uma das limitações desta pesquisa. Daí o destaque que damos aos textos

produzidos por Artur Barrio e o uso exaustivo que fazemos das publicações de Glória Ferreira e Frederico de Moraes, que reúnem críticas produzidas à época.

Também sobre o modo como conduzimos esta pesquisa, gostaria de alertar sobre a maneira despretensiosa como a teoria entra e sai deste trabalho. Na procura por um novo olhar para a produção de Artur Barrio, constituindo assim uma outra visada sobre a produção das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, optei por não recorrer diretamente à história da arte em sua trajetória mais canônica. Embora a associação a movimentos e escolas possa ser bastante ilustrativa, entendo que as questões que aqui apresento escapam às categorias mais usuais e devem ser lidas sob distintos sistemas de reflexão. Em alguns momentos, aproximei-me de conceitos usualmente aplicados à produção do artista, tentando que logo mais fosse marcada sua diferença ou distância.

Após a descrição e a análise das *situações* que balizam este trabalho, no capítulo 1, achamos oportuno discutir e relacionar com a obra de Barrio as teses situacionistas, no capítulo seguinte. Há, inegavelmente, uma semelhança de proposições, a começar pelo título “situações”, entre o trabalho desenvolvido por Guy Debord e companhia e Artur Barrio. Vemos que, àquela altura, final da década de 1960 e início dos anos 1970, quando Barrio engendra suas situações, parece haver mais do que uma referência direta, um compartilhamento de ideias em lugares diferentes. Considerando as datas, os primeiros textos situacionistas datam de 1958, embora sua maior afluência tenha se dado no meio dos anos 1960. Assumidamente, Barrio compartilha com Debord apenas as inspirações no Surrealismo e no Dadaísmo.

Uma aproximação também foi feita com o conceito de “arte abjeta”, teorizado, entre outros, por Julia Kristeva e, mais tarde, por Hal Foster. Embora no conceito de abjeto não esteja contemplada a pulsão política que as obras de Barrio traziam, sua opção por representar o corpo ao avesso, o cadáver e o escatológico fazem do abjeto uma ideia que nos ajuda a mapear suas escolhas discursivas.

Da vasta literatura sobre o tema arte política ou arte e política, fiz um uso esporádico, mesmo porque este trabalho surge do esforço de desassociar a produção de Artur Barrio e de tantos outros artistas de uma questão de engajamento ou de panfleto político. Não pretendo entrar no mérito de ter ou não ter a arte uma função social, ou de ter ou não ter a arte que se associa a ideologias para atuar como ferramenta na luta por melhorias sociais, de precisar ou não privilegiar forma ou conteúdo na busca por uma arte que se chame política.

Pretendo pensar, então, de que maneira a atuação do artista naquele momento se fazia invariavelmente política, por ser a poesia uma forma de romper com um sistema que promovia o medo, a humilhação e o anestesiamiento criativo. Assim, interessa-nos o auxílio de autores e teorias que versam sobre a ideia de arte como acontecimento, para citar Gilles Deleuze e Felix Guattari, de arte como experiência estética no real, para citar Jacques Rancière, e que nos ajudem a qualificar este artista em novos moldes, cuja atuação adentra a micropolítica e a funde com a macropolítica, para citar Suely Rolnik, quando o afetar-se pelo poético funda a política.

Por fim, aproveito esta pesquisa para repensar um dos propósitos iniciais deste projeto, que era o de investigar dispositivos mais adequados à exibição da obra de artistas como Artur Barrio. No desenvolvimento deste trabalho, percebemos que, para refletir sobre dispositivos de exibição e circulação e para ser capaz de propor um novo modelo de apresentação da produção das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, era antes necessário compreender alguns pontos. O que distinguia o artista desse período, como se dava sua atuação, quais os recursos por ele utilizados para a realização de suas experiências artísticas, além de discutir quais características dessa produção hoje são distorcidas pelo circuito institucional e pelo mercado da arte. Isso posto, decidi empreender uma pesquisa mais cuidadosa no que seria o aparato conceitual e teórico sobre o qual poderemos, a seguir, problematizar uma questão mais voltada para o campo da curadoria e da museologia. Por compreender a importância desta etapa prática, que testa empiricamente a validade do modelo expositivo sugerido e que presentifica e atualiza proposições

das décadas de 1960 e 1970, pretendo desenvolver, em outro momento, um projeto curatorial como desdobramento desta pesquisa.

Há muitas maneiras de expor uma obra, de falar sobre um trabalho de arte, há distintos caminhos teóricos que se abrem para uma análise da produção artística. Esta pesquisa, no entanto, defende uma reflexão sobre arte que parta das obras, dos artistas, da experiência que é, que foi, da experiência que será.

1 Sobre *Situações* e Artur Barrio

SITUAÇÃO ORHHHHHHHHHHHHHH
..... OU
.....500.....T.E.....EM.....N.Y.....CITY.....
.....1969



06- Artur Barrio, *Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...* (1969). Registro: César Carneiro

No Salão da Bússola, realizado em 1969 no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, Artur Barrio apresentou como obra um saco com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho, preenchido por espuma de borracha, tinta, sangue e outros dejetos. Amarradas na forma de trouxas, as obras sugeriam que o museu poderia ser um depósito de lixo. Durante um mês, as trouxas sofreram intervenções do público e de outros artistas. Barrio (1996) descreve esta participação como intensa: as pessoas jogaram mais lixo sobre elas, picharam o tecido com palavrões, jogaram dinheiro. Esta foi a primeira etapa do trabalho, que o artista chama de “fase interna”.



07- Artur Barrio, *Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...* (1969). Registro: César Carneiro

Na “fase externa”, por sua vez, as trouxas e todo o lixo acumulado foram levados para fora do MAM, apoiados sobre uma base de concreto onde normalmente ficavam expostas esculturas. Às trouxas, foram acrescentados pedaços de carne. Segundo registro do artista, o “lixo/obra” foi colocado na parte externa do museu no final da tarde. No dia seguinte, Barrio viria a saber que a presença das trouxas

causou espanto a um grupo de policiais que fazia ronda na área. Até que se identificasse que se tratava de uma obra do Salão da Bússola muito tempo foi levado e, por fim, o trabalho foi recolhido para as lixeiras do museu. O intento inicial deste projeto, vale destacar, era jogar 5.000 trouxas pelas ruas de Nova York. A ação previa a articulação de caminhões por Manhattan, que distribuiriam as trouxas em pontos estratégicos da ilha.



08- Artur Barrio, *Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...* (1969). Registro: Artur Barrio

DEFL..... – SITUAÇÃO - + S +.....RUAS.....DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES
SOBRE RUAS. (OUTRAS SUPERFÍCIES INCLUÍDAS)



09- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

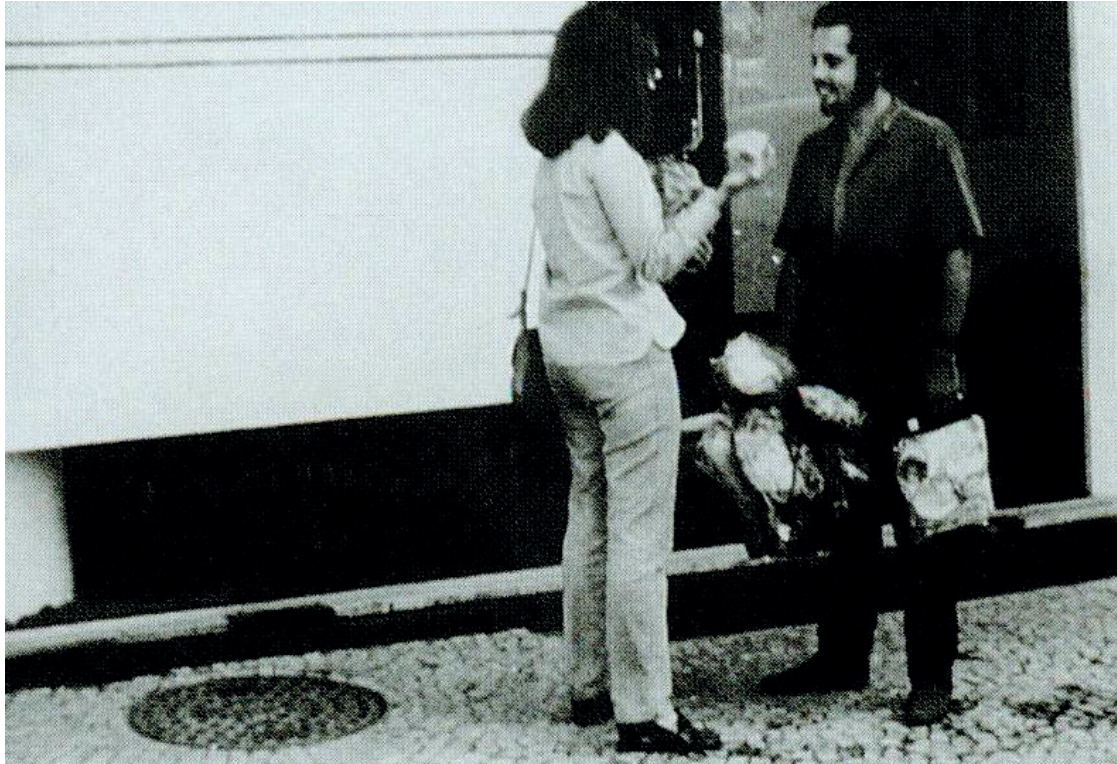
Era início do mês de abril, de 1970, quando Artur Barrio decidiu executar o projeto que previa o lançamento de 500 sacos de plástico transparente contendo dejetos pelas ruas do Rio de Janeiro. Os sacos continham, na descrição do artista: "sangue, pedaços de unhas, saliva (escarro), cabelos, urina (mijo), merda, meleca, ossos, papel higiênico, utilizado ou não, modess, pedaços de algodão usados, papel úmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filme (negativos), etc." (BARRIO, 1978, p. 9). Segundo Barrio, 100 dos 500 dos sacos continham uma fita branca adesivada com sua assinatura. Durante um dia inteiro, vagou pela cidade

de carro, na companhia de Luiz Alphonsus e César Carneiro, que fazia os registros fotográficos. As sacolas foram então abandonadas em vias públicas, com o intuito de que fossem encontradas e revolvidas. César Carneiro esperava à espreita e fazia alguns disparos fotográficos, para captar a reação do público. O objetivo daquela ação era a “fragmentação do cotidiano em função do transeunte”.



10- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

Barrio (1978, p. 15) relata que numa das intervenções, no bairro da Tijuca, uma pessoa que passava interessou-se pelos sacos e perguntou se eram despachos. Diante da explicação de que se tratava de arte, o transeunte respondeu que tinha gostado e que, portanto, levaria para casa. O final da ação aconteceu nos lagos do MAM-RJ, às 16h. O artista chama seus sacos com dejetos de “objetos deflagradores” e, para ele, os pontos que receberam os sacos “criaram entre si continuidades elétricas”.



11- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

SITUAÇÃO T/T,1 (1970).....

ou 14 MOVIMENTOS



12- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

Na noite do dia 19 de abril de 1970, iniciou-se a ação que culminaria no aparecimento de trouxas ensanguentadas ao longo do Rio Arrudas, dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte. Naquela madrugada, o artista preparou as 14 trouxas, descrevendo passo a passo sua sensação e o ambiente. "Manuseio de carne em estado de decomposição..... (...) cheiro.... memória..... tempo.... fumaça (...) liberdade etc. ideias elétricas..." (BARRIO, 1978, p. 19). Na preparação das trouxas, foram utilizados sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo, facas, sacos, cinzel.



13- Artur Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro.

A segunda parte de *Situação T/T, 1* ocorreu na manhã do dia 20 de abril, no local que Barrio identifica como "rio/esgoto". As trouxas foram dispostas às margens do Arrudas e, aos poucos, a ação foi ganhando audiência popular. Os registros também foram feitos por César Carneiro, a partir das 15h, quando a afluência de transeuntes se intensificou; o artista contabilizou cerca de 5.000 pessoas passando pelo local. Mais tarde, houve a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros, acionados pela população, sob denúncia de haver corpos esquartejados no parque. Nas anotações desta etapa, o artista enfatiza: "PARTICIPAÇÃO / ENVOLVIMENTO ASPECTOS PSICOLÓGICOS" (BARRIO, 1996, p. 18).



14- Artur Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro

Depois da colocação das trouxas ensanguentadas no Parque Municipal, Barrio ainda continuaria *Situação T/T, 1*, em sua terceira parte, no dia 21 de abril, quando desenrolou 60 rolos de papel higiênico nas pedras que margeavam o Arrudas.



15- Artur Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro

..... SITUAÇÃO Cidade y Campo (1970)



16- Artur Barrio, ... SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ... (1970). Registro: Luiz Alphonsus

Trouxas de pães amarrados com cordas vermelhas, distribuídas pela estrada que dá acesso à Lagoa de Marapendi, no Rio de Janeiro. A lagoa, que limita os bairros da Barra da Tijuca e de Jacarepaguá, também marca um contraste entre a área de mar e a área de montanha. Barrio se interessa, particularmente, por essa condição, deixando as trouxas de pães em pontos onde ficava claro o contraste entre a zona urbana, habitada, e uma zona mais rural, sem tantos sinais de ocupação.



17- Artur Barrio, ... SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ... (1970). Registro: Luiz Alphonsus

Nas anotações que preparam o trabalho, consta:

$$72 / 9 = 8$$

8 = energia condensada

Energia condensada = Pão = 8 pacotes de bisnaga/pão (BARRIO, 1978, p. 24).

Amarrados como dinamites, os pães foram colocados embaixo de viadutos, sobre cascalhos com restos de construção, em cima de uma duna, próximos à lagoa, numa de suas margens, de onde se vê a tubulação que já em 1970 jogava dejetos na água, no meio da estrada, na beira do mar, dentro da lagoa, boiando, dentro do tronco de uma árvore caída. O trajeto percorrido por Barrio começou em Copacabana, passou por Ipanema, Leblon, seguiu pela Av. Niemeyer, Barra da Tijuca e chegou em Jacarepaguá. As trouxas de pães foram ensacadas até chegar ao destino, e diversas fotografias foram tiradas durante todo o processo.



18- Artur Barrio, ... *SITUAÇÃO ... Cidade ... y ... Campo ...* (1970). Registro: Luiz Alphonsus

Na mesma época, outras *situações* foram desenvolvidas, tais como *Situação Ambiente K*, realizada em 1970, no Rio de Janeiro, quando são registrados em

fotografias espaços domésticos de onde podem ser vistos objetos e/ou materiais amarrados e dependurados, pregados às paredes, organizados em conjuntos, de uma maneira que potencializava o uso de cada elemento.

Em *Situação Bloqueio + Ruas*, Barrio amarrou a um pão um tecido vermelho e fincou pregos saindo de seu miolo. O pão foi colocado em Copacabana, no meio da via de automóveis. Este trabalho é de 1971. No mesmo ano, fez *Situação* 666 999, realizado numa área de floresta, que envolve, entre outros materiais, carvão.



19- Artur Barrio, *Situação ... Bloqueio + Ruas ...* 1971. Registro: Artur Barrio

As *situações*, de Artur Barrio, marcariam um momento importante na história da arte brasileira, além de estarem inseridas na narrativa política e social do Brasil. As categorias balizadoras do objeto artístico são questionadas com o advento de suas ações/situações/acontecimentos; as instituições museológicas e os padrões de gosto (e bom gosto) são desafiados pelo uso insistente do espaço público e

por um não gosto, um não belo, que desmontaria o raciocínio do sistema da arte brasileira até então. Os objetos de Barrio deflagravam sentimentos de asco e de horror.

Essas *situações* guardam entre si diversas características em comum, como o uso de materiais cotidianos e perecíveis, a escolha por locais de realização diferentes de qualquer espaço museológico, quase sempre tomando a cidade, a duração associada ao tempo de decomposição dos materiais empregados, desaparecendo com brevidade. As *situações*, realizadas quase anonimamente, faziam parecer outro tipo de ação que não a artística, podendo ser interpretadas como rastros ou indícios de uma violência que permeava a vida nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

Obras desse tipo representavam rupturas mesmo num circuito artístico marcado por transgressões, que àquela altura experimentavam maneiras diversas de reagir ao contexto sociopolítico, ao papel desempenhado pelos escassos salões e museus, que repercutiam discussões sobre o conservadorismo dos suportes tradicionais em arte e a mercantilização crescente da produção.

Voltando a este momento, sem dúvida, aparece como marco histórico a semana onde foi realizada a *Situação T/T, 1*, em Belo Horizonte. Iremos nos deter em sua realização na tentativa de desdobrar algumas questões pertinentes a esta pesquisa.

1.1 *Do corpo à terra*

Situação T/T, 1 fazia parte da manifestação *Do corpo à terra* e teve lugar no Parque Municipal da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Com curadoria de Frederico Moraes, ocorreu paralelamente à mostra *Objeto e participação*, sediada no Palácio das Artes e inaugurada na mesma semana. *Objeto e participação* e *Do corpo à terra* contaram com a participação de Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo,

Franz Weissmann, Frederico Morais (atuando também como artista), George Helt, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, executando ideia de Hélio Oiticica,⁴ Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Maria de Lourdes, Terezinha Soares, Thereza Simões e Umberto Costa Barros.

O convite a Frederico Morais partiu da diretora do setor de exposições do Palácio das Artes, Mari' Stella Tristão, que também era curadora do Salão de Ouro Preto. O salão a cada ano privilegiava um suporte e, em 1970, a exposição deveria ser voltada para a escultura, sendo realizada excepcionalmente no Palácio das Artes. Morais, convidado pela diretora para curar a mostra, estabeleceu então que em vez de escultura iria se trabalhar em torno do Objeto, e que as ações também teriam lugar nos arredores do Palácio, o Parque Municipal (MORAIS, 2001, *in*: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 30).

O curador havia estado em Belo Horizonte já em 1966, quando realizou a exposição *Vanguarda brasileira*, na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, tratava o Objeto “como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna” (idem). Naqueles anos, a questão do Objeto estava realmente em voga. Em 1960, Ferreira Gullar havia publicado num suplemento dominical do *Jornal do Brasil* a “Teoria do não-objeto”, em comentário à realização da 2ª *Exposição Neoconcreta*, no Rio de Janeiro. Diz um trecho do manifesto:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto (GULLAR, 1960).

Mesmo Gullar elaborando as experiências do corpo a partir do objeto, ainda assim não conseguia imaginar uma arte que abrisse mão desse veículo. Em texto de

4 Em carta, Hélio Oiticica desmentiria, mais tarde, sua participação no evento. Frederico Morais, no entanto, atribui sua negação ao fato de o artista ter sido citado pelo crítico Francisco Bittencourt como parte da “geração tranca-ruas”, o que o desagradou.

1968, Hélio Oiticica avança um pouco mais e refuta a ideia de Objeto como nova classe ou novo suporte para as artes, convocando uma transformação estrutural na lógica moderna:

a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou: de sinal para a ação no ambiente, passa à condição de elemento: é a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é propósito de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida "a priori", ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante – objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido (OITICICA, 1968, p. 3).

Partindo desse conceito mais amplo de Objeto, Frederico Morais convida os artistas para as duas mostras no Palácio das Artes, em 1970, e estabelece como critérios que as obras teriam que ser pensadas para o local, com sua concretização condicionada àquele momento, refutando assim trabalhos já prontos que servissem unicamente como objetos de exposição. Além disso, as obras expostas no parque ou os vestígios das ações que lá ocorreram deveriam ser deixados no local até que fossem naturalmente destruídas, levadas pelos transeuntes, enfatizando o caráter processual daquela manifestação e dos trabalhos que ali tiveram espaço. Contrariando o hábito de inaugurar exposições com a realização de *vernissages*, quando todas as obras estão à mostra, lá os trabalhos deveriam ocorrer em horas e locais diversos, de modo que ninguém pudesse acompanhar a manifestação em sua totalidade. Não haveria catálogo acompanhando os eventos, a divulgação seria feita por panfletos. Por fim, Frederico Morais se colocava, para além de curador, como crítico e artista, questionando os campos de atuação de cada uma dessas atividades: "a curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista" (MORAIS, 1970, *in*: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 31).

O manifesto *Do corpo à terra*, escrito por Morais e que nomearia as ações daquela semana, foi mimeografado, distribuído nas imediações do Palácio das Artes e

publicado em jornais cariocas e mineiros. Em nove itens, descreve as motivações daquela semana, das quais destacamos:

A vida que bate no seu corpo – eis a arte. O seu ambiente – eis a arte. Os ritmos psicofísicos – eis a arte. Sua vida intra-uterina – eis a arte. Imaginar (ou conceber – faça-se a luz) – eis a arte. O pneuma – eis a arte. A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte. (...) Não basta o sopro anímico ou o ritual mental. É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra (MORAIS, 1970, *in*: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 47).

O texto na íntegra foi publicado na coluna de arte de Mari' Stella Tristão no *Estado de Minas*. A pesquisadora Marília Andrés Ribeiro (1997) relata que havia nas palavras da articulista um forte elogio à atuação de vanguarda dos mineiros, mas uma dura represália ao que considerava uma “matança” de galinhas. Na ocasião, o artista carioca Cildo Meireles homenageava Tiradentes, ao passo em que chamava a atenção para a morte e o desaparecimento de diversos presos políticos.



20- Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970). Registro: Luiz Alphonsus

Frederico Morais, em entrevista a Gonzalo Aguilar,⁵ diz que não havia um grande orçamento disponível. Os artistas ganhavam uma passagem de ônibus, hospedagem em um hotel duas estrelas e alimentação. Os artistas que participaram daquela semana receberam antecipadamente uma carta do presidente da Hidrominas, responsável pelo Parque Municipal, na qual eram autorizados a realizar suas obras naquela área. A chancela oficial parece ter instigado todas as atitudes desafiadoras para os padrões da época.

Frederico Morais (2001, *in*: NEOVANGUARDAS, 2008) identifica, nas ações daquela semana, algumas dimensões que nortearam as obras lá desenvolvidas, tais como a dimensão participativa, na medida em que muitas obras convocavam o espectador; a geográfica/cartográfica, ao mapearem fronteiras e territórios, ressignificando os locais; a política, que se direcionava mais diretamente ao contexto social daquele regime de ditadura. *Situação T/T, 1*, de Artur Barrio, poderia ser encaixada em qualquer um desses vieses e em todos eles.



21- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

5 Rio Experimental – Más Allá del Arte, El Poema y la acción. cat. Fundación Botin, de 30 de julho a 26 de setembro de 2010.

No dia 09 de maio de 1970, o crítico Francisco Bittencourt publica no *Jornal do Brasil* a matéria “A geração tranca-ruas”, em que comenta a semana de *Do corpo à terra* e entrevista Frederico Morais. O título do texto viria a nomear artistas como Barrio, que também foram chamados de membros da Geração AI-5. Hélio Oiticica, nominalmente citado na matéria, incomoda-se com a expressão e, de Londres, chega a comentar com Lygia Clark seu descontentamento. “Este termo se aplica preferencialmente a Barrio, e não à geração de [Antonio] Dias, nem à de [Rubens] Gerchman, e muito menos à de Hélio [Oiticica], muito anterior”, comentou Frederico Morais.⁶

Bittencourt, que havia presenciado os acontecimentos em Belo Horizonte, questiona retoricamente se o intento da manifestação de convocar a participação popular teria alcançado êxito. O próprio crítico responde que, se perplexidade pode ser considerada participação, então, aquele foi sim um evento de sucesso. Mais adiante, lamenta-se pelo rumo tomado por aqueles artistas: eram quase todos pintores, escultores, desenhistas, eram a vanguarda da arte brasileira e se transformaram na contra-arte (BITTENCOURT, 1970).

Pergunta, então, a Morais se a semana em Belo Horizonte podia ser considerada uma nova Semana de Arte Moderna ou um novo movimento antropofágico. Frederico Morais:

Mário de Andrade, 20 anos após a Semana, comentava em conferência que: “Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou”. Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da nova ordem que se guardem. Nosso material não é o acrílico, bem comportado, tampouco almejamos obras higiênicas. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Nosso interesse é mental. Usamos a cabeça – contra o coração. Ao invés de lasers – imaginação. E as vísceras, se necessário. O sangue e o fogo purificam. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético. Estamos saturados de estilismo (BITTENCOURT, 1970, p).

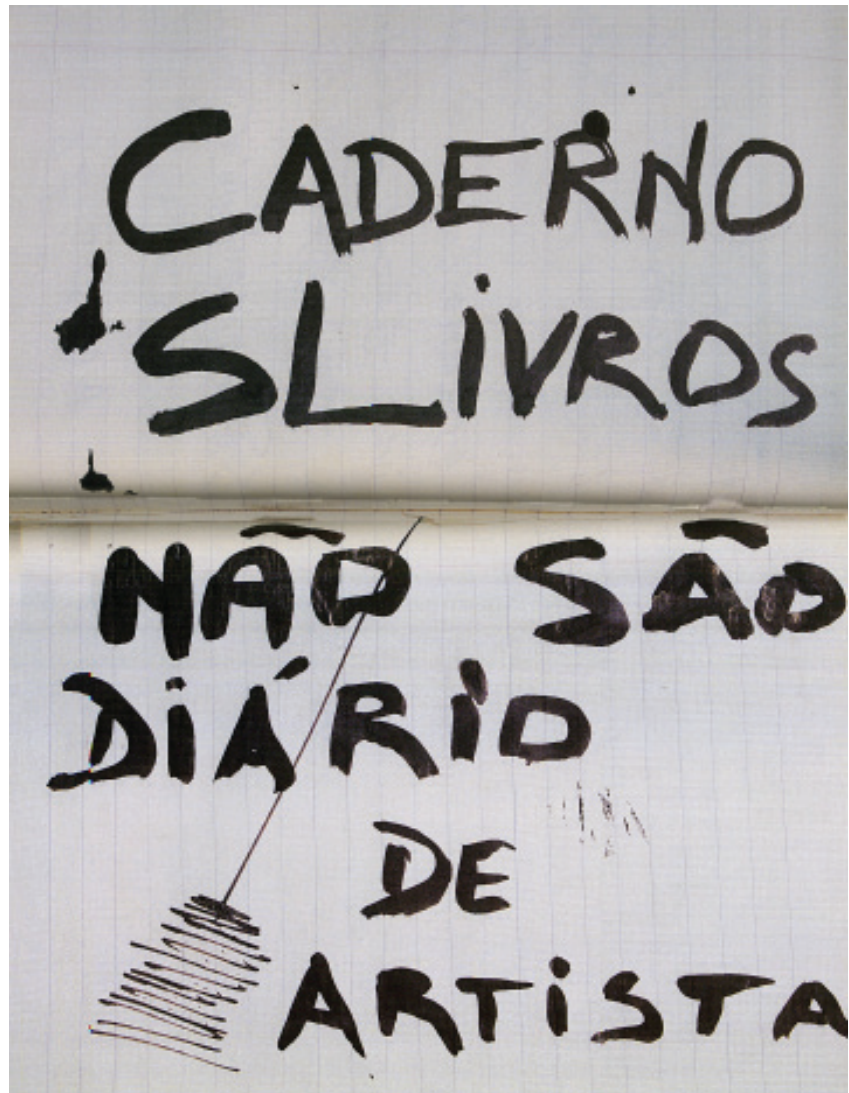
6 Tradução da autora. No original: “Ese término se aplica preferentemente a Barrio, y no a la generación de Dias ni a la de Gerchman, y mucho menos a la de Hélio, muy anterior”. (Rio Experimental – Más Allá del Arte, El Poema y la acción. cat. Fundación Botin, de 30 de julho a 26 de setembro de 2010, p. 107).

Mais adiante, o jornalista quer saber se a arte de detritos não seria o último estágio das sociedades de consumo e, se sim, como o Brasil poderia fazer parte dessa etapa. Frederico Moraes cita diversos momentos na história da arte em que o lixo foi usado, mas ressalta que, no caso brasileiro, o uso desse tipo de material ganhava contornos diferentes. “O lixo é a violência política, o Esquadrão da Morte, é a tortura, a censura ou a fome – e todos os demais clichês, brasileiros ou estrangeiros”.

Boa parte da geração que atuava no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 fez da arte um importante espaço de transformação. As questões sobre forma, material, escolas e movimentos artísticos vinham a reboque do desejo de mudar as lentes através das quais o mundo era lido. Não importava se, na cidade, no campo, no museu ou fora dele, com audiência ou sem audiência, ressaltando a beleza ou chocando com o horror, o que interessava era que se alterasse um estado de coisas que não poderia mais perdurar.

Artur Barrio, particularmente, fez uso de distintos dispositivos na tentativa de criar um outro jeito de pensar o mundo e de fazer arte. Seus *CadernosLivros* devem ser destacados nesse contexto. Desde suas primeiras criações, esses cadernos surgem como espaços para reflexão sobre sua obra e discussão crítica sobre arte. Por fim, podem ser entendidos como obras, em si. Num *CadernoLivro* de 1978, fala sobre este suporte e reage escrevendo em letras garrafais que os cadernos não são diários de artistas. São, na verdade, onde estão os *embriões* de seus trabalhos.

CadernosLivros têm ligação direta como material e suporte com a teoria desenvolvida por mim (1969) no referente à realidade sócio-econômica da América Latina e conseqüente atuação no meio artístico. (...) CadernosLivros têm em si a quase totalidade da documentação referente a meu trabalho. CadernosLivros têm como conteúdo dinamite. CadernosLivros têm como recheio a livre criatividade. CadernosLivros são caóticos. CadernosLivros são um novo suporte (BARRIO, 1978, p. 35).



22- Artur Barrio, *CadernoLivro*, 1978. Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ

Tendo os cadernos como espaços agudos de criação, Artur Barrio acabou por exercer uma prática de produção de textos que o acompanha desde sempre. Seja como parte de um trabalho, ou como manifesto, seja impressos num objeto ou escritos na parede, os textos de Barrio são parte fundamental para entender sua obra e sua atuação como artista.

1.2 Escritos e *Situações*: manifestos como estratégias de fortalecimento do contexto poético-político

Para o II Salão de Verão, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1970, Artur Barrio aplicou como obra um texto escrito em três tábuas de madeira, o qual dizia:

Manifesto:

contra as categorias de arte

contra os salões

contra as premiações

contra os júris

contra a crítica de arte

(BARRIO, 1970, *in*: BARRIO, 1978, p. 5)

Talhado na madeira, o texto foi inscrito na categoria “desenho” e, como pelo regulamento o número mínimo de desenhos admitido era três, o artista repetiu as mesmas frases em três tábuas. O trabalho foi aceito no Salão e no dia da abertura Artur Barrio distribuiu o *Manifesto contra o júri*, no qual acusa de caduco o regulamento e a estrutura daquele salão. No texto, reforça que se tratava de um manifesto e que, por isso, jamais poderia ter sido aceito, e tão pouco deveria ser analisado esteticamente – “beleza gráfica, textura, que isso é belas-artes” (BARRIO, 1970, *in*: BARRIO, 2001, p. 101). Avança dizendo que, comparado com os demais desenhos aceitos por aquele Salão, os seus trabalhos só poderiam ser considerados lixo. Segue:

O júri, ao aceitar o Manifesto, agiu com um liberalismo paternalista e falso, tentando retirar todo o potencial do meu protesto. Mas iludiu-se, caindo numa baita contradição da qual não pode sair. Esta contradição, aliás, é a de toda crítica de arte hoje. Aceitar as críticas contidas no Manifesto é dizer que o Salão, pelo contrário, está desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo. A aprovação do Manifesto implicaria automaticamente na recusa de todos os trabalhos inscritos em categorias, inclusive os meus. Ou então o júri não entendeu nada. De minha parte estou contra todos os critérios (BARRIO, 1970, *in*: BARRIO, 2001, p. 101).

O mal-estar causado pela larga distribuição deste segundo Manifesto, associado ao primeiro, que estava exposto junto aos demais trabalhos do Salão, provocou a reação imediata do júri, que respondeu nas figuras de Antonio Bento e Roberto Pontual.

Diz Bento, então Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte:

A posição de Barrio (...) é antiarte, antiestética, anticultura. Não há novidade na sua posição, análoga à de muitos jovens que nos últimos anos têm-se declarado anarquistas, enquanto outros proclamam-se filiados a Dada e fazem trabalhos que se assemelham aos dos adeptos dessa corrente, nascida há mais de meio século. Ainda depois da Primeira Guerra Mundial ou logo após a Segunda, havia motivo para a antiarte. Já agora este tipo de protesto é anárquico e negativista (BENTO, 1970, *in*: FERREIRA, 2006, p. 258).

Na esteira de suas declarações, Roberto Pontual também fala:

A análise detida dos textos que esses manifestos procuram divulgar indica imediatamente a sua inconsistência: são, sobretudo, um palavrório que a nada leva, ou que leva apenas à possibilidade de Barrio elaborar, em precários silogismos (muito ao gosto de quem vive da pressa e voa sobre as coisas), suas frases de efeito, sem efeito. A impressão que se tem é de que ele quis aproveitar a superfície de uma situação, repudiando o pleno mergulho nela para encontrar uma saída, como outros mais silenciosamente buscam. (...) Com um farelo de calma se verá que o júri soube ser mais sutil e prático, contestando, por incorporação, uma contestação que nada contesta realmente. E contestando sem excluí-la da vista e da análise de qualquer pessoa. De minha parte, proponho para os trabalhos de Barrio uma nova categoria: a das coisas que, ao mesmo tempo, estão e não estão, dependendo do desejo do autor. Isto lhe arrefeceria a veemência (PONTUAL, 1970, *in*: FERREIRA, 2006, p. 256-257).

Os textos de Bento e de Pontual representavam o pensamento corrente daquele início dos anos 1970, por parte do tímido sistema das artes brasileiro. É esclarecedor notar, por exemplo, que Antônio Bento considerava não haver motivo para uma postura crítica por parte dos artistas em pleno regime ditatorial. E ao nominar a produção de Barrio de antiarte, antiestética, anticultura, de certa maneira previa (rejeitando, evidentemente) que aquele artista não cabia nos conceitos estabelecidos até aquele momento, ele escapava das classificações e precisava ser visto, lido e ouvido a partir de novos preceitos. Pontual vai mais além, propondo para Artur Barrio a categoria “das coisas que, ao mesmo tempo, estão e não estão”.

Afinal de contas, o artista diz ter se inscrito numa competição do Salão procurando não ser aceito. Qual seria sua posição se seu trabalho fosse peremptoriamente recusado? O indeferimento *a priori* (que, de fato, não aconteceu) revelaria, então, insensibilidade do júri com novas proposições ou coerência? O artista rejeita as categorias e condições impostas pelos Salões, mas precisa fazer uso dessa mesma estrutura para que sua reação faça sentido e encontre o contraste necessário à negação.

O incômodo dos dois críticos, membros do júri, revelaria, junto com o total descrédito à produção daquele artista, um lugar que o próprio Barrio reivindicaria para si: a fronteira entre arte e não arte, entre ser artista e não ser artista, o limite entre a arte e a vida, o real.

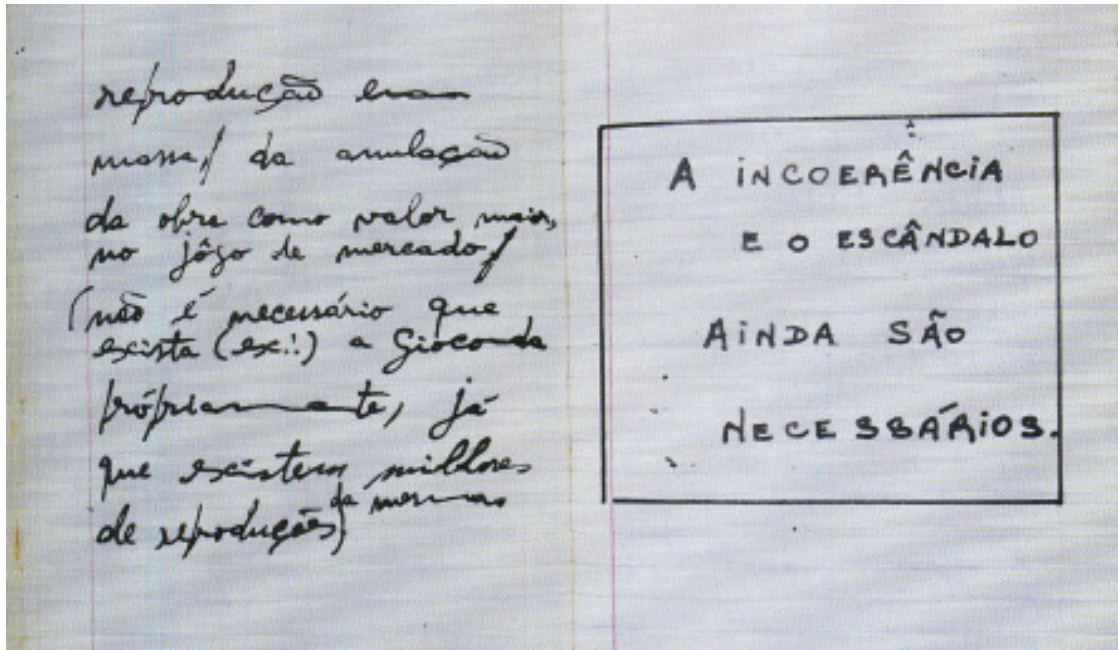
Para Deleuze e Guattari (1995, p. 12), as ordens dos signos e das coisas, apesar de diferentes e independentes, relacionam-se intimamente. A partir do conceito de performatividade de Austin,⁷ em que os atos existiriam e se realizariam nas palavras e pelas palavras, todo enunciado está sediado no contexto em que é proferido. Vem da pragmática a ideia de que a língua está necessariamente articulada com o social, com o político. Assim, esses filósofos defendem que a linguagem não reflete o real, mas interfere nele.

A impossibilidade de conceber a linguagem como um código, visto que este é a condição que torna possível uma explicação; e a impossibilidade de conceber a fala como a comunicação de uma informação: ordenar, interrogar, prometer, afirmar, não é informar um comando, uma dúvida, um compromisso, uma asserção, mas efetuar esses atos específicos imanentes, necessariamente implícitos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10).

Esses conceitos nos ajudam, então, a pensar como os manifestos de Barrio estão intrinsecamente ligados a atos performáticos e artísticos que os seguiram ou os antecederam. É impossível afirmar se os textos fundaram as ações ou vice-versa.

7 O filósofo inglês John Langshaw Austin definiu a ideia de enunciados performativos na obra *How to do things with words* (1976), que mais tarde viriam a ser chamados de "atos de fala".

Fica claro que se trata de um mesmo ato de enunciar um desconforto, relatar e praticar violência, como forma de interferência social.



23- Artur Barrio, *Caderno Livro*, 1973. Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ

Chegamos, assim, ao entendimento de que a produção textual de Artur Barrio não acontece de forma paralela ou marginal à sua produção artística, propriamente. Não vêm de matrizes diferentes os estímulos que o fazem realizar um ato ou redigir um manifesto. Tratando-se de um artista que procura abolir as categorias, classificações ou normatizações de sua obra, podemos afirmar que textos e atos, manifestos e *situações* são parte do mesmo movimento de transformação da arte como transformação do mundo. Assim, cabe pensar de que modo os textos, produzidos na mesma época, pelo artista, funcionam como elementos ora fundadores, ora potencializadores deste contexto poético e político em que as *situações* se inscrevem.

Sua produção textual, no entanto, acaba sendo requerida pelo terreno da crítica artística e acadêmica por escancarar e mesmo antecipar uma série de questões que mais tarde viria a ser discutida no âmbito da teoria e da recente história da arte brasileira. Artur Barrio, porém, não diferencia sua atuação, ao

contrário, ele constantemente exercita sua capacidade de ser do mundo, que, independentemente do suporte que tenha escolhido, parte para a inserção na vida, no corpo social, longe dos guetos do conhecimento especificamente artístico. Em relação à atividade crítica, propriamente, é categórico ao afirmar:

A Crítica de Arte chegou à sua atual posição devido em parte às concessões feitas pelos artistas em prejuízo de seus próprios trabalhos teóricos e em favor do trabalho teórico do crítico. Desde o momento em que a Crítica de Arte passa a cobrar ao artista para apresentá-lo, o público passa a ser a vítima. Ultimamente passaram a proliferar os Críticos Artistas.⁸ Com esse ato fica claro que a Crítica de Arte não tem o saber, pois se o tivesse, não seria necessário metamorfosear-se em artista (BARRIO, 1974/1975, *in*: BARRIO, 1978, p. 7).

A postura reativa do artista em relação à crítica de arte, às categorias impostas aos artistas (àquela altura, seria ele pintor, escultor ou desenhista?), aos salões e a toda sorte de normatização viria a desembocar numa atuação que desafiava as normas colocadas, tendo como principal elemento a quebra dos suportes tradicionais e o uso de materiais que não pertenciam ao vocabulário artístico.

A partir da desmaterialização da obra de arte, diversas discussões foram alinhavadas. Na maior parte da trajetória de Barrio, não há um objeto, propriamente. Há, sim, ações, eventos, acontecimentos que trazem o real, o poético e o político para a cena, há situações: “qualquer situação em que você não sabe plenamente o que fará, é uma ‘situação’. Um ponto de interrogação, que eu chamo de ‘situação’”, disse o artista, em entrevista a Paula Azulgaray.⁹

As *situações* configuram-se a partir da criação de um acontecimento no espaço público, distante do contexto museológico preestabelecido para o objeto artístico.

8 Esta é uma provocação lançada pelo artista em relação ao crítico Frederico Morais, que àquela ocasião atuava também como artista e curador e propunha uma reflexão sobre os papéis dos diversos agentes envolvidos no circuito das artes. No texto que apresentou as atividades de *Do corpo à terra*, realizado em 1970, em Belo Horizonte, Frederico Morais, então crítico, justificava sua participação ali também como artista e como curador: “a curadoria como extensão crítica, o crítico como artista” (NEOVANGUARDAS, 2008, p. 30).

9 AZULGARAY, Paula. A insubordinação de Artur Barrio. *Trópico*, 2003, (Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>>. Acesso em: 12 fev. 2009).

Uma vez que ocupam as ruas, o artista espera que criem, em suas palavras, “pólos energéticos, traços de tensão” e que “reverberem essa tensão” (BARRIO, 1970 in: BARRIO, 1978, p. 7).



24- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

Num momento de forte repressão política, o sentido de extrapolar os limites da instituição, a tentativa recorrente de desafiar os próprios suportes e materiais, o confronto a uma postura passiva e a recusa aos parâmetros estabelecidos de produção e recepção de arte ganham contornos para além do pensamento artístico, somando-se a um discurso enunciado pela resistência política da época. Transgredir parâmetros, resistir às pressões e confrontar as ideias mais conservadoras fazia parte do espírito contestador daquele tempo.

2 O artista-sempre-político

2.1 Uma arte conceitual ou os conceitualismos?

No texto “Parágrafos sobre arte conceitual”, de 1967, publicado na revista *ArtForum*, o norte-americano Sol LeWitt apresenta e defende o que seria uma arte que privilegiava a ideia, a concepção, destituindo da matéria a importância consagrada do objeto artístico. A execução da ideia, mesmo quando se dava, acontecia de forma secundária, sendo observada e valorizada mais pelo caráter processual de validação do conceito, do que por sua forma propriamente. Em alguns casos, suas obras chegariam a ser apenas instruções, descrições ou frases-conceito.

Com o que a obra de arte se parece não é tão importante. Ela tem que parecer alguma coisa se tiver uma forma física. Não importa que forma ela vai finalmente ter, já que ela tem que começar com uma ideia. É com o processo de concepção e realização da obra que o artista está preocupado.¹⁰

Em julho do ano anterior, os argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby escreveram o manifesto “Arte de los medios”, em que atribuem aos meios de comunicação de massa a difusão de sua obra, o registro textual e fotográfico de um *happening* fictício. O manifesto, publicado pelo crítico Oscar Masotta no livro

10 Tradução da autora. No original: “What the work of art looks like isn’t too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned” (LEWITT, 1967, *in*: ALBERRO; STIMSON, 1999, p. 13).

Happenings, em 1967, em Buenos Aires, relacionava o momento de criação, naquele caso, à formação de um falso relato, à transmissão do relato por canais de informação existentes e à produção e recepção da obra como momentos conectados.

Em 1966, Hélio Oiticica escreve o texto/manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade”,¹¹ que viria a ser publicado no ano seguinte, no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No manifesto, Oiticica apresenta diversos conceitos que seriam de importância fundamental para o entendimento da arte produzida naquele momento no mundo, tal como o uso do termo *participador*, para substituir espectador, além de introduzir obras/conceitos de sua autoria, como os *Parangolés*. A ideia de uma vanguarda brasileira é redesenhada por Oiticica, enfatizando as diferenças em relação à arte *pop*, à *Op Art*, ao Novo Realismo Francês e ao *Primary Structures (Hard-Edge)*. Mas o que ligaria este texto ao pensamento que se desenvolvia sobre uma arte conceitual são, sobretudo, as seis características alinhavadas pelo artista, que configurariam tendências múltiplas:

1- Vontade construtiva geral; 2- Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- Tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa; 6- Ressurgimentos e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 1966).

Cristina Freire nos chama a atenção para o fato de que, anos mais tarde, em 1973, Lucy Lippard se aproximaria de cada um desses tópicos para definir o termo “arte desmaterializada” (FREIRE *in*: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 166).

Fica claro, para nós, que as ideias sobre uma arte baseada em conceitos, cuja elaboração criativa se sobrepunha em importância à sua feitura material, corriam o

11 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=136&tipo=2> Acesso em: 02 maio 2011.

mundo e reverberavam de diversas maneiras. No entanto, também notamos que em cada lugar o que seria chamado de “arte conceitual” ganha contornos diferentes, sobretudo em decorrência dos contextos sociopolíticos com que a produção artística pode se relacionar. Se a produção latino-americana aponta para uma busca por uma utopia e reage a um momento de repressão política, aquela produzida nos Estados Unidos e na Europa se refere, muito comumente, à própria história da arte. Tensiona a relação fetichizada estabelecida com o mercado e com as instituições e ambiciona um despojamento estilístico e formal cujo resultado se desdobra na própria arte. É evidente que em todas essas propostas há um substrato político, mas o impacto do contexto social é muito menor se comparado ao que ocorreu no Brasil e em países vizinhos.

Assim, o uso desse único termo, “conceitual”, para abarcar obras e artistas provenientes de distintos lugares, com incontestável singularidade, parece ser insuficiente. Nominar a arte produzida na América Latina, por exemplo, de arte conceitual latino-americana parece obedecer a uma certa história da arte que tem Estados Unidos e Europa como cânones hegemônicos. Os pesquisadores que se articulam em tentativas distintas de contar essa história concordam que enquadrar a produção latino-americana como conceitual, sem grandes discussões, resulta num abafamento de seu conteúdo político tal como o Estado autoritário fez na época.

No artigo “Artes plásticas no seu presente passado e futuro”, publicado no jornal *O Estado de S.Paulo*, em 17 de setembro de 1972, Walter Zanini já se refere à produção que se apresentava no Brasil como “arte conceitual vivencial” (FREIRE, *in*: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 166). Benjamin Buchloh é partidário da tese de que o termo “arte conceitual” deve ser limitado à Europa e aos Estados Unidos (CAMNITZER, 2007, p. 22). Em diversos textos, a produção latino-americana tem recebido os rótulos de conceitualismo político ou ideológico, o que também nos parece uma contradição em termos, uma vez que muitos artistas à época, recusavam peremptoriamente a denominação de arte política ou coisa que o valha.

Em 1999, a polêmica exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, com curadoria de Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, tem como uma de suas principais linhas de trabalho a diferenciação do que seria arte conceitual em oposição a outros conceitualismos. Enquanto arte conceitual se refere a um movimento de 1960 a 1980, cuja produção se deu, notadamente, nos Estados Unidos, conceitualismo diz respeito às obras que partiam de outros repertórios culturais, questionando então o pioneirismo norte-americano. Mesmo que a exposição tenha conseguido pôr em xeque a ideia de que a arte conceitual era originária dos Estados Unidos, ainda assim foi considerada precária por não se aprofundar na pesquisa sobre os atributos e estratégias da produção das outras partes do mundo, apresentando apenas dois ou três artistas de cada localidade, que acabavam sendo interpretados como exceções ao cânone. O texto do catálogo reconhece: “Lamentamos que, inevitavelmente, (...) a sacralização de ações intencionalmente profanas tenha acontecido em nome da recuperação dessas histórias” (*Global Conceptualism, cat., 1999, apud FREIRE; LONGONI, 2009, p. 176*).

Camnitzer,¹² quase uma década adiante, retoma a diferenciação entre os termos e alerta que tratar todo tipo de manifestação sob o mesmo termo e ignorar as especificidades dos contextos de criação e recepção faz com que as obras que introduzem novos elementos, como as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, sejam relegadas a lugares menos importantes. Ao tentar diferenciar, no entanto, a produção latino-americana daquela produzida nos Estados Unidos, Camnitzer centra suas análises em quatro pontos: a função da desmaterialização, a tradição da pedagogia, o uso do texto e a analogia literária como um modelo para a arte. No entanto, a questão política, o fato de que quase toda a América Latina estava vivendo sob regimes de ditadura, o que determinou sobremaneira o tipo de expressividade que aqui se desenvolve, é tido por Camnitzer como um contexto que poderia ou não ter condicionado esses aspectos formais. Ainda assim, o autor analisa as especificidades desses elementos no caso da arte criada na América Latina (*CAMNITZER, 2007, p. 29*).

¹² Vide CAMNITZER, 2007.

Freire (1999, p. 167) traz para essa discussão um outro viés dessa arte latino-americana, que é a internacionalização dos conteúdos. Muitos artistas brasileiros, por exemplo, saíram do país na época e as estratégias utilizadas, como a arte postal, apontavam para uma possibilidade de atuação fora das fronteiras de censura, para a liberdade. Outro aspecto relevante é o fato de que muitos museus foram criados ainda nos anos 1940 na América Latina, como parte dos projetos de modernização estimulados pelas estreitas relações que se formavam com os Estados Unidos, em plena Guerra Fria. “Esses deveriam fortalecer o esperanto da arte abstrata, ficção naturalizada com o liberalismo contra as ameaças do comunismo na região e reivindicar, junto com a arte moderna, a modernização do Brasil” (FREIRE, 1999, p. 169). Não à toa a produção experimental brasileira reage à agenda desses museus, aos seus salões, às tentativas de institucionalização da arte de acordo com esses padrões importados e pouco contextualizados com os anseios locais.

Para ilustrar essa discussão, recorreremos a um caso relatado por Ana Longoni, no texto “Dilemas pendentes” (2009).¹³ Ela nos conta que em 1970 o artista argentino Jorge Carballa foi convidado para participar da mostra *Information*, sediada no Museu de Arte Moderna de Nova York, com curadoria de Kynaston McShine. A exposição representa um marco na história recente da arte por reunir, pela primeira vez, sob o mote da arte conceitual, nomes norte-americanos, europeus e diversos latino-americanos. Do Brasil participaram, por exemplo, Artur Barrio, Hélio Oiticica e Cildo Meireles. Barrio enviou para a mostra os negativos de filmes e fotografias de todas as *situações* produzidas e documentadas até aquele momento. Na ocasião, Joseph Beuys expôs pela primeira vez nos Estados Unidos. Joseph Kosuth estava representado. Hans Haacke apresentou a famosa obra *MOMA-Poll* (1970), quando pediu para que os visitantes da mostra respondessem a um formulário dando a opinião, depositada numa urna, sobre a relação do Governador Rockefeller com o Presidente Nixon e sua atuação política na Indochina.

13 In: FREIRE; LONGONI, 2009.

25- Hans Haacke, *MOMA-Poll*, 1970

Voltando a Carballa, o argentino levou para *Information* a obra *Noches de tigres, noche de panteras. América llora*. Nela, o artista pediu que três adivinhos tentassem prever como seria a morte de cada um dos presidentes dos países da América. Às embaixadas dos países, solicitou as fotos oficiais dos líderes e as colocou na parede, com as premonições rodeando as imagens. No chão, como uma oferenda, estava uma pele de animal. Carballa, no entanto, sentiu-se profundamente incomodado com o ambiente que encontrou no MoMA: “No dia da inauguração da exposição era tanta a decadência e um luxo tão escandaloso que me deu nojo. Mulheres com o torso nu, cobertas de jóias. (...) Eu tinha a sensação que não chegava nenhuma emoção àquela gente” (CARBALLA *apud* LONGONI, *in* FREIRE; LONGONI, 2009, p. 174). O artista, então, arrancou sua obra da sala e jogou-a no lixo, na saída do museu. Achou que qualquer gesto artístico como o seu, por mais

forte e transformador que pudesse ser, teria sua potência aniquilada num ambiente como aquele. Naquela noite, resolveu abandonar a arte.

No texto do catálogo que apresenta a exposição *Information*, seu curador pontua:

A atitude geral dos artistas nesta exposição certamente não é hostil. Ela é direta, amigável, com um envolvimento desapegado, e proporciona experiências que são renovadoras. Ela nos permite participar, quase sempre como num jogo; em outros momentos se parece quase terapêutica, fazendo-nos questionar a nós mesmos. (...) Estes artistas estão questionando nossos preconceitos, estão nos pedindo para renunciar às nossas inibições, e se eles estão reavaliando a natureza da arte, também estão solicitando que nós reavaliemos o que temos sempre tido como certo, como a nossa culturalmente condicionada resposta estética à arte.¹⁴

Esse trecho de McShine vem a confirmar o espírito leve e descompromissado com que a exposição foi pensada, atitude diametralmente oposta àquela pretendida por artistas como Barrio e Carballa. O incômodo e a desolação de Carballa, assim, servem de motes para pensar como manter esse tipo de produção resguardada do risco do esquecimento histórico, mas, ao mesmo tempo, como lê-la fora dos cânones que a esvaziam de sentido? Esta pergunta, longe de ter uma resposta objetiva, deve nos servir como farol a iluminar uma postura crítica e cuidadosa ao retomar a produção dessa época, a começar pela discussão sobre com nomeá-la.

Na tentativa de tentar encontrar um modo apropriado para denominar essa atuação, Ana Longoni sugere o uso da expressão “conceitualismos”:

Os “conceitualismos” designam movimentos que impulsionam – e são parte de – um ânimo generalizado de revolta dentro e fora do mundo artístico que marcou a ferro e fogo uma época. São das diferentes tentativas pela arte (e que vão além dela) de

14 Tradução da autora. No original: “The general attitude of the artists in this exhibition is certainly not hostile. It is straightforward, friendly, coolly involved, and allows experiences which are refreshing. It enables us to participate, quite often as in a game; at other times it seems almost therapeutic, making us question ourselves. (...) These artists are questioning our prejudices, asking us to renounce our inhibitions, and if they are reevaluating the nature of art, they are also asking that we reassess what we have always taken for granted as our accepted and culturally conditioned aesthetic response to art” (McSHINE, 1970, in: ALBERRO; STIMSON, 1999, p. 214).

transformar as condições de existência e impor formas de ação que não permaneçam encurraladas nas instituições e nos usos e costumes de um sistema artístico cada vez mais submisso e mercantilizado (LONGONI, *in*: FREIRE; LONGONI, 2009, p. 179).

Se o uso do termo entre aspas e sempre no plural não nos parece suficiente para dirimir todas os incômodos simbólicos que ainda possa carregar consigo, ainda assim concordamos ser essa uma estratégia que mantém acesa a discussão sobre nosso vocabulário artístico e implica uma postura sempre crítica com seus usos. Ao adentrarmos pelo debate sobre como nomear essa produção, invariavelmente estabelecemos fronteiras mais ou menos porosas com os “conceitualismos” norte-americanos e europeus, e avançamos tentando diferenciar a atuação dos latino-americanos dessa outra atuação canonizada.

2.2 Sobre o artista-sempre-político das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e na América Latina

A partir das experiências de Artur Barrio pretendemos, nesta fase da pesquisa, identificar e discorrer sobre um artista cuja atuação, naquele momento, era inevitavelmente política. Se a arte latino-americana das décadas de 1960 e 1970, identificada em grande parte como “conceitual”, distingue-se daquela produzida sobretudo na Europa e nos Estados Unidos por sua qualidade política, pela forma como os artistas reagiram no continente sul a governos militares e repressivos, torna-se pungente pensar sobre como esse artista, que cá estava, se transformou nesse sujeito capaz de responder criticamente a uma condição de violência do Estado. Um artista apto a fazer com que a arte se tornasse um espaço de resistência *per se*, um espaço que gestava posicionamentos críticos e revolvia ânimos criativos contra a opressão. A atuação artística nos países da América Latina, tão imbuída estava dessa semente da intervenção política, que acabou por reconfigurar toda uma narrativa da arte e de sua história nas decisivas décadas de 1960 e 1970.

Chamaremos, então, de artista-sempre-político o artista cuja atuação estava indissociavelmente ligada ao contexto político que o cercava. Escolhemos adjetivar o artista, o sujeito, para fugir à adjetivação da arte, em sua totalidade. De alguma maneira, parece-nos que é preciso escapar da tautologia que seria defender que a arte é sempre política, sob pena de termos que concordar que nenhuma arte, portanto, é política. Ao trazer esta qualidade do sempre-político para o sujeito, procuramos situá-lo num tempo-espaço preciso, não generalizante. Imaginamos que esta condição possa ser verificada em outros contextos, até mesmo no presente, conferindo sentido a uma atuação artística semelhante em diversos momentos da história. No entanto, seremos restritivos nesta primeira abordagem, ensaiando este sempre-político no período anteriormente delimitado.

O artista-sempre-político, então, seria aquele que cria um acontecimento na experiência cotidiana, acontecimento artístico capaz de afetar a população esteticamente. Sobretudo em regimes ditatoriais, esses acontecimentos artísticos significam um rompimento com a ordem (disciplinar) das coisas, significam a reelaboração da realidade a partir de outras bases, assentadas na criatividade, na subjetividade, na afecção. Significam o surgimento de um modo de lidar com o contexto político e social que passa não pela obediência, pela aceitação passiva, pelo medo, pela coerção, mas sim por uma interpretação do real que devolve a autonomia perceptiva, a atitude propositiva, o engajamento poético ao sujeito e o faz se reapoderar de seu corpo. Esta retomada de si e este olhar subjetivo possível sobre o real é o que identificamos, aqui, como ato invariavelmente político.

A partir de um texto do escritor inglês D. H. Lawrence sobre o que a poesia faz, Deleuze e Guattari explicam:

Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 261).

As palavras, precisas em sua forma metafórica, levam-nos a pensar sobre a relevância de abrir essa fenda nas convenções, trazendo para o cotidiano o que os autores chamam de caos livre, e que seria uma das qualidades da arte. A balbúrdia de sentimentos e ideias instaurada pela arte se configuraria como terreno propício à elaboração de um novo real, ao fortalecimento de um pensamento crítico, ao encontro com o desejo de utopia. Rasgar o guarda-sol e deixar entrar o firmamento é um movimento vigoroso de encontro com nossos anseios poéticos que nos encaminha, entre outras coisas, à nossa experiência como seres políticos.

É largamente sabido que no período de regime militar no Brasil empreendeu-se uma violenta perseguição a todos aqueles que discordavam, reagiam, opunham-se ao regime, bem como àqueles de quem se suspeitava discordar, reagir ou se opor. O embate que se colocava era eminentemente ideológico, mas as práticas de coerção extrapolavam a camada das ideias e afetavam diretamente os corpos. Punidos por pensarem diferente, os que resistiam à ditadura tinham suas casas invadidas, suas condutas privadas revistadas, seus corpos duramente torturados, presos, mortos, desaparecidos. Por meio da violência física, pensamentos de oposição e resistência eram combatidos.

Das marcas de um período de perseguição e coerção como o que houve no Brasil e na América Latina, certamente uma das mais contundentes é aquela que afeta a subjetividade. Quando a ferida física é cicatrizada, mas a paúra permanece, é sinal de que o sentimento daquele tempo foi atingido por procedimentos que violentam os processos criativos, a força de pensamento, a liberdade individual. Entendemos que, se as práticas artísticas, naquele momento, afetavam os sujeitos a ponto de mobilizá-los sensivelmente, então uma possibilidade para atuação crítica se colocava. Na medida em que a arte lança bases para a idealização de um outro mundo, alternativo, acordar os corpos do medo imobilizador significava reencorajá-los à vida.

Os artistas, como todos os cidadãos, encontravam-se numa condição de grande vulnerabilidade, o que levava à paralisação da capacidade de livre pensamento e, sobretudo, de criação.

Se este tipo de regime se manifesta mais obviamente na censura, bem mais sutil e nefasto é seu efeito imperceptível (mas nem por isso menos poderoso), que consiste na inibição da própria emergência do processo de criação, antes mesmo que sua expressão tenha tomado corpo. Tal efeito decorre do trauma inexorável da experiência de terror e de humilhação que caracteriza as ditaduras. Esta experiência afeta o desejo em seu âmago e o debilita, pulveriza a potência do pensamento que ele convoca e dispara, esvaziando a subjetividade de sua consistência (ROLNIK, 2010).

Estas experiências de repressão ficam marcadas na *memória imaterial do corpo* e se desvencilhar deste padrão de autorrepressão e esvaziamento criativo pode ser tão penoso quanto a constituição do próprio trauma. Daí por que a psicanálise acredita que o desatamento do recalque e o desaparecimento da figura de vítima possa demorar duas ou três gerações (quase trinta anos) (ROLNIK, 2010).

Cabe perguntar, então, se essa potência política, lida aqui como inerente à prática artística, só poderia ser ativada em contextos totalitários, em *situações de opressões macropolíticas*, ao que a resposta é não (ROLNIK, 2010). Outros momentos, de liberdade democrática, podem abrigar e ocultar diversos aparatos coercitivos, que em esferas micropolíticas podem ser combatidos por meio da arte. No entanto, num espectro de repressão de pensamento e de criação de tal maneira totalizante, “manter oxigenada nossa experiência estética do mundo” torna-se um caminho determinante para a criação de um cenário de resistência e de reação.

Se “o artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 260), essa restituição do infinito parece-nos condição fundamental para devolver ao sujeito, daquele momento, sua integridade criativa.

A partir do século XIX, a realidade deixará de ser apenas um tema a ser considerado pela arte, será uma posição tomada pelos artistas, que naturalmente incorporam a agenda social, seja pela sua produção artística, seja pela sua atuação

como cidadãos. Em alguns momentos, vale destacar, essa participação acontece à revelia de uma intenção declarada ou de um posicionamento ideológico que se pretenda defender (AMARAL, 2003). Aracy Amaral cita o exemplo de Balzac, que, apesar de monarquista, descreve detalhadamente, em *Les frères de la miséricorde*, uma fábrica onde os operários eram comunistas.

Evidentemente, junto com a ideia de uma arte política, há também a defesa da autonomia absoluta da arte em relação à realidade prática, social. Antes mesmo de qualquer intenção de interferir socialmente, trazer o real para a arte seria como transformar seu sentido em utilitário, o que Amaral chama de “postura romântica em seu isolacionismo inverídico” (AMARAL, 2003, p. 5). Próximo a esses artistas há aqueles que defendem que, independentemente, de sua preocupação social, a arte sempre seria política, por isso, apenas a evolução da linguagem artística, autonomamente, já seria contribuição suficiente à realidade. De alguma maneira, os dois posicionamentos se aproximam ao desconsiderarem a capacidade de se envolverem positivamente com o real, resultando dessa ligação uma produção renovada esteticamente e comprometida socialmente.

Diferenciamo-nos das leituras correntes sobre arte política por entendermos que, no caso que aqui apresentamos, não se trata de discutir a adesão do artista a um ou outro projeto político e, mais adiante, a eficácia dessa adesão para o contexto social em que se insere. Consideramos que, independentemente do tema tratado (e de esse tema ter qualquer ligação com o cenário político), sejam quais forem as escolhas ideológicas do artista, este teria uma atuação no real que politizaria, em alguma instância, sua ação. Não porque toda arte é política – já refutamos essa premissa –, mas porque, no bojo de um regime ditatorial como o que houve no Brasil, ser artista, produzir, tornar pública sua obra, promover a circulação de sua arte, instaurar uma camada poética e subjetiva à realidade concreta se configurariam, assim, atos que reposicionariam os sujeitos frente ao real.

O golpe militar sofrido pelo Chile, em 1973, é apontado por Nelly Richard (2002) como responsável pela destruição da ordem material e política da democracia, mas também como responsável pela destruição simbólica da tradição democrática de seu país. A autora cita Patrício Marchant quando este fala de um “golpe de representação”, algo como a “perda da palavra” por um povo que se organizava por meio de processos de enunciação, do *pensar e nomear o social* (RICHARD, 2002, p. 108). O golpe ocasionou um silêncio traumático sob a ameaça do desconhecido sistema de coerção e violência. Para além de uma questão de representação, os regimes ditatoriais perpetraram uma experiência de terror cotidiano, e cercearam, de fato, direitos humanos primordiais. A impossibilidade de falar seria apenas mais um sintoma desse contexto. Assim, a recuperação da fala só se daria pela nomeação da catástrofe (*de como nomeá-la*), para que a memória fosse além da vivência da dor. Ao silêncio, seguem-se o trauma, o luto e a melancolia.

A criação artística, assim, surgiria como uma maneira de dar nova forma à experiência traumática do golpe, como a reinscrição de uma história na qual simbolismos outros possam ser acrescentados aos mesmos signos.

Se a trasladamos ao cenário da memória social do luto histórico, essa leitura das relações (por construir), entre o *perdido* e seus *vestígios recriadores*, nos mostra a importância de confiar nas estéticas críticas, para que as regiões mais estremecidas da lembrança encontrem força, valor e intensidade, graças ao trabalho sobre as formas, em transe de significação, com as quais trabalha a arte (RICHARD, 2002, p. 111).

A narrativa esboçada pela atividade do artista toca singularidades e subjetividades não alcançadas pela história oficial, dos monumentos e dos documentos; ela vai à fenda da memória poética *afetada*, tanto por ser habitada por afetos, quanto por estar abalada por seus efeitos (RICHARD, 2002, p. 112).



26- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

O cidadão que, naquela manhã de abril de 1970, confrontou-se com as trouxas de Artur Barrio no Parque Municipal de Belo Horizonte certamente foi provocado a ter uma experiência de perturbação interior que, imagina-se, possa tê-lo levado a um reposicionamento de sua condição cidadã, de seu papel. A respeito da atuação do artista, o crítico Luiz Camillo Osório, aponta:

Barrio pertence a uma geração de sobreviventes, formada no bojo do enfrentamento barra-pesada dos anos 68-75. Quem escapou, saiu escaldado. Seus desenhos dos anos 70 (...) são de uma força impressionante. Palavra e imagem saíam com bÍlis. Ele mesmo sintetizou o motor criativo de sua obra: “necessária é a raiva” (OSÓRIO, *in* SALGADO, 1999, p. 114).

2.3 Artur Barrio, o artista-sempre-político e o espírito do tempo

Antes de seguir refletindo sobre este artista-sempre-político, parece-nos oportuno pensar, no caso de Artur Barrio, se outros movimentos ou artistas não criariam

paridades semelhantes ao que pretendemos defender ao apresentar esta pesquisa. Notamos, em nosso levantamento bibliográfico, que Barrio é comumente associado à arte povera italiana, para citar um movimento. Além disso, pela semelhança de termos e procedimentos, incluímos nesta análise uma comparação com o Situacionismo francês, que foi difundido na mesma época em que as *situações* de Barrio tomavam espaço no Brasil.

Se uma produção artística pode ser considerada diagnóstico e sintoma de uma época, compreendemos que ela não deve ser descontextualizada do espírito de seu tempo e das questões que o tecem. Nenhum artista, portanto, está isolado, nem tampouco desenvolve sua obra sem estabelecer ligações com seus pares, sem buscar referências na arte, sem se relacionar com as questões do mundo, tentando ou não responder a elas. Estamos certos de que muitas associações poderiam ser feitas em relação a Artur Barrio e sua obra, mas aqui elencaremos apenas alguns momentos, numa tentativa de aproximação com seu tempo e também diferenciação de outras propostas.

Artur Barrio desenvolve suas *situações* no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, período em que se difundia na Europa a atuação dos situacionistas, com destaque para Guy Debord. O Situacionismo¹⁵ estava assentado na crítica ao cotidiano da sociedade capitalista, para defender a liberdade frente à mercantilização das formas de vida e ao consumo desenfreado. Em linhas gerais, acreditavam que a arte deveria ser invariavelmente revolucionária, ou não seria nada. O intento situacionista era, portanto, ressignificar a arte no século XX, concedendo-lhe o lugar da atividade cotidiana, não mais como uma atividade segmentada e elitista.

15 Embora a expressão "situacionismo" tenha uso corrente na literatura a esse respeito, em publicação no primeiro jornal da Internacional Situacionista, em 1958, afirma-se que a expressão é "carente de sentido, derivação abusiva do vocábulo situacionista", recusando que haja uma doutrina de interpretação de fatos. Embora seja dito, no mesmo texto, que "a noção de situacionismo foi concebida pelos anti-situacionistas", furtando-nos de qualquer intenção de tomada de posição pró ou contra, faremos uso do termo, incorporando as contradições de sentido que possa ter. Em texto de 1964, publicado na nona edição do jornal da Internacional Situacionista, o próprio Debord alerta para o fato de que, àquela altura, o termo "situacionista" estava sendo usado em Portugal para nominar os apoiadores do governo Salazar, os "partidários da situação existente", o que em nada se aproximava do uso desejado pelos membros da Internacional Situacionista.

A intenção de tornar a arte uma atividade do dia a dia estreitou a ligação dos situacionistas com os surrealistas e os dadaístas, embora esse vínculo tenha sido construído por meio das tentativas de superação desses dois movimentos. Para os situacionistas, a imagética surrealista estava de tal forma sedimentada socialmente, que se prestava ao mercado cultural, principalmente à publicidade, configurando, assim, o fracasso das tentativas revolucionárias das vanguardas. O Situacionismo se aproximava das neovanguardas de meados do século XX porque, como essas, partia das ideias de transformação do mundo, com utopias semelhantes, diferenciando-se, no entanto, por tentar superar os métodos das vanguardas históricas.

A linguagem ainda é o campo de atuação do grupo, na tentativa de repensar as práticas sociais. Para Débord, por estar operando na sociedade do espetáculo, a tentativa da arte moderna de encontrar um vocabulário comum, dessacralizado, capaz de estabelecer comunicação com a vida cotidiana estava fracassada. O diálogo, naquele momento, só poderia se dar mediante o exercício da comunicação. A superação da arte pela crítica, portanto, se daria por meio da transformação da teoria da arte em reflexão sobre a experiência na vida cotidiana, sobre a prática social.

Débord usa a expressão “arte de viver” para falar de manifestações apropriadas na vida dos indivíduos como acontecimentos reais e incorporados ao cotidiano, despojados da aura artística. Para o autor, a segmentação da arte como exercício de linguagem especializada significava a sua alienação. Assim, a relação entre arte e política não deveria se dar pelo engajamento do artista ou pela suposta “função social da arte”. Quando se falava em arte revolucionária, tratava-se, principalmente, da criação de modos de vida baseados em experiências reais, que não fossem mediados por imagens *espetaculares*, por aparências.

Quem quer superar a ordem estabelecida em todos os seus aspectos não pode ligar-se a desordem presente, inclusive na esfera da cultura. Deve lutar e não esperar, também no campo cultural, para fazer com que a ordem móvel do futuro seja uma aparição concreta. (...) Devem ser levadas todas as formas de

pseudocomunicação até sua completa destruição para chegar um dia à comunicação real e direta (em nossa hipótese de trabalho de uma cultura mais elevada significa: a situação construída). A vitória pertencerá a quem for capaz de criar a desordem sem amá-la (DÉBORD, 1958).¹⁶

Baseado na crítica marxista ao trabalho alienado e à mercadoria como fetiche, Débord aponta para a mercantilização da cultura e defende sua revolução como forma de interferir diretamente nas bases de uma sociedade pautada pelo capitalismo avançado. A esse respeito, Freire Filho aduz que

O conceito de espetáculo se refere tanto à experiência prática da realização (sem obstáculos) dos desígnios da “razão mercantil” quanto às novas técnicas de governo usadas para avançar o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real e, como alertara Gramsci, conquistar o controle social por intermédio mais do consenso do que da força (FREIRE FILHO, 2003, p. 37).

No *Manifesto da Internacional Situacionista*, escrito em 17 de maio de 1960, e publicado na revista *Internacional Situacionista* 4 (1960), são elencadas as principais características dessa nova cultura. A primeira delas é a participação total, como forma de se opor à cultura do espetáculo. Contra a “arte conservada”, os situacionistas pregam experiências vividas no presente. Contra a “arte fragmentária”, propõem que as produções sejam coletivas e anônimas, e que as experiências realizem, antes de mais nada, uma revolução comportamental. Contra a “arte unilateral”, por último, defendem uma arte do diálogo, da interação. Em linhas gerais, o texto propõe a dissolução da fronteira entre produção e consumo de arte, até que qualquer sujeito seja artista e que arte seja a realização da vida.

No documento de fundação da Internacional Situacionista, datado de 1957, Guy Débord desenvolve o conceito de *urbanismo unitário*, que compreende a ideia da experiência urbana integral e pretende romper com as formas até então conhecidas de se fazer arquitetura e urbanismo. O urbanismo unitário vai se definir,

16 Teses sobre a revolução cultural. *Internacional Situacionista* #1, Paris, Jun. 1958. Disponível em: <<http://antivalor.atspace.com/is/isindex.htm>>. Acesso em: 21 out. 2010.

assim, pela incorporação de artes, técnicas e manifestações, cujo intento seria a criação de uma vivência integral no espaço urbano. O segundo ponto definidor desse conceito é o fato de ser dinâmico, ou seja, remodelado de acordo com os estilos de comportamento.

No mesmo documento, o autor apresenta as *situações* como ambientes coletivos cujas experiências qualificariam o momento vivido. Mais do que um ambiente construído, uma *situação* seria uma unidade temporal de comportamento. As *situações* surgiriam justamente para se opor à alienação do espetáculo e à postura de não intervenção a que o sujeito moderno teria aderido. Num “questionário paródico” publicado no exemplar 9 da *Internacional Situacionista*, em 1964, é dito que as *situações* deveriam substituir “a passividade existencial pela construção dos momentos da vida, a dúvida pela afirmação lúdica, (...) trata-se agora de transformá-las”.¹⁷

A partir da crítica aos heróis (particularmente aos artistas heróis), o situacionismo convidava à atividade, propagando que os produtores deveriam viver as *situações* por eles construídas, chamando-os assim de “pessoas vivas”, e convocando-os à participação total. É certo que, nos primeiros momentos, aceitava-se a presença de um artista-encenador, ou de um sujeito que, com certo destaque, conseguisse incitar o surgimento da *situação*, que então seria compartilhada por todos os presentes.

Mario Perniola, em *L'arte e la sua ombra* [A arte e sua sombra] (2000a), apresenta os situacionistas como aqueles que tentaram superar a arte em busca de uma teoria crítica da sociedade, aproximando-se da filosofia.¹⁸ Para o autor, Débord e seus companheiros eram promissores artisticamente, mas optaram por se lançar num *cego extremismo político*, comumente incitando o conflito presente e pouco propondo para o futuro, minando a utopia que poderia inspirar transformações. A própria ideia de *situação* estaria muito mais vinculada a uma cultura do período,

17 QUESTIONÁRIO PARÓDICO, 1964.

18 Perniola (2000a, p. 86) compara as práticas dos situacionistas e o conceitualismo de Kosuth por meio de sua relação com a filosofia. Segundo o autor, se para o situacionismo a arte acaba na filosofia, para Kosuth, a filosofia acaba na arte.

do que sendo encarada como proposição de reposicionamento das práticas artísticas, configurando-se, assim, como um aspecto com vida curta e com pouca repercussão no movimento (PERNIOLA, 2000a).

A dureza que o [Débord] acompanhou ao longo de sua vida tornou possível, como ele diz, “estar em guerra com o mundo todo com um coração leve”. Essa dureza, na minha opinião, tem um aspecto estóico-cínico que constitui a chave para compreender a noção da qual a I.S. empresta seu nome, que é da situação. Ele adquire seu sentido integral em oposição ao espetáculo (...). A situação é um evento, uma dimensão do acontecimento que implica uma experiência forte do presente e requer uma certa coincidência entre liberdade e destino (PERNIOLA, 2000a, p. 81-82).¹⁹

No entanto, é ainda importante ressaltar que em nenhum momento a recusa dos situacionistas ao artístico tem relação com uma recusa ao horizonte estético. Colocando a *situação* como um evento, ela não seria apenas a realização de um acontecimento, mas um acontecimento que se realizasse para o sujeito, trazendo-lhe o sentimento de *tyche*, que em grego quer dizer sucesso, sorte, fortuna (PERNIOLA, 2000a).

Artur Barrio, no entanto, nega que haja uma influência direta das teses situacionistas nas suas *situações*. Quando perguntado se teve acesso, naqueles anos, aos escritos franceses, nega peremptoriamente:

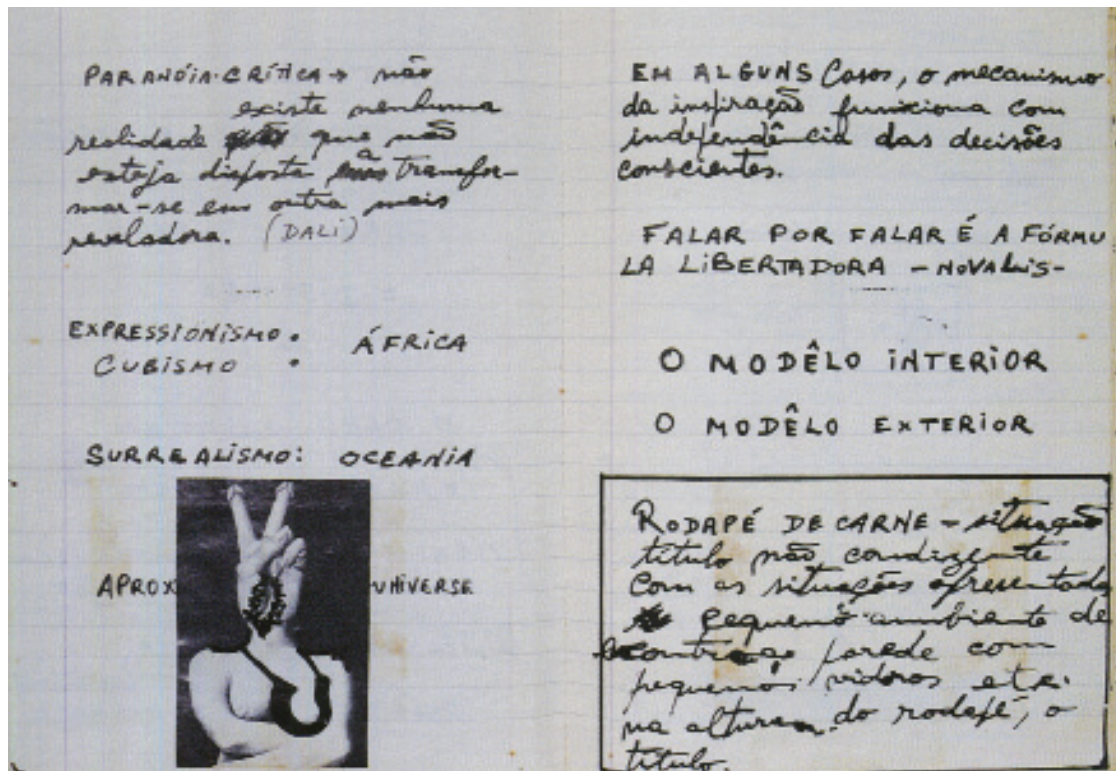
É simples, desde o momento que mistura-se o Surrealismo com o Dadá (em sua parte teórica) dá-se forçosamente como resultado o “Situacionismo” ou que qualquer outro nome queiram dar. Se você leu profundamente os Manifestos dos dois movimentos supracitados e se acompanhou o trabalho de Artaud verá que o malabarismo “Situacionista” é extremamente referente! O que não quer dizer que não deixe de ter seu interesse.²⁰

19 Tradução da autora. No original: “La ‘durezza’ che l’ha accompagnato per tutti i giorni dela su vita e gli ha consentito – come lui stesso dice – “di essere in guerra con la terra intera, a cuor leggero”. Questa ‘durezza’ ha, a mio avviso, una coloritura cinico-stoica che costituisce la chiave per comprendere la nozione da cui l’I.S. prende il nome: cioè la situazione. Essa assume il suo pieno significato nella sua opposizione allo spettacolo. (...) La situazione è un evento, una dimensione dell’accadere che implica una forte esperienza del presente e che comporta una certa coincidenza di libertà e di destino”.

20 Artur Barrio em entrevista à autora, abril de 2011.

No entanto, é incontornável a aproximação das propostas de ação e a semelhança do aparato conceitual desenvolvido. A própria escolha pelo nome “situação” revela, se não uma comunhão direta de ideias, ao menos o compartilhamento do espírito daquele tempo. O artista, por sua vez, declara influência no Surrealismo e no Dadaísmo, matrizes também para os situacionistas:

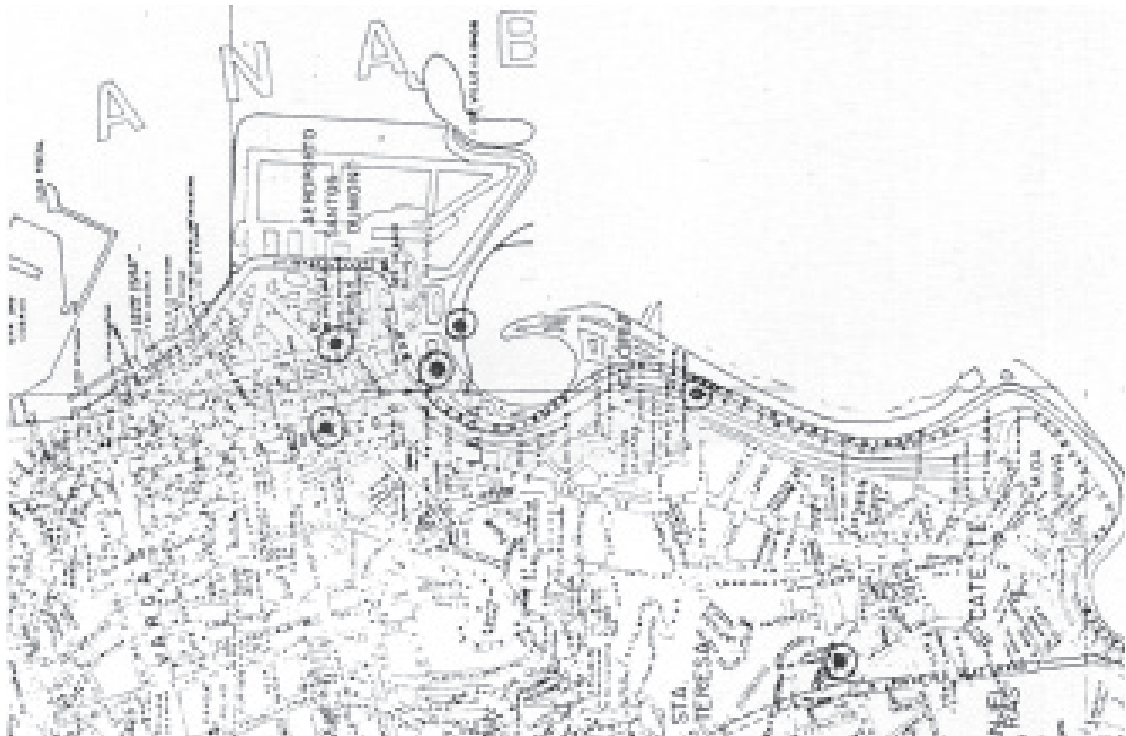
Situações partem do pressuposto de pegar o outro pela surpresa, de criar uma situação que o desconecte do momento em que ele se encontrava e lance-o em outro espaço de percepção, de visão das coisas através da surpresa, fazendo-o viajar para um outro sistema perceptivo, algo inabitual, talvez houvesse uma analogia com o “Situacionismo” da época, talvez não, na época eu não tinha consciência desse movimento... Então as *situações* são para mim parte desse pressuposto, como foram as Trouxas. (...) Caso se considerasse aquilo arte ou não, o que seria aquilo? O que quer dizer? Enfim, mexer com as pessoas, com seus fundamentos, conceitos num mundo canalizado, formal (BARRIO em depoimento a Cristina Freire, in FREIRE, 1999, p. 150).



Próximo não só às práticas dadaístas de usufruto das cidades, mas ao conceito de “*deriva*” desenvolvido pelos situacionistas, o trabalho *4 dias, 4 noites*, datado de maio de 1970, reforça essa identificação. Sob efeito de alucinógenos, o artista se propôs a vagar pela cidade do Rio de Janeiro ininterruptamente, por 96 horas, sem se alimentar ou se abrigar, até seu total esgotamento. Nenhum registro fotográfico ou fílmico foi realizado, apenas anotações num *Caderno-Livro*. O próprio Barrio afirma se lembrar muito pouco dos acontecimentos durante esses dias, guardando para a proposição e para a possibilidade de ação realizada toda a potência desse trabalho. Atrelada ao urbanismo unitário, Guy Debord explorou a ideia de *deriva*, tratada como a experiência de um estado de confusão devido à mudança rápida de ambientes. A deriva seria uma ferramenta para estudar o que se chamou de *psicogeografia* e de psicologia situacionista.

A criação cultural que se pode chamar situacionista começa com os projetos de urbanismo unitário ou de construção de situações na vida, e as realizações não são portanto separáveis da história do movimento de realização do conjunto das possibilidades revolucionárias contidas na sociedade presente (DÉBORD, 1963).

À parte as semelhanças de ideal, os métodos usados tanto por Barrio quanto pelos situacionistas também se aproximavam. As técnicas situacionistas, segundo Debord, ainda estariam por ser inventadas. Em suas primeiras descrições, ele incorpora o planejamento das *situações* a partir de anotações dos passos para a sua realização, mesmo que momentaneamente este pareça um caminho precário. Além do planejamento, seria preciso reinventar os mecanismos de reprodução das situações, e o autor chega a considerar o uso de uma televisão, que projetasse indiretamente alguns aspectos de uma situação, incitando modificações.



28- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

Cada ação ou *situação* desenvolvida por Artur Barrio é comumente acompanhada por uma descrição de sua preparação, registrando as etapas que antecedem a efetivação no espaço público com detalhes sobre os materiais utilizados, os procedimentos empregados e as sensações envolvidas, suas expectativas. Ao executar o “deflagramento de situações sobre ruas”, por exemplo, quando espalhou sacos com lixo no Rio de Janeiro, em 1969, o artista redigiu um projeto em que elencou os materiais usados em cada saco (sangue, pedaços de unha, ossos, papel higiênico, cabelos, urina etc.), marcou o objetivo da ação (“fragmentação do cotidiano em função do transeunte”) e descreveu o contexto em que foi realizada, os horários, a tática empregada, os participantes (“foi usado um carro utilitário, tendo como motorista Luiz Alphonsus e no registro fotográfico César Carneiro, eu, Barrio, ocupei-me do lançamento dos sacos nos logradouros escolhidos”). Além disso, o projeto continha ainda uma lista com nove aspectos a serem considerados naquele contexto, que contemplavam desde condições psicológicas que foram envolvidas, até ocorrências durante aquele dia (“na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduíche”). Tal como Débord, Barrio propôs para

os registros das *situações* uma metodologia de circulação completamente distinta daquela tradicionalmente empregada pelo sistema da arte.

Um outro aspecto que chama a atenção na produção de Artur Barrio é o fato de suas obras serem constituídas, em grande parte, por materiais do dia a dia, sem qualquer requinte ou relação prévia com o universo das artes, coletados na rua e muitas vezes percíveis, assemelhando-se a (e sendo, mesmo) lixo. Essa característica parece explicar uma ligação comumente feita entre a obra de Artur Barrio e a *Arte Povera*.



29- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

Surgida na Itália, no final da década de 1960, a *Arte Povera* é tratada como um movimento que pregava o uso de materiais cotidianos, numa maior aproximação com a natureza e com a precariedade. Em contraste ao uso corrente de elementos caros como tela, tinta, mármore e bronze, propunha que as obras fossem feitas com materiais mais baratos, como gravetos, terra, comida, vidro, jornais velhos, espelho, madeira, lama etc.

Em tradução literal, *povera* significa pobre, o que marca a abertura dos artistas para uma arte não fetichizada, longe dos cânones e dos suportes tradicionais. No pós-guerra, a Itália viveu alguns anos de pujança, para mais tarde, naqueles anos 1960, descambar para uma grave crise política e econômica. Articular um movimento de “arte pobre” significava combater uma burguesia italiana tradicionalista que ainda se insinuava, ao mesmo tempo que criticava uma política de consumismo desenfreado como a dos Estados Unidos.

Faziam parte do movimento artistas como Mario e Marisa Merz, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis e Giulio Paolini. O termo *Arte Povera* foi articulado pelo crítico Germano Celant, que organizou em 1967 e 1968 duas exposições com vários desses artistas e em seguida lançou um livro com este nome.

Os italianos envolvidos nesse movimento atuavam principalmente por meio de *happenings* e da elaboração de esculturas com materiais comuns, numa junção de elementos aparentemente desconexos, provenientes de diferentes categorias, que ressaltavam um sentimento de impermanência. A obra dos artistas tinha como espaço a cidade (e as ações se basearam principalmente em Roma, Turim, Gênova e Milão), embora pregasse uma postura de ruptura aos modelos de desenvolvimento da vida na urbe.

Em algumas de suas obras mais famosas, Giuseppe Penone produz incisões em troncos de árvores, ou altera seu crescimento, como em *The Tree Will Continue to Grow Except at This Point* [A árvore continuará a crescer, exceto neste ponto, 1968], quando funde em ferro um anel com o diâmetro de seu punho e o prende ao tronco de uma muda de planta. Em diversas esculturas, Mario Merz reúne pilhas de gravetos, em formato de iglu, e os articula com números e desenhos de animais, em neon. Giovanni Anselmo, na obra *Structure that eats* [Estrutura que come, 1968], coloca vegetais crus entre dois grandes blocos de pedra, para que, tão logo o material orgânico apodreça, as pedras caiam.

30- Mario Merz, *Untitled*, 1998

Barrio, por sua vez, não categorizava suas *situações* como *happenings*, tampouco suas *trouxas* eram esculturas, mas é fácil perceber uma relação entre as escolhas de materiais e as diversas estratégias que dissolviam uma tradicional dicotomia entre arte e vida. Assim como Barrio se liga, de alguma maneira, ao conceitualismo latino-americano, a *Arte Povera* também pode ser considerada como uma vertente italiana de conceitualismo. A crítica italiana Lucilla Saccá, escreve a respeito da diferença entre o trabalho de Barrio e a *Arte Povera*:

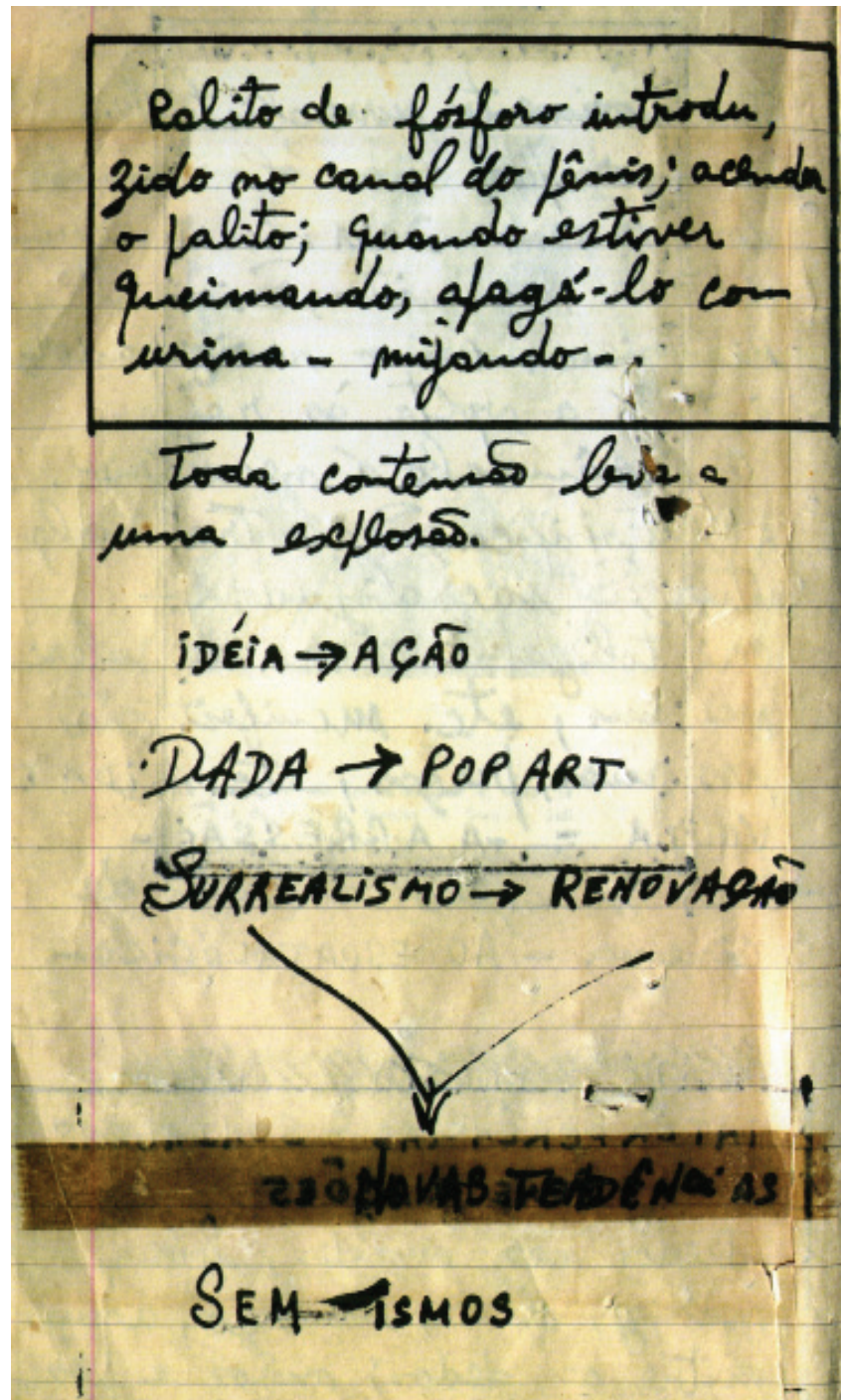
No Brasil a pesquisa cultural assume uma clara autonomia, a problemática artística se faz violenta, às vezes mais crua, seja pela contingência da situação histórica que viu o país oprimido pela ditadura militar, seja devido a uma maior liberdade que solta o freio inibidor no que diz respeito à bagagem europeia tradicional (SACCÁ *apud* FREIRE, 1999, p. 154).

Artur Barrio atribui essa relação com a *Arte Povera* ao fato de algumas imagens de seus trabalhos da época terem sido publicadas na edição italiana da revista *Flash*

Art. O artista, no entanto, acha que essa ligação não faz sentido, sobretudo porque a arte desenvolvida pelos italianos teria um forte aspecto formal que interessava muito pouco à sua obra. De alguma maneira, o que se passou na Itália carregava uma forte carga de autorreferência, o que contrasta com a produção de Barrio, que se voltava para pulsões e inquietações da vida contemporânea. Diz o artista:

O uso de materiais precários/momentâneos, em meu trabalho, NÃO é moda, NÃO pode ser enquadrado numa época, NÃO tem nada em comum com Arte Pobre, que é escola, corrente esteticista. O gosto (mau) de rotular, herdado diretamente da empoeirada e velha arte acadêmica, mas tão ao gosto dos movimentos de arte do século XX, DADA inclusive, é claro, continua tendo numerosos adeptos, tanto entre a Vanguarda, como entre a Retaguarda, isso sem esquecer a famigerada crítica de arte, cujo gosto por apadrinhamentos etc. é de araque (BARRIO, 1975, *in*: BARRIO, 1978, p. 7).

Surge do depoimento do artista um elemento que, para nós, deve ser considerado nesta análise: a recusa do artista em se filiar a correntes, movimentos, escolas. Barrio, em diversos momentos, coloca-se como um pária da arte que faz. Sua negação atinge, inclusive, a tentativa da crítica de ler o seu trabalho a partir de outros contextos que não aquele que ele próprio elege para si. Para além de suas vontades e de suas recusas, as aproximações com a história da arte e com os relatos do nosso tempo importam na medida em que nos fazem perceber que ninguém produz a despeito do mundo e que os pensamentos mais questionadores servem justamente para friccionar as ideias e as atitudes do real, para criar linhas de fuga, em relação (e sempre em relação) com o mundo. É evidente que não pregamos aqui o enquadramento sistemático da poética de um artista como Barrio em classificações esquemáticas, em rótulos redutores e simplistas, mas ponderamos que nenhuma obra de arte prescinde do outro, ainda mais no caso de um trabalho cujo mote mais pungente parece ser a negação e a crítica.



31- Artur Barrio, *Caderno Livro*, 1973. Acervo: Gilberto Chateaubriand – MAM RJ

O forte contexto político do Brasil que o artista tensionava e contestava aparece aqui, também, como fator diferencial da produção de Barrio em relação a outras manifestações com as mesmas características em distintas localidades. Da parte do artista, destacamos, a política nunca se apresentou na forma de tema, nem a arte funcionou como mecanismo de interferência política. Em entrevista à autora, em abril de 2011, quando questionado sobre a possibilidade de a arte se relacionar

com a política, Barrio foi enfático: “O século XX está cheio de exemplos quanto a isso. Há artistas que acreditaram ou acreditam, o problema é a palavra mecanismo. O que me interessa é a Arte”. Perguntei-lhe, então, como reagia à ideia de uma arte política. Provocador, respondeu-me com novas perguntas: “Existe sexo político? Você acha que o sexo pode ser político?”

3 Como atua o artista-sempre-político

*O que o cartógrafo quer é envolver-se com a
constituição de amálgamas de corpo-e-língua.
Constituição de realidade.*
(Suely Rolnik)

Uma vez que identificamos esse artista-sempre-político, cuja atuação data primordialmente das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e na América Latina, mas cuja presença e força de trabalho ainda repercutem nos dias de hoje, procuraremos elencar algumas de suas qualidades fundadoras, observando como características: a) a atuação no corpo (físico e social), envolvendo os sentidos, mais do que a razão, tendo a cidade como espaço de realização *a priori*; b) a apresentação pública de acontecimentos artísticos mediante estratégias como a não nomeação como arte, mimetizando-se a eventos da esfera cotidiana, como ficção do real; c) a restituição e a potencialização da possibilidade da poética e da criatividade na experiência cotidiana, a partir da ação do artista cartógrafo.

3.1 Arte dos sentidos, para o corpo da cidade

No Brasil das décadas de 1960 e 1970, a dimensão política é agregada à crítica institucional que se desenvolve nos circuitos artísticos, mundo afora. Embora a

produção de Barrio tenha sido entremeada por um forte discurso anti-institucional, sua atuação ao longo dos anos demonstra que nunca houve uma separação por completo do sistema da arte, seu mercado, seu público, seus museus e galerias. No entanto, ao engendrar suas *trouxas* e *situações*, Barrio desafia esse sistema e vai além dele, ao trazer para o interior de suas iniciativas artísticas um substrato político que as permeia e as constitui.

Para a realização das *situações*, não cabe o espaço do museu, da galeria, não cabe o esforço de normatizar a arte. A obra de Artur Barrio está constantemente ligada à ideia de quebra de ordenação. Dentro da instituição, seus trabalhos viram provocações, uma vez que não se prestam às categorias, ou são impossíveis de ser conservados, restaurados ou mesmo refeitos. Qualquer processo de enquadramento esvaziaria imediatamente a potência de sua obra. Por isso, o espaço da sua poética é a rua, o córrego no parque, o jardim na entrada do museu, a cidade em si.

Reneguei as categorias em arte em função de uma maior abertura e conseqüente possibilidade de ação ----- inclusive a denominação *obra de arte*: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. A cidade substituindo o papel, tela etc., da mesma forma o país ou o continente: política ou geograficamente: ----- ou o próprio planeta em relação ao cosmos.²¹

Suas obras não se prestam à militância, pura e simplesmente, não se constituem como panfletos, mas “a questão política se coloca nas entranhas da própria poética” (ROLNIK, 2009, p. 156). A violência da ditadura incide no corpo do artista, do cidadão.

Ao estabelecer a diferença entre os campos de atuação do militante e do artista, o primeiro estaria do lado da macropolítica (*real visível e dizível*, nas relações estratificadas entre sujeitos e objetos, incluindo suas representações), enquanto o artista estaria do lado da micropolítica (que articula as tensões da

21 BARRIO, Artur. Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva --- mente/corpo.---, 1970, *in*: BARRIO, 1978, p. 6.

macropolítica com o *real sensível, invisível e indizível*, por meio de *fluxos, intensidades, devires*). Está no campo da micropolítica, portanto, a sensação, o ser afetado pela alteridade do mundo, criando incômodos, inquietações, crises (ROLNIK, 2009, p. 158).

No entanto, essas zonas de ação diferenciadas entre macro e micropolítica entrelaçam-se sobremaneira em nossa produção artística. O composto destes dois tipos de ação coloca-se em nosso contexto agindo não apenas na arte, mas também nas experiências do cotidiano. Partindo, então, desse lugar de artista diretamente imbricado com sua realidade material, as ações de Barrio transfiguravam o gesto pessoal ao falar para o corpo social. Tratava-se de convocar as pessoas pela radicalidade, pela violência dos acontecimentos.

É visando a um corpo social que as ações artísticas de Artur Barrio desenvolvem-se, embora sejam resultados de processos individuais, de procedimentos que têm quase sempre o corpo do artista ou seu gesto como meio de concretização. A intensidade com que o artista as permeia imprime na obra de Barrio uma pulsão corporal inegociável.

Se as forças motivadoras para a ação do artista têm origem em seu próprio corpo, como necessidade vital, então sua realização formal ou performática é feita com rigor e precisão, uma vez que a constituição da ação artística está atrelada à elaboração do pensamento do seu propositor. “E quanto mais precisa e sintônica sua linguagem, mais pulsante sua qualidade intensiva e maior seu poder de sedução, o que lhe dá uma potência de interferência efetiva nos ambientes onde se apresenta” (ROLNIK, 2010). Esta precisão nas escolhas formais estava bastante presente nas práticas das *situações* de Barrio, das décadas de 1960 e 1970. A consciência do artista em relação ao tipo de gesto, às suas escolhas de materiais, ao local de execução das ações fica clara nas anotações realizadas em quase todas as etapas de feitura das obras e nos registros fotográficos que revelam, inclusive, a preparação de cada trabalho.



32- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

Em 1969, Barrio escreve o *Manifesto [Estética Terceiro Mundo]*,²² no qual defende o uso de materiais baratos, acessíveis ao “Terceiro Mundo”, em prol da liberdade absoluta da criação, que não pode estar condicionada a nada. Além da luta pela liberdade de expressão, o artista também atacava a *desigualdade de expressão* entre as nações no sistema capitalista. Segundo Herkenhoff (*in*: BARRIO, 2001, p. 36), Barrio expôs o constrangimento econômico do “Terceiro Mundo” e politizou os materiais que utilizava para encadear ele próprio as etapas de criação e distribuição, alterando inclusive o modo como sua obra seria recebida.

“Por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais precíeis”, diz o artista no

22 *In*: CANONGIA, 2002, p. 145.

texto de 1969. A escolha dos materiais extrapola uma comparação entre preço, facilidade de acesso e tradição de seu uso na história da arte, evidentemente. Há um discurso subjacente, que vai além do campo da arte, ao sugerir, por exemplo, que ao “terceiro mundo” cabem apenas o lixo e os dejetos.

Barrio desestabiliza as regras do mercado de arte de então, que se propunha a começar a criar valores para a produção de seu tempo, já que atribuir “valor de uso” a trabalhos feitos com dejetos não parecia possível em nenhuma instância. Da mesma forma, reforça um campo político e pratica uma linguagem artística voltada ao feio, ao sujo, ao asqueroso, ao que ninguém tem prazer em ver.

Retomemos, aqui, o texto *Do corpo à terra*, quando Frederico Morais fala de um reino do objeto que não é representado, mas apresentado, e toca em diversas questões abordadas por Barrio em seu *Manifesto [Estética Terceiro Mundo]*:

Objeto modificado, seriado, transformado, acumulado, prensado, acrescentado, aterrorizado, mumificado, destruído, comprimido, reaproveitado, somado, dividido, multiplicado. Objeto enigmático. A entranha e o sangue do objeto – abjeto, *objectum*, objectar, contestar, contrariar. Colocando-se defronte do homem, obrigando-o a iniciativas. Objeto ampliado até os limites do gigantismo, por isso mesmo situado fora do museu. O objeto encontrado. O objeto lúdico, peça de um brinquedo, ritual ou jogo. Seria possível acompanhar a vida de um objeto – até a morte e a destruição final? O ser como um objeto, coisa abjeta. O homem como mercadoria na sociedade mercantil. O objeto é a casca, sua imagem, sua embalagem. A caixa de papelão, o homem de papelão. Lixo industrial, e é da sobra que vivem os países periféricos, como de resto, frequentemente, o artista (MORAIS, 1970, *in*: NEOVANGUARDAS, 2008, p. 48).

Já discutimos, em outro momento, como a presença real de um objeto (aqui, uma *trouxa*, um saco de lixo, um fardo de pães) tem seu valor, mas muda de estatuto. Não se trata do objeto como nova categoria da arte, mas deste como o detonador de uma experiência, e é nesta que a arte acontece. O texto de Frederico Morais, no entanto, toca em dois pontos que nos interessam neste momento: o tempo esgarçado desses acontecimentos e o ser como objeto/abjeto, como lixo.

Quando Morais nos pergunta sobre o tempo da morte de um objeto, compreendemos, em parte, a escolha de Barrio por materiais perecíveis para suas obras. É da impermanência da matéria que sai, então, a marcação do tempo, a afirmação a respeito do processo. Se, para Artur Barrio, a obra não se encerra no objeto, sua aparição também não deve ser condicionada a um tempo cronológico, ao tempo dos museus, ao tempo do visitante na sala de exposições.



33- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

O tempo das coisas, o tempo do apodrecimento da carne, da decomposição do papel, da transformação da matéria, do desaparecimento dos restos, do esmaecimento das fotos, do desgaste do filme: é o tempo da vida, que sempre lida com o tempo da morte. E, dentro de todas essas frequências, surge, na obra de Barrio, o tempo do devir, quando não importa quanto já passou, nem o que restará dali. *4 dias, 4 noites* (1970) representa bem o que dizemos neste momento: apesar de ter uma expectativa clara sobre a duração da obra, enunciada em seu título, o próprio artista não sabe dizer quanto tempo decorreu, por quantos dias, de fato, vagou, e isso é o que menos importa.

Como materiais constitutivos da obra de Barrio, iremos encontrar lixo, sobras, refugos, dejetos. Pregos, latas, papéis velhos, papel higiênico, batatas, tecido, sal, carne, fluidos corporais. Matéria orgânica exposta ao tempo, apodrecendo.

O ser abjeto

A putrefação, os dejetos e humores do corpo, a violenta sensualidade da carne, faz com que o fluxo vital seja o ponto de apoio de uma poética da transformação. Não se alteram apenas os estados das substâncias, mas o que Barrio propõe através de sua obra é uma radical mudança da relação com a arte ao negar qualquer possibilidade de contemplação estética introduzindo o choque como fator fundamental da percepção.
(Cristina Freire)

Para além do não objeto, a obra de Barrio vai encontrar no abjeto um campo semântico propício para fazer da escatologia, da sordidez e da infâmia (“pulsões menos estéticas”, nas palavras do artista) uma investida contra a coerção e o conservadorismo social. O desejo de significação do objeto, no abjeto, entra em crise.

Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva --:-- mente/corpo.----, considero esta relação uma coisa só, pois é ela que irá deflagrar situações psicorgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à proposta apresentada, seja em seus aspectos táteis, olfativos, gustativos, visuais, auditivos, seja em suas implicações de prazer ou repulsa. Chego mesmo a encarar as implicações psicoemocionais orgânicas, tais como vômito, diarreia etc. como participantes, isto é, diante de fatores deflagradores (provocadores) que agem em função do inesperado, fragmentando o cotidiano (BARRIO, 1978, p. 6).



34- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

O abjeto, então, seria aquilo que está fora do eu, a não similitude, a dessemelhança. A razão que se pretende absoluta, da qual o sujeito se apropria, tem como sombra

as pulsões do animalesco e do visceral. Dos elementos que provocam abjeção e que fazem lembrar esse risco iminente da pulsão visceral, o cadáver, segundo Kristeva (1982), é o elemento fundador. Enquanto objeto, ele não se assemelha a nada. Diante de um cadáver, o sujeito naturalmente cria uma barreira de identidade com o morto, jamais se reconhecendo ou se projetando em seu lugar. O cadáver aparece, então, como a poluição fundamental, o corpo sem a alma. Para o homem, fica a violência do luto de um objeto sempre já perdido:

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o extremo da abjeção. É a morte contaminando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do que não se separa, do que não se protege a si mesmo, como de um objeto. Imaginário sinistro e ameaça real. Ele acena para nós e termina por nos subjugar (KRISTEVA, 1982, p. 13).²³

A arte, que já se propôs à evocação do belo, aqui se torna uma síntese de facetas recalçadas da economia corporal, forçando o mundo moderno a encarar questões que nenhum progresso ou tecnologia será capaz de resolver. Na arte abjeta, o corpo abatido mostra-se abertamente, avançando o território que outrora era reservado à fruição do sublime enquanto superlativamente belo.



35- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

23 Tradução da autora. No original: "The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us".

A arte seria uma das modalidades da purificação do abjeto: sua aparição teria o papel de controlar sua força, uma vez que a arte iniciaria a construção de um sentido simbólico para o objeto. No entanto, diferente da arte que se presta a *mimeses*, o abjeto não poderia ser contido na representação, ficando ele condicionado ao gesto, ao rito. A arte abjeta, como ritual, se transformaria numa *escritura do real*.

Espalhados ao longo da cidade do Rio de Janeiro, os sacos plásticos com excrementos humanos surgiram como objetos misteriosos, confundindo mais que elucidando um suposto acontecimento. Assim como as trouxas do Salão da Bússola, ou aquelas apresentadas na ocasião de *Do corpo à terra*, faziam sangrar um corpo social, ideológico, paulatinamente atacado por suas ideias e punido em sua carnalidade. “Cada apresentação era para provocar fragmentação, uma polêmica, uma questão, uma surpresa, desestabilizar um conceito”, disse Barrio em entrevista a Paulo Herckenhoff (*in*: BARRIO, 2001, p. 27).

Barrio ignora a escatologia que implica na existência de um sentido para a história, mas nada escaparia a um destino de arte. Sua fonte eram os Esquadrões da Morte. *Foi uma contestação da violência pela própria violência. (...) “Visceralidade é a consciência das coisas, onde o organismo teve que atuar, viver”,* arremata Barrio (*idem*).

Ao abordar a arte abjeta, autores como Foster (1996) irão enxergar uma dessimbolização dos objetos, como aconteceu na arte *pop*. Na série *Death in America*, de Andy Warhol, analisada por Foster, a repetição seria o recurso utilizado pelo artista para lidar com algo que não poderia ser representado, traduzido simbolicamente. Por meio da expressão *traumatic realism* [realismo traumático], Foster (1996) fala da impossibilidade de se lidar com o choque, partindo então para a sua mimese. “A repetição em série do real é vista como uma encenação da definição lacaniana do trauma enquanto um encontro abortado com o real” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 42). A arte, assim, funcionaria não como uma instância apaziguadora, mas como um escancaramento de questões que traz a possibilidade do enfrentamento para um tempo e para uma sociedade que convivem com o choque.

Se, para Kristeva, o abjeto seria “aquilo de que preciso me livrar para tornar-me um eu” (KRISTEVA, 1982, p. 13), Foster (1996), interpreta o abjeto como uma substância fantasmagórica que, por ser estranha e ao mesmo tempo íntima ao sujeito, produz pânico nele. O abjeto estaria, então, numa linha tênue que divide nossas realidades interior e exterior.

A arte abjeta, segundo Foster (1996), levaria a dois caminhos com mais recorrência. O primeiro seria o da identificação com o objeto, criando uma aproximação com ele, “explorando a ferida do trauma, tocando o obsceno olhar-do-objeto no real” (FOSTER, 1996, p. 156).²⁴ Ao passo que a segunda tendência seria a de representar a condição do abjeto estimulando sua operação, tornando-o reflexivo em sua própria condição.

O autor sintetiza o conceito de abjeto como a perturbação da subjetividade do sujeito, tanto espacial quanto temporalmente, por isso a força que este tema exerceria sobre artistas cuja pretensão seria o desordenamento social e do sujeito. É neste ponto, ao incluir o abjeto como tema da arte, que entram os questionamentos sobre a possibilidade de sua representação:

O abjeto pode ser definitivamente representado? Se ele se opõe à cultura, pode então ser exposto à cultura? Se é inconsciente, pode se tornar consciente e permanecer abjeto? Em outras palavras, pode haver uma abjeção consciente, ou isso é tudo o que pode ser? A arte abjeta pode escapar de um instrumental e, de fato, moralista, uso do abjeto? (Em certo sentido isso é a outra parte da questão: pode haver uma evocação do obsceno que não seja pornográfica?) (FOSTER, 1996, p. 156).²⁵

Pensando nas *situações* de Barrio, podemos dizer que o choque na ordem pública provocado pela aparição das trouxas no rio Arrudas, por exemplo, acabou por ocasionar o desaparecimento do trabalho, uma vez que a polícia e o corpo de

24 Tradução da autora. No original: “To probe the wound of trauma, to touch the obscene object-gaze of the real”.

25 Tradução da autora. No original: “Can the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture? If it is unconscious, can it made conscious and remain abject? In other words, can there be a conscientious abjection, or is this all there can be? Can abject art ever escape an instrumental, indeed moralistic, use of the abject? (In a sense this is the other part of the question: can there be an evocation of the obscene that is not pornographic?)”.

bombeiros foram acionados e estes providenciaram o recolhimento dos achados. Entretanto, somente nesse contato da esfera social, no impacto da presença dos objetos, supostos corpos, é que se deu a operação do abjeto.

As trouxas ou os sacos plásticos com dejetos funcionam como metonímia de uma violência, como declaração de uma verdade que evidencia um corpo ferido, mutilado, revirado. As obras surgem, em síntese, como enunciação de um trauma.

A produção de Artur Barrio, ao escancarar aos olhos aquilo de que tentamos nos proteger, insere-se radicalmente no espaço social, revolvendo sentimentos profundos e originais. A pele, a fronteira que nos protege do interior do corpo, tido como horrível e repelente, é esgarçada. Nos corpos revelados, a referência aos tantos corpos desaparecidos torna a metáfora da obra de arte quase literal. E o espectador, na função de observador, é colocado no papel de cúmplice, pela repulsa, pela interação ou pela simples presença. Afinal, é o horror de quem se escandaliza que transforma os vestígios de corpos em corpos humanos.

3.2 Como não ser artista?

Como vimos, o artista-sempre-político escolhe tratar de uma arte que detona pulsões corporais e tem a cidade como espaço para sua concretização. Outra estratégia de atuação desse artista seria, então, a não identificação e a não nomeação como arte de suas experiências, no momento de sua realização.

No mesmo dia em que as trouxas foram depositadas no Parque Municipal, em Belo Horizonte, no ano de 1970, Barrio escreveu o texto/manifesto que intitulou *LAMA / CARNE / ESGOTO*. Em um trecho do manifesto, diz:

O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador. Em meus trabalhos, as coisas não são

indicadas (representadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós. Porque é a nossa realidade do dia-a-dia, e é nesse ponto que abro mão de meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessito de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem existem quaisquer outras palavras que o possam enquadrar, pois o que acontece é que o tudo e o nada perderam o sentido de ser. Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas, etc., automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU), nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é:.... Os pedestres, etc. (...) Nessa dispersão de elementos deflagradores, o importante é que o envolvimento é total, em todos os pontos, ao mesmo tempo, sem um ponto único definido, criando pólos de energia entre si. Belo Horizonte, 20/04/70 (BARRIO, 1978, p. 6).

Surge das palavras de Barrio um aspecto que nos interessa particularmente neste momento. É possível abrir mão do seu enquadramento como artista? O que significa o estabelecimento desse compromisso com os transeuntes para que estes sejam futuros autores do trabalho? Por que não rotular de obra a sua obra? Como não ser artista, neste/naquele momento? Como não ser obra de arte? E, mais, qual a importância dessa estratégia para a efetivação da sua obra?

Sobre as *situações*, Artur Barrio, em depoimento à pesquisadora Cristina Freire relata:

Situações partem do pressuposto de pegar o outro pela surpresa, de criar uma situação que o desconecte do momento em que ele se encontrava e lance-o em outro espaço de percepção, de visão das coisas através da surpresa, fazendo-o viajar para um outro sistema perceptivo, algo inabitual. (...) Enfim, mexer com as pessoas, com seus fundamentos, conceitos num mundo canalizado, formal (BARRIO, *apud* FREIRE, 1999, p. 150).

Parece-nos, assim, que nessa tentativa de mexer com as pessoas, parte da estratégia usada por Barrio passava pelo ato de não identificar suas ações como proposições artísticas, de fazê-las invisíveis enquanto elementos do sistema das artes, ainda

que por um breve tempo. O fato de a rua ser o espaço eleito para a realização das *situações*, o fato de os materiais utilizados serem advindos da esfera doméstica, quase íntima, sem jamais serem diretamente associados ao labor do artista, potencializaram esse desaparecimento da obra enquanto tal, mesmo que momentaneamente. Seus sacos com lixo ou suas trouxas com sangue foram cruelmente capazes de se mimetizar num contexto de coerção e de ferocidade.



36- Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro

Os trabalhos de Barrio desapareceriam enquanto obra, aparecendo como acontecimento, ação, elemento da vida. E, ao tentar não ser artista, num lapso, o sempre artista permite que sua obra se efetive no espaço público. Neste caso, nomear como arte poderia ser a mesma coisa que nomear como não arte. Ou simplesmente não nomear. Guy Débord afirmava que “somos artistas só porque já não somos mais artistas: vimos realizar a arte” (DÉBORD, 1964).

Segundo Perniola (2000a), os situacionistas e os artistas conceituais, por considerarem acontecimentos e ideias, respectivamente, como os elementos cruciais das

obras, creditavam aos demais aspectos de um trabalho – como sua materialização formal ou seu registro – a condição de *resto*. O autor, no entanto, problematiza esse conceito de *resto* numa acepção oposta que interessa a esta pesquisa. Ele entende que haveria na arte, como na filosofia, algo que é irreduzível ao processo de normatização e padronização que vem sofrendo, um *resto* que funciona como resistência (PERNIOLA, 2000a).

O *resto* da arte seria o que, na experiência artística, se opõe e resiste à homogeneização, à conformidade, ao processo de consenso massivo em ação na sociedade contemporânea e, de modo mais geral, à tendência a reduzir a grandeza e a dignidade da arte. Essa tendência, no entanto, não se move de forma alguma em direção à reabilitação da obra de arte compreendida como monumento. Implícita na noção de remanescente está uma posição antimonumental e anti-clássica. Se a arte é remanescente, quer dizer que a ideia da obra de arte como algo harmônico e reconciliado deve ser deixada para trás porque a arte é atravessada por tensões internas, conflitos e fraturas (PERNIOLA, 2000a, p. 96).²⁶

Trazendo essa noção de *resto* à obra de Barrio, poderíamos então afirmar que a realização de uma *situação* compreende sua invisibilidade, enquanto ação artística, que afeta o sujeito exatamente porque se confunde com a prática social. No entanto, apesar de sua não identificação imediata como arte, há nas obras uma condição que automaticamente as devolve para o horizonte da estética, que restitui e fortalece seu pertencimento ao campo da arte. O *resto*, nesse caso, não seria sua materialização em trouxa ensanguentada ou em saco de lixo. Sendo a arte irreduzível, o *resto* é o que há na arte que resiste à superação da própria artisticidade.

Vale destacar, desde já, que não entendemos esta como uma questão de autoria, propriamente. Não há qualquer intenção de questionar ou desqualificar o ser autor, em si. Até porque, Barrio não abre mão de sua autoria, ao contrário, ele assina as situações, identifica com sua assinatura alguns objetos, responde que

26 Tradução da autora. No original: "Il resto dell'arte sarebbe ciò che nell'esperienza artistica si oppone e resiste all'omogeneizzazione, al conformismo, ai processi di produzione di consenso massificato, in atto nella società contemporanea, e più in generale alle tendenze a ridurre la grandezza e la dignità dell'arte. (...) È implicita nella nozione di resto una presa di posizione antimonumentale e anticlassicistica. Se l'arte è resto, vuo dire che l'idea dell'opera come alcunché di armonico e conciliato dev'essere lasciata da parte perché l'arte è attraversata da tensioni interne, da conflitti, da fratture".

se trata de uma obra de arte, sua, quando perguntado. O que acontece é que, às vezes, a ação sobra, transborda a condição do artista.

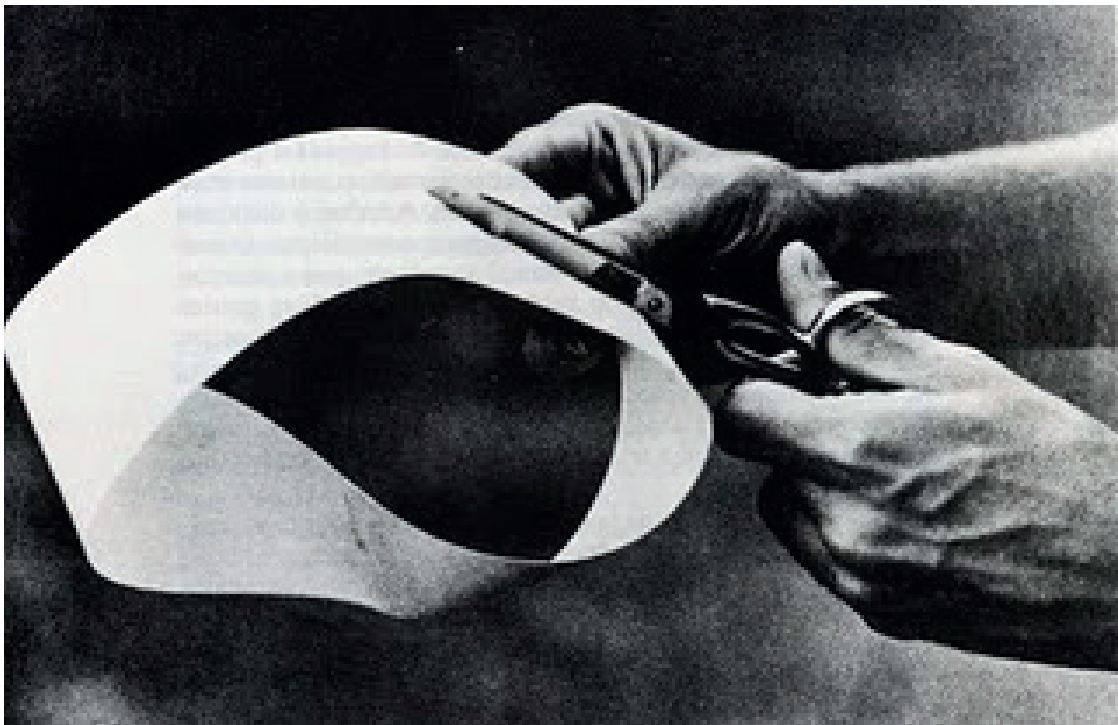
Se voltarmos ao texto *LAMA/CARNE/ESGOTO*, perceberemos que Barrio opta por compartilhar a autoria entre os presentes, que ele chama de manipuladores. E, se chama de manipuladores, entendemos que o artista lhes concede o lugar de modificadores, transformadores, sendo assim também detentores (de autoria?) daquele trabalho. O que ampara esse compartilhamento de recepção e autoria é, entre outras coisas, a vivência coletiva de um contexto político que está diretamente ligado à produção daquela obra. Uma vez que as trouxas respondem a um estado de violência que não se dá na esfera íntima do artista, mas que atua no corpo social, sua reação toca o medo, o asco, o pavor e a dor de um sem-número de outros.

Lembremos, neste momento, de Lygia Clark e de como ela nomeia o artista de *propositor*, o público de *corpo-coletivo*, sendo esse *corpo-coletivo* indissociável da própria experiência proposta, entrelaçando e misturando arte, artista e público. Mais tarde, em seus trabalhos que tocavam a terapêutica, Lygia Clark iria obliterar seu papel de artista, enquanto personagem fundador, tirando de si a responsabilidade de gerar objetos-arte e elegendo a experiência da relação como o campo possível para a arte. Sem nunca deixar de ser artista, abriu mão de um lugar de poder, que envolve a atividade criadora. “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. (...) Somos os propositores: enterramos a ‘obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva na ação” (CLARK, 1980, p. 31).

Desde 1947, Lygia Clark desenvolvia uma consistente produção como pintora e escultora, mas em 1963, com a obra *Caminhando*, uma virada se opera em sua maneira de ver a arte e a artista deixa para trás a relevância dada à materialização de suas obras. Ao usar uma tesoura para cortar uma fita feita de papel, que não tem fora nem dentro, nem começo nem fim, a artista destaca o processo como o fator mais importante de seu trabalho, avançando em direção à desaparecimento do

objeto, consagrando o ato como o momento mais importante. Em carta endereçada a Hélio Oiticica, escrita em 26 de outubro de 1968, de Paris, Lygia diz:

Para mim o objeto, desde *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo o que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1998, p. 61).



37- Lygia Clark, *Caminhando*, 1967

No percurso de Lygia Clark, a artista buscou envolver, na apreensão de suas obras, todos os sentidos. A partir desse entendimento, ela poderia empreender um de seus mais desafiadores objetivos, que era o de reativar nos sujeitos/receptores a capacidade de ser afetado pela experiência estética nos ambientes criados pela artista (e a partir dos aparatos materiais utilizados por ela), mas também de ser mobilizado em contextos cotidianos.

O trabalho não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas,

promovendo um processo contínuo de diferenciação. Esta foi sua maneira de resistir à tendência da instituição artística a neutralizar a potência da criação por meio da reificação de seu produto, reduzindo-o a um objeto fetichizado. A artista, de fato, *digeriu o objeto*: a obra torna-se *acontecimento*, ação sobre a realidade, transformação da mesma (ROLNIK, 2007, grifo no original).

Artur Barrio abre mão de sua condição de artista da mesma forma que exime a obra de sua condição de arte, para que a cidade possa ser acessada sem o atravessamento de um vocabulário estético, de um filtro meramente artístico. Quando a recepção se dá, no entanto, a coisa-não-obra e o ser-não-artista imediatamente se reempoderam de sua identidade e é nesse instante que se efetiva a experiência da obra de arte, que se consolida a experiência estética.



38- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

Se pensarmos no trabalho de arte como uma ficção, diríamos que o artista abre mão de sua condição puramente ficcional, para inscrever-se num contexto de realidade como elemento, quem sabe, de verossimilhança. “A ficção nos permite vivenciar a realidade e simultaneamente o que a realidade esconde”, diz Marcel Broodthaers (BROODTHAERS, 1973, *apud* VOLZ, *in*: Catálogo 27a. Bienal de São Paulo: Como viver junto, 2006, p. 187).

Quando, no livro *A partilha do sensível* (2005), Jacques Rancière trata particularmente de ficção e história, o autor afirma que o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado, o que não significa dizer que tudo seja uma ficção. “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 58-59).

Ao se constituírem como um elemento ficcional dentro do real, as *situações* adquirem uma *potência heterogênea*, tornam-se similares, mas ainda assim diferenciam-se do que existe efetivamente. “Produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Ao pensar sobre a experiência estética no mundo cotidiano, pode-se dizer, antes de mais nada, que estaria descartada uma fusão entre arte e vida, tal como apresentada pelas vanguardas do começo do século XX. Para Gumbrecht (2006), a fusão entre cotidiano e experiência estética esvaziaria as particularidades distintivas da experiência estética, que por sua vez apontaria para uma condição de exceção, como “pequenas crises”.



39- Artur Barrio, *DEFL ... Situação ... +S+ ... Ruas ... Abril ... 1970*. Registro: César Carneiro e Luiz Alphonsus

Ao se vestirem de real, suas *situações* efetivam e radicalizam uma dor, mas também insinuam-se como um devir de liberdade. Essa incisão na vida, no mundo, por meio de procedimentos (até então) pouco artísticos, o distanciou do que se chamava arte à época, mas engrandeceu sua poética. Não ser artista, por um momento, era uma maneira de ser agudamente artista, logo em seguida. “Não ser é outro ser”, já disse Fernando Pessoa.²⁷

3.3 A poesia possível na vida cotidiana, ou o trabalho do artista cartógrafo

Uma vez que reconhecemos que o artista-sempre-político tem o corpo e a cidade como espaços primordiais de realização de sua obra, e que uma de suas forças de ação é a mimetização da experiência artística na vida cotidiana, neste momento discutiremos uma outra estratégia que o caracteriza, que é o fato de, atuando como cartógrafo, esse artista conseguir restituir a poética no corpo social. Para tanto, faremos uso elástico do livro *Cartografia sentimental – Transformações contemporâneas do desejo* (2006), de Suely Rolnik, quando a autora cria um percurso subjetivo por personagens que carregamos como fantasias modernas, e pelas possibilidades de escapar dessas máscaras e transgredi-las por meio de afetos e desejos.

Aqui iniciamos, então, com uma primeira e importante diferenciação entre os atos de cartografar e de mapear. Se o mapa é um desenho estático, com fronteiras rígidas e traços firmes, a cartografia acompanha as *nuances* da paisagem e contempla as modificações que nela vão surgindo durante seu próprio descobrimento. O cartógrafo é responsável por uma busca que extrapola a geografia pragmática e adentra pelos meandros de uma conformação de mundo que é complexa, mutante e sensível. Todo processo de cartografia, então, é um processo de reconhecimento de si e de troca com o entorno.

27 Fernando Pessoa *apud* BARROS, 2007. p. 10.

Artur Barrio, em texto de 1975, quando se opõe ao enquadramento sistemático de sua obra em escolas, movimentos e padrões preestabelecidos, parece convocar para si um modo de se mover no mundo que não obedeça a fronteiras rígidas, mas que seja uma descoberta a cada instante e que trate

DA POSSIBILIDADE de um trabalho AVENTURA / da POSSIBILIDADE de um trabalho RISCO / da POSSIBILIDADE de um trabalho em transformação / CONSTANTE / da POSSIBILIDADE de um trabalho em evolução / Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado, quer dizer: IR MAIS à FRENTE (BARRIO, 1975, *in*: BARRIO, 1978, p. 7).

O artista-sempre-político, para nós, deve ser pensado como um cartógrafo e a ação que empreende é no sentido de conhecer, ativar e exercitar desejos. “O desejo é criação de mundo”, diz Rolnik (2006, p. 56): ele ativa realidades possíveis, tece novas configurações sociais, redesenha caminhos. A arte, como um campo de forças sensíveis, torna-se terreno propício para a proposição de querereres, para a concretização de projetos renovadores. Com ou sem o substrato de um programa ideológico, tendo ou não utopias como balizas, a arte funda, em si mesma, uma nova qualidade de experiência. Por isso tratamos, aqui, do artista como um cartógrafo de desejos.

Não existe sociedade que não seja feita de investimentos de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia e, reciprocamente, não existem investimentos de desejo que não sejam os próprios movimentos de *atualização de um certo tipo de prática e discurso*, ou seja, atualização de um certo tipo de sociedade (ROLNIK, 2006, p. 58).

Associado diretamente ao vocabulário do cartógrafo, o verbo afetar significa muito para a qualidade da vivência que pretendemos discutir. Ele enuncia o efeito de um corpo sobre outro, o impacto subjetivo de uma realidade que é compartilhada com um conjunto de outros participantes/propositores, e por isso nos faz compreender que os desejos efetivam uma condição de real que só existe enquanto instância social. Embora o impulso do desejo tenha origem no indivíduo, é no espaço coletivo que ele se lança e se constitui.

Se podemos falar em intenção do artista, na sua prática, podemos perceber que ela tantas vezes parece fruto de uma motivação pessoal, unitária, mas que só deixa seu estado de potência e toma o mundo quando é tocada e partilhada por outros, quando afeta e é afetada. “A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das *formações do desejo no campo social*. (...) O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar” (ROLNIK, 2006, p. 65, grifo no original).

Tendo a cidade como espaço para o desenvolvimento de sua obra e o corpo coletivo como alvo de suas ações, Artur Barrio traz para si um repertório significativo de expressões, que costura intensidades muito particulares a uma identidade de cartógrafo. Suas obras são “objetos deflagradores”, que “criaram entre si continuidades elétricas”, “liberdade etc ideias elétricas...” e que provocam “participação / envolvimento aspectos psicológicos”. Seu movimento é “(des) + dobramento do corpo em função do que se vê sendo feito - áreambiente” (BARRIO, 1970, in: BARRIO, 1978, p. 15).

Quando defendemos que o artista inaugura novas configurações no campo social, e que por isso seu estar no mundo é sempre-político, estamos exatamente falando de um desejo que ativa devires e cria novas possibilidades de enfrentamento e de constituição do real. É quando esse artista e outros cartógrafos atuam que a história sofre desvios. Nesses percursos, no entanto, não estão livres de severas dificuldades a serem superadas ou reformuladas, sendo uma delas o “caráter *finito ilimitado*” do ser, segundo define Rolnik (2006), quando nos confrontamos com o fato de que tudo acaba, encerra-se, ao mesmo tempo que o mundo e as possibilidades no mundo são ilimitadas. A partir desse paradoxo, que nos perturba e nos consola, cada personagem deve administrar em si um grau de intimidade maior ou menor “com o caráter *finito ilimitado* da condição humana desejante e seus três medos – ontológico de morrer, existencial de fracassar e psicológico de enlouquecer” (ROLNIK, 2006, p. 55-56, grifo no original).

É revelador encarar o medo como parte constitutiva da nossa subjetividade, e perceber como o cartógrafo pode tornar esse medo motor de sua coragem de enfrentamento do mundo, ou a razão dela. Há, nas ações de Barrio, por exemplo, um caráter sempre violento, que ataca e desestabiliza as estruturas com as quais se relaciona. Mesmo em suas obras mais recentes, quando o contexto de coerção política das décadas de 1960 e 1970 ficou para trás, há um fator de revolta que acompanha sua produção. As instâncias a serem combatidas vão se renovando e o ataque perdura enquanto houver arte a ser feita. Em seus ambientes instalativos, que Barrio começou a desenvolver sobretudo nos anos 1990, gestos de sabotagem e de destruição estão sempre presentes, mesmo que a rua e a cidade como campos de liberdade tenham sido deixadas para trás e que a obra tenha voltado a ocupar as instituições. O artista traz lixo para o espaço expositivo, mostra excrementos, incorpora materiais perecíveis e os mantém na obra até seu apodrecimento, mas também escreve nas paredes, levanta pregos do assoalho, ataca com machadadas a arquitetura. Por trás desses gestos, repetidos e reencenados durante décadas, parece haver grandes medos.

Se a prática do cartógrafo compreende estratégias das *formações do desejo no campo social*, e suas permanentes modificações, resta-nos identificar quais seriam essas estratégias para entender que todo é assimilado por ele. A sensibilidade do cartógrafo, que é capaz de perceber e acompanhar as mutações na paisagem, deixa-o também aberto a toda sorte de conhecimento e informação, sem criar entre eles escalas de valor ou hierarquia. Teoria, saber empírico, tradição, discursos enunciados e discursos silenciados, natureza, cultura, o daqui, o de lá, o de hoje, o de ontem, tudo é engolido, ruminado, digerido pelo cartógrafo, que aqui se torna também antropófago. Para ser o cartógrafo que é, precisa se cercar e envolver de barcos, gatos, cordas, trouxas, dadás, Andrades, pães, ossos, lixo, mijó, machado, carne, navalha, sangue, peixe, Campos, máscaras, negações, recusas, tensões, listas e mais listas. Anotamos, texto afora, muitos grupos de elementos, relacionamos e convocamos matérias de toda ordem, como convocadas pelo cartógrafo-artista.

A partir da reunião desses saberes, nosso artista inaugura um jeito próprio de se colocar no mundo, e nos lança para um outro lugar, tendo como caminho uma ponte que acabou de construir: sua linguagem. Ao cartógrafo cabe, então,

descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele, não há nada em cima – céus de transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são as intensidades buscando expressão (ROLNIK, 2006, p. 66).

O percurso que fizemos até aqui, essa breve incursão pela poética de Artur Barrio, levou-nos ao encontro de um artista que descobrimos ser sempre-político. Agora, revelado também como cartógrafo, faz-nos entender que esta prática de perscrutar desejos e de instituir campos de intensidades resulta na fundamentação de realidades possíveis, e esse descortinado de mundos é inequivocamente político. O cartógrafo político, como artista, não requer para si lugares de poder, não procura representar os outros, nem faz de sua busca uma bandeira pela *liberação dos desejos*, como ocorreu no período da contracultura no Brasil, por exemplo. Como vimos, ele usa os desejos numa articulação de novos mundos, e essa prática é política justamente porque “participa da ampliação do alcance do desejo, precisamente em seu caráter produtor de artifício, ou seja, produtor de sociedade” (ROLNIK, 2006, p. 70).

Se fosse o caso de escolher uma imagem para este momento do texto, usaríamos a do barco e do naufrago. Nossas considerações não se encerram em Artur Barrio, ao contrário, elas têm a petulância de querer fazer participar toda uma geração de propositores e atores, mas afinal de contas é esse artista que tem nos guiado até aqui. A essa altura, Barrio escolheu passar temporadas navegando e descobriu que foi sempre naufrago. Para as cartografias que o artista-sempre-político desenha, faz sentido que esteja num barco, que sua viagem exija atenção para

todo o entorno, que as condicionantes do mundo afetem diretamente o percurso e que os riscos sejam sempre desconhecidos. Artur Barrio se impressiona com o mar, navegável e naufragável.

Considerações finais

A primeira pergunta que me parece fazer sentido neste momento de terminar um texto é o que me fez começá-lo. Por que Artur Barrio, por que *situações*, por que a memória das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, na América Latina, por que retomar essa história, por que tentar escrever essa produção de um outro jeito, por que não usar a linha da história da arte, por que o político se não é política, por que o artista e não a arte, por que isso seria trabalho de uma pesquisadora/curadora, por que começar assim, por que terminar agora?

Esta pesquisa surgiu de minha atividade prática como integrante da curadoria de um museu de arte contemporânea. No museu, tenho descoberto artistas e seus distintos modos de pensar, suas muitas línguas usadas para falar do mundo, do tempo, das relações, dos afetos e o nosso modo de encarar a arte hoje. Também no museu, vejo descortinar-se à minha frente um *modus operandi* que faz o museu ser museu, que faz o museu ser um outro museu, que engrena o mercado, que gera discussões, que oblitera a crítica, que me faz ser curadora, que envaidece uma elite de colecionadores, que amplia o acesso do público, que cria acervo, que carece de financiamento, que é derramamento de dinheiro, que gera repertório imagético e sensível, um *modus operandi* do qual participo e a partir do qual devo me posicionar criticamente.

Neste posto de trabalho, tenho tido o privilégio de trabalhar com alguns dos mais importantes artistas em atuação, e também com alguns daqueles que, precursores

da arte contemporânea, fundaram os conceitos e as questões que até hoje reverberam na produção artística. O contato com esses artistas extrapola os livros e as enciclopédias, vai além da mera contemplação. Com eles, tenho a chance de entrar nos meandros da experiência artística, encontro a obra em formação, quando ela é só ideia ou projeto, ou maquete, ou gesto. Identifico suas matérias-primas em estado bruto, vejo a ideia ganhar corpo, acompanho a escolha de um local para instalação da obra, descubro o sentido de estar ali, participo da sua montagem, relaciono com outras obras. Proponho perguntas-chaves para a leitura da obra, recebo o público, observo o público, sou perguntada pelo público e repenso a cada momento todas as etapas que já percorri e as que ainda virão. A intimidade com cada detalhe do processo que compõe essa rede de geração de sentidos me obriga a questionar sistematicamente a ética de minha atuação e a me perguntar quais os meus propósitos, como se manifestam os meus afetos, onde estão minhas utopias e em que elas se renovam.

Paralelamente a esta atuação prática, conheci e passei a integrar a Red Conceptualismos del Sur, que se propõe a abordar criticamente a produção artística latino-americana das décadas de 1960 e 1970. Pesquisadores de diferentes países têm trabalhado em conjunto pela elaboração de um pensamento que tente escapar de leituras hegemônicas da arte e de seus cânones, que normalmente ignoram ou enfraquecem a potencialidade da arte produzida fora dos grandes eixos de poder. Nos primeiros encontros da rede, que surgiu em 2007, identificamos como uma prioridade pensar que estratégias teóricas e práticas seriam necessárias para retomar a rica produção dos anos 1960-1970 no Brasil e na América Latina, sem que seu forte caráter poético-político fosse anestesiado.

Ocupando esses dois lugares de fala, o da instituição museológica em plena atividade e o da plataforma crítica de pesquisa, encontrei na obra de Artur Barrio a possibilidade de articular um pensamento sobre a produção desse período juntamente com uma visada de curadora/crítica sobre sua obra. Barrio oferece para a arte contemporânea uma obra viva, provocativa e instigante, que flagrantemente

se alimentou de todo o contexto sociopolítico dos anos de ditadura no Brasil e reagiu a ele. Também apresenta um modo aguçado de pensar a própria arte e o papel do artista dentro desse circuito. As *situações*, obras que acompanharam esta pesquisa, foram escolhidas por serem particularmente reveladoras de uma linguagem artística que nos interessava. Elas aconteceram fora das cercanias dos museus e galerias, tomaram a cidade, abriram mão do público especializado da arte e foram ao encontro do cidadão comum, em sua vida cotidiana. Fizeram uso de materiais pouco nobres, confundiram-se com lixo e tiveram como objetivo, segundo o artista, a criação de “pólos energéticos”. Desafiaram os padrões estéticos, contestaram a crítica. As *situações* criaram uma perturbadora confusão com uma realidade que, naquelas décadas de 1960 e 1970 era de violência, de perseguições, censura, desaparecimentos.

Por tudo isso, Artur Barrio e suas *situações* não se prestam a um tipo qualquer de exposição ou abordagem teórica. Não há objeto a ser contemplado e retomado hoje, há uma obra-acontecimento, que ficou no tempo e sobrevive nos relatos, nos registros e na memória. Em textos, Artur Barrio deixa claro que fotografias e filmes que retratam as *situações* não podem ser considerados obras, em si. Perguntei então ao artista como acessar novamente esta produção, como retomar sua obra, ao que me respondeu:

1) [As obras] não podem ser retomadas e as que por acaso “foram” são uma aparência impermanente do que jamais poderão voltar a ser ainda que o tentem.

2) Elucubrações do historiador, crítico, curador, colecionador determinar que a “obra” é mais importante do que a inteligência

.....²⁸

Deve haver por parte desta pesquisa um esforço para reimaginar e reelaborar, mesmo que por meio de relatos, o sentimento da época e do contexto sociopolítico que amalgamava a condição de existência dessas *situações*. Descobrimos neste percurso que essas experiências de retomada devem ser

28 Artur Barrio, em entrevista à autora, abr. 2011.

cuidadosamente pensadas uma vez que nunca, em sua inteireza, teremos de volta o calor do que foi vivido lá atrás, ou a potência do momento em que a ideia ganha corpo. Da mesma forma que é vazia qualquer tentativa de mostrar hoje réplicas de trouxas ou sacos de lixo, não faz sentido (ou ganha outros sentidos) colocar novas trouxas ensanguentadas no Parque Municipal de Belo Horizonte, por exemplo. Porém, se havia um élan que aglutinava tempo-política-arte-sociedade-artista e que dava sentido a essa produção, devemos persegui-lo não para tentar reconstituí-lo – tarefa impossível – mas para tentar acessá-lo e atualizá-lo.

Por outro lado, hoje desfrutamos do distanciamento histórico para com essa produção artística, o que nos permite considerar as obras já em seu conjunto, como parte da poesia de um artista, enxergando o que seus contemporâneos produziram e inclusive contemplando a maneira como essas obras reverberaram nos dias de hoje e na arte que agora é apresentada. Não menos importante é lembrar que hoje gozamos da liberdade de viver num Estado Democrático, o que nos concede segurança e autonomia para elaborarmos ideias, obras, teorias, discursos de qualquer ordem, tendo inclusive a possibilidade de analisar criticamente este passado autoritário. Parece haver, também, guardada em muitos de nós, uma memória que reside no corpo, subjetiva, que nos compele a voltar à história, a resgatar incômodos e a não nos alienar desse passado. É preciso ter fé no legado que as gerações anteriores nos deixaram. Se não somos capazes, hoje, de curar as feridas, talvez possamos nos manter alertas para que outras máculas daquela natureza não voltem a ocorrer.

Assim, várias perguntas iluminaram a produção deste trabalho, entre as quais destacamos: quem é o artista que protagoniza uma arte capaz de criar desvios nos discursos de autoridade e de poder, quem é o artista capaz de transformar um estado de coisas? De que se vale, esse artista, para agir? Quais são suas estratégias de trabalho? E, em tudo isso, como abordar a produção desse artista sem que sua potência poético-política seja esvaziada?

Na tentativa de conhecer o artista a que me refiro, procurei em livros, catálogos, jornais e periódicos da época relatos que me levassem até o sentimento de um tempo no qual esse artista atuou. Os acontecimentos que envolveram o evento *Do corpo à terra* e os riquíssimos textos de Frederico Morais serviram como base e impulso para a pesquisa de outras questões da mesma época. *Do corpo à terra*, particularmente, condensa em si uma gama de questões transgressoras e desafiadoras não só para o público da época, mas também para os artistas e toda a crítica, questões que dialogam diretamente com vários aspectos da produção de Artur Barrio. O impacto de sua participação certamente foi grande para as obras que continuaria desenvolvendo depois. Tentei, então, aproximar-me do contexto de preparação e de execução das *situações* que escolhemos analisar, por meio de seus registros e anotações em *Cadernos Livros*.

Encontros presenciais e trocas de *e-mail* com Artur Barrio forneceram-me, para além de dados e informações, um arcabouço de histórias, sentimentos, tensões, paixões, carências, medos e intensidades que impregnaram esta escrita. Em momentos distintos e alternadamente, precisei me aproximar e me afastar de Barrio. Nem sempre quem encontrei era quem estava buscando, e essa frustração talvez seja dos aspectos mais ricos de minha jornada como pesquisadora.

Alerto que um dos perigos que corremos na escritura de um relato como este, sobre um artista e sua obra, é que a história que ora se apresenta está invariavelmente contaminada por pretensões, desejos e subjetividades alheios ao objeto desta pesquisa, o que causa um transbordamento da memória do artista por sobre minhas próprias intenções. O Artur Barrio que conheci mostrou ter qualquer coisa de sobrevivente, numa postura acuada que se reverte em ataque. Sua obra não pode ser suave, não pode fazer concessões. Pode também não ser capaz de evocar sentidos para além do choque e do desprazer. Pode ser só o grito que antecede o silêncio. Mas aqui o importante é não se calar, por isso fui ao encontro de sua poesia. O Artur Barrio que conheci se confunde com o artista que inventei.

Como uma cartógrafa – tal como proposto por Rolnik (2006) – perscrutando os meandros da arte de Barrio e de sua geração, cheguei à ideia de um artista-sempre-político. Embora muitas leituras históricas já apontem a política como importante tema e motor da arte daquele tempo, quisemos com este termo enfatizar a atuação de um artista que transforma um contexto macropolítico por meio da criação de experiências artísticas que se inserem no real. Essas experiências teriam o poder de fundar o sentimento de uma outra realidade e convocar as forças revulsivas para um despertar de consciência e para mudanças, essas sim, na vida concreta e na política. O artista-sempre-político, portanto, difere-se do artista que tem a política como tema, do artista militante, ou do artista engajado em um projeto ideológico.

E aqui proponho uma pausa. Gostaria de enfatizar por que escolhemos tratar o artista, por que adjetivá-lo de sempre-político e não à arte. Por que explorar o universo do sujeito, por que tentar ler em suas histórias, em sua atitude, em suas obras, o substrato que nos conduz a reflexões sobre a produção da época. Entendemos que poderia ser generalizante e imprudente tentar conceder à arte um rótulo. Ao mesmo tempo, pareceu-nos que, cartografando o sujeito criador de mundos, poderíamos acessar o produtor de devires e a ação em potência de realização. De maneira nenhuma queremos fazer desta uma crônica da vida privada, mas achamos que seria elucidativo considerar as intenções ou os posicionamentos do artista – e não somente sua obra, como pregam alguns críticos. Por isso, todas as vezes que nos encontramos com Barrio-artista, tentamos incorporá-lo, em sua complexidade, como sujeito e como motor da experiência da arte.

Retomando nosso trajeto de pesquisa, muitas semelhanças foram identificadas entre o artista-sempre-político que desenhávamos, a obra de Artur Barrio, os artistas conceituais, os *situacionistas* franceses e os representantes da *arte povera* italiana. Numa breve incursão pela história da arte, procuramos enfatizar os pontos de encontro entre manifestações e pensamentos que se alinharam num mesmo tempo, que compartilharam uma crítica aos sistemas dominantes da arte e que

propuseram uma arte fora dos cânones tradicionais. Se o espírito de um tempo aproxima a obra de artistas e pensadores provenientes de diferentes localidades, as especificidades históricas, sociais e políticas desses mesmos lugares criam narrativas que não podem ser universalizadas, nem se relacionam por meio de influência. Artur Barrio desenvolve suas *situações* de forma paralela aos situacionistas franceses, mas as obras dele não elaboravam simplesmente um modo de estar na cidade e de usufruir do espaço urbano. As obras de Barrio compartilhavam de uma gama de materiais também utilizados pelos artistas da *arte povera*, mas a questão que aqui se desenvolveu não tinha a ver unicamente com o desmonte de um sistema mercantil de valorização da arte.

Como também aconteceu na oposição com a arte conceitual produzida nos Estados Unidos e na Europa, a produção brasileira e latino-americana reagiu a um contexto político que marcou sua constituição e fez com que as instâncias a serem mobilizadas e transformadas pelos desejos dos artistas, aqui, fossem completamente diferentes daquelas de outros lugares. A discussão sobre nomear ou não a produção local de arte conceitual, para além de uma questão de categoria ou movimento artístico, diz respeito a uma recolocação da arte brasileira e latino-americana dentro dos discursos oficiais da história da arte, que sempre trataram seus pioneirismos e impulsos revolucionários como meros sotaques da periferia. Para rematar, decidimos adotar o termo “conceitualismos” para tratar com distinção e diversidade as produções, em seus diferentes matizes.

Ressaltadas essas particularidades, pudemos também notar como a obra de Artur Barrio não o coloca confortavelmente em nenhuma dessas categorias. Não estamos falando de um artista que trabalha isoladamente, desconectado de sua história e de seu presente, não acreditamos nessa hipótese. Também não nos referimos, pura e simplesmente, a um artista *marginal*, como tantos o adjetivam e como o próprio Barrio parece se perceber. O termo *marginal* carrega leituras das mais variadas ordens, não nos parece que haverá como desenvolvê-las nesta conclusão. Falamos aqui de um artista que se articula com o espírito do tempo, que

reage diretamente ao seu entorno e que é capaz de criar linguagens singulares a partir de suas demandas subjetivas.

No encontro com o artista-sempre-político identificamos, então, algumas características que o qualificavam e que explicavam muito de seu modo de trabalho. Por meio da produção de Artur Barrio e de sua atuação como artista, percebemos que o corpo é considerado como forma de expressão, como objeto da atenção da obra e como tema: o corpo exibido, desaparecido, estraçalhado, o corpo simulado, o corpo do prazer, o corpo da liberdade. E aqui falamos não apenas do corpo do artista, individualmente, mas de um corpo coletivo. Embora a perseguição da ditadura tenha como alvo ideologias e pensamentos, é no corpo que ela age, por meio da dor, do medo, da morte. O corpo sobrevivente então esfria, silencia e é por meio da arte que ele volta a vibrar.

A presença desse corpo vivo e atuante faz mais sentido, para o artista-sempre-político, quando se dá na cidade. O espaço urbano está fora das amarras institucionais, está alheio às normatizações do sistema da arte. Qualquer transeunte ou cidadão pode ser afetado, não condicionando a percepção/recepção da obra a um público especializado. Na rua é maior a porosidade com o real, e aí entra uma estratégia que muito interessa a esse artista: a possibilidade de sua arte não ser, desde sempre, recebida como arte. Muitas são as tentativas por parte do artista-sempre-político de fazer a experiência artística se confundir com elementos do real. Concluímos que é nesse lapso de tempo, quando a obra se incorpora à paisagem urbana, que acontece o processo mais forte de afetação por meio da arte. Não se trata de um jogo de esconder ou de enganar, mas de um efeito de realidade que aguça a força da obra junto ao público.

A terceira característica importante desse artista é que é por meio de uma *cartografia de desejos* que ele se move. Como cartógrafo, vai em busca de um entorno que é mutante, sensível e que tem no desejo o catalizador de subjetividades, projetos de transformação e linguagens. As intensidades com que lida são sempre coletivas e esse desejo se realiza no social, ao mesmo tempo que o conforma.

Não há traçado preciso nos caminhos por onde anda o cartógrafo, e riscos, erros e temores do percurso são incorporados à própria experiência. O artista-sempre-político, como cartógrafo, faz da apropriação de materiais, práticas, sensações e teorias seu procedimento de trabalho. Esses elementos são aglutinados e reelaborados nas experiências que irá compartilhar.

Tal como faz o artista-cartógrafo, nesta pesquisa os conceitos articulados, as descrições de obras, os *insights* teóricos e as experiências relatadas estão dispostas sem hierarquia ou ordem de importância. Aqui também nos apropriamos de coisas, roubamos outras e juntamos discursos que normalmente andam em extratos diferentes nas rodas do conhecimento.

A pesquisa que ora encerramos se propôs a lidar com intensidades transformadoras, que foram anestesiadas por contextos políticos, mas que estão para serem perscrutadas, revolvidas, ativadas. São muitas as possibilidades que se abrem, tanto no campo teórico quanto em sua poção prática, quando se trata de uma época em que questões tão seminais e potentes foram lançadas. Começamos este trabalho com a ideia, particularmente, de elaborar uma exposição como forma de tentar articular os conceitos que aqui desenvolvemos. Como curadora, interessa-me sobremaneira refletir sobre quais estratégias são coerentes para acessar a produção de artistas-sempre-políticos como Artur Barrio e que dispositivos podem ser articulados para que sua poética seja compartilhada na atualidade. Concluímos que modelos tradicionais de exibição, que tratam (ainda) o objeto como centro de toda a experiência artística não são adequados, pois nesse tipo de prática os elementos materiais são *restos*, que não devem ser fetichizados e não se prestam à contemplação. Se lidamos com uma obra que é acontecimento, precisamos atualizar sua potência e relacioná-la com as questões de hoje para que faça sentido não apenas como memória e arquivo, mas como experiência artística.

No processo de elaboração desta exposição, no entanto, alguns entraves de ordem prática surgiram, e entre eles apareceu a dificuldade de dar continuidade à minha comunicação com Artur Barrio. Não sei se foi tomado por cansaço, ou

desinteresse, ou se esta pesquisa o desagradou em algum de seus aspectos, mas os diálogos com o artista tornaram-se escassos. Neste contexto, pareceu-me insuficiente elaborar um dispositivo de exposição a despeito do artista, sem que fosse considerado seu envolvimento e suas contribuições. É certo que boas mostras podem surgir sem que os artistas em questão participem, não desconhecemos a obviedade de como é trabalhar com produções de autores já falecidos, por exemplo. Mas, neste caso, resolvemos apostar numa relação já estabelecida, de mútuo respeito e parceria, mas que talvez precise de seu tempo, dilatado, para repercutir. Ademais, acreditamos ser este texto um primeiro passo na reativação das *situações* de Artur Barrio, a se desdobrar em exposição futura, mas também em entrevistas, filme, conversas, discurso, livro, obra de arte, música, acontecimento, teoria científica, palestra...



40- Artur Barrio, *.Des.Compressão*.1973. Registro: Dóris Mena

Referências

ALBERRO, Alexander; STIMSOM, Blake (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge; London: The MIT Press, 1999.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?. A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARTUR BARRIO se define como «patinho feio» da Bienal de Veneza. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02 jun. 2011.

AZULGARAY, Paula. A insubordinação de Artur Barrio. *Trópico*, 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

BARRIO, Artur. *Barrio – Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. *Situações: Artur Barrio: registro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

_____. *A metáfora dos fluxos. 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes; Secretaria de Cultura de SP, 2001. (Catálogo).

_____. *Actions after actions*. Pennsylvania: Goldie Paley Gallery; Moore College of Art & Design, 2006. (Catálogo).

_____. *Artur Barrio*. México, Distrito Federal: Museo Tamayo Arte Contemporâneo, 2008. (Catálogo).

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 maio 1970.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless: a User's Guide*. New York: Zone, 1997.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organização de Luciano Figueiredo. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DÉBORD, Guy. Destruktion af RSG 6, *Internacional Situacionista*, Paris, n. 8, jun. 1963. Disponível em: <<http://antivalor.atspace.com/is/isindex.htm>>. Acesso em: 21 out. 2010.

DÉBORD, Guy. Correspondência com um cibernético (A. Moles). *Internacional Situacionista*, n. 9, 1964. Disponível em: <<http://antivalor.atspace.com/is/isindex.htm>>. Acesso em: 21 out. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 2.

EL BRASILEÑO Artur Barrio gana el Velázquez. *El País*, Madrid, 10 maio 2011. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/brasileno/Artur/Barrio/gana/Velazquez/elpepucul/20110510elpepucul_3/Tes> Acesso em: 11 maio 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 6. ed. Madri: Akal Ediciones, 1994.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE FILHO, João. A sociedade do espetáculo revisitada. *Famecos*, Porto Alegre, n. 22, dez. 2003.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge; London: The MIT Press, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto. Rio de Janeiro, 1959. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/index.shtml?porelemesmo>. Acesso em: 22 maio 2011.

_____. Teoria do não-objeto. Rio de Janeiro, 1960. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/index.shtml?porelemesmo>. Acesso em: 22 maio 2011.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaios sobre arte. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma – Ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

_____. Pequenas crises – Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, Cesar; SOUZA, Bruno Leal; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LONGONI, Ana. *Traiciones*. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión. Buenos Aires: Editorial Norma, 2007.

NAVAS, Adolfo Montejo. Energia, liberdade, sensações – entrevista a Artur Barrio. *Lápis: Revista Internacional del Arte*, n. 234, 2007.

NEOVANGUARDAS. MAP – Museu de Arte da Pampulha. Cat. 22 dez. 2007 a 16 mar. 2008, Belo Horizonte, Minas Gerais.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. 17 dez. 1966. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=136&tipo=2> Acesso em: 02 maio 2011.

_____. O objeto – Instâncias do problema objeto, 1968. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=122&tipo=2>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000a.

_____. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000b.

QUESTIONÁRIO PARÓDICO. *Internacional Situacionista*, Paris, n. 9, ago. 1964. Disponível em: <<http://antivalor.atspace.com/is/quetionario.htm>>. Acesso em: 21 out. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Política da arte. SESC (Seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, EXO experimental.org e pelo SESC São Paulo). Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?paramend=5>. Acesso em: 15 set. 2009a.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? *Rizoma.net*. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>>. Acesso em: 15 set. 2009b.

_____. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009c.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RIO EXPERIMENTAL – Más allá del arte, el poema y la acción. Cat. Fundación Botin, 30 jul.-26 set. 2010.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental – Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. (1. ed. 1989).

_____. Memória do corpo contamina museu. *Eipcp*, 2007. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acesso em: 16 out. 2010.

_____. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

_____. *Arquivo-mania*, 2010. (Inédito).

SALGADO, Renata (Org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TESES SOBRE A revolução cultural. *Internacional Situacionista*, Paris, n. 1, jun. 1958. Disponível em: <<http://antivalor.atspace.com/is/isindex.htm>>. Acesso em: 21 out. 2010.

VOLZ, Jochen. Vida e ficção, realidade e arte. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Ed.). *Catálogo 27a. Bienal de São Paulo: como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

Anexo – Entrevista com Artur Barrio por e-mail

De: **Júlia Rebouças** <juliamreboucas@gmail.com>

Data: 28 de fevereiro de 2011 11:23

Assunto: perguntas

Para: Artur Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Olá Barrio,

Agradeço a acolhida no Rio de Janeiro.

Conforme combinamos em sua casa, seguem algumas perguntas sobre as quais conversamos pessoalmente. Por favor, sinta-se livre para responder como melhor lhe parecer. Para mim, é importante ter suas palavras, por escrito, para não incorrer em imprecisões no meu texto.

Deixo um abraço para você e Cristina.

Cordialmente,

Júlia.

Eu gostaria de entender com quem você compartilhava idéias e inquietações àquele momento. Havia algum curso de referência, um professor? O que você lia naqueles 1960 e 1970? Você freqüentava o Parque Lage? Os cursos do Ivan Serpa e John Friedlander?

O Salão da Bússola, quando você deposita uma trouxa na frente do MAM, acontece alguns meses antes da promulgação do AI5 em 13 de dezembro de 1968. Havia algum tipo de perseguição ao seu trabalho? Você se protegia de alguma maneira? Houve algum incidente envolvendo censura?

Diversos textos e manifestos são escritos por você e circulam junto com as situações, naqueles anos. Os textos tratam, à primeira vista, de questões relacionadas à arte, seu circuito, instituições, materiais. No entanto, seus trabalhos extrapolam os temas ligados à arte e tocam em questões profundas, políticas, sociais. Gostaria que você comentasse como se desenhava para você a possibilidade dessa atuação ligada ao meio artístico e envolvida com todo o social.

Existe uma relação direta entre as teses situacionistas e as situações criadas por você? Você teve acesso às teses situacionistas em algum momento?

Você acredita que a arte pode ser um mecanismo de interferência política? Já acreditou?

Como reage frente à idéia de uma arte política? Acha que ela pode ser engajada? Deve ser? Como você se enxerga politicamente?

Seus textos e depoimentos dos anos 1970 deixam claro que você não considera os registros como obras. Como acha que essas obras podem ser retomadas hoje? Como enxerga o fato de registros documentais / registros artísticos serem exibidos ao lado de obras?

De: **Júlia Rebouças** <juliamreboucas@gmail.com>

Data: 1 de abril de 2011 13:49

Assunto: perguntas e notícias

Para: Artur Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Olá Barrio,

Meu e-mail de Inhotim passou por algumas inconstâncias técnicas, por isso não sei se você recebeu as perguntas que enviei no meu retorno do Rio, em fevereiro. Copio-as abaixo. Como te falei em sua casa, essas são algumas questões que me ajudam a compor as ideias para o meu trabalho. Por favor, sinta-se livre para responder como melhor lhe parecer. Várias dessas questões foram conversadas pessoalmente, mas gostaria das suas palavras para não incorrer em imprecisões no meu texto.

Tenho acompanhado pelos jornais as ameaças de financiamento à sua participação em Veneza e não posso deixar de lamentar. Espero que a Fundação Bienal e o MinC nos poupem, aos brasileiros, da vergonha de não honrar um compromisso contigo e com a arte de nosso país.

Na próxima semana vou rapidamente à Cidade do México e aproveitarei para visitar a exposição do Gerardo Mosquera, onde o filme da Situação T/T,1 está sendo exibido. Te darei mais notícias de lá.

Aproveito este e-mail, também, para reiterar meu agradecimento por sua acolhida e de Cristina. Por favor, retransmita meu abraço para ela.

Cordialmente,

Júlia.

Eu gostaria de entender com quem você compartilhava idéias e inquietações àquele momento. Havia algum curso de referência, um professor? O que você lia naqueles 1960 e 1970? Você freqüentava o Parque Lage? Os cursos do Ivan Serpa e John Friedlander?

O Salão da Bússola, quando você deposita uma trouxa na frente do MAM, acontece alguns meses antes da promulgação do AI5 em 13 de dezembro de 1968. Havia algum tipo de perseguição ao seu trabalho? Você se protegia de alguma maneira? Houve algum incidente envolvendo censura?

Diversos textos e manifestos são escritos por você e circulam junto com as situações, naqueles anos. Os textos tratam, à primeira vista, de questões relacionadas à arte, seu circuito, instituições, materiais. No entanto, seus trabalhos extrapolam os temas ligados à arte e tocam em questões profundas, políticas, sociais. Gostaria que você comentasse como se desenhava para você a possibilidade dessa atuação ligada ao meio artístico e envolvida com todo o social.

Existe uma relação direta entre as teses situacionistas e as situações criadas por você? Você teve acesso às teses situacionistas em algum momento?

Você acredita que a arte pode ser um mecanismo de interferência política? Já acreditou?

Como reage frente à idéia de uma arte política? Acha que ela pode ser engajada? Deve ser? Como você se enxerga politicamente?

Seus textos e depoimentos dos anos 1970 deixam claro que você não considera os registros como obras. Como acha que essas obras podem ser retomadas hoje? Como enxerga o fato de registros documentais / registros artísticos serem exibidos ao lado de obras?

De: **Artur Barrio Barrio** <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 2 de abril de 2011 14:50

Assunto: RE: perguntas e notícias

Para: juliamreboucas@gmail.com

Olá Júlia

Boas novas ! Só agora recebi suas perguntas, às quais responderei,.....
.....quanto a Veneza a Funarte resolveu apoiar o meu trabalhando liberando
a quantia referente à realização do mesmo, o montante pedido pela Bienal de SP
para cumprir os custos gerais não sei se foi liberado !!!!!

Envie-me notícias do México.

Boa viagem,

Cordialmente,

Artur

De: **Artur Barrio Barrio** <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 7 de abril de 2011 12:32

Assunto: RE: perguntas e notícias

Para: Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Bom dia Júlia

Como está ?

Inseridas no email subsequente, constatará
as minhas repostas.....mas ainda não todas.

Cordialmente,

Artur Barrio

Eu gostaria de entender com quem você compartilhava idéias e inquietações àquele momento. Havia algum curso de referência, um professor? O que você lia naqueles 1960 e 1970? Você freqüentava o Parque Lage? Os cursos do Ivan Serpa e John Friedlander?

R. : Naquele momento tive contatos com a Escola Nacional de Belas Artes UFRJ, onde fui aluno, Curso de Pintura, dos professores Onofre Penteado, Abelardo Zalar, Quirino Campofiorito e Mário Barata entre outros incluindo nisso o "Grupo Diálogo" constituído, entre outros, por Urian Agria, Serpa Coutinho e Benevento além de ter frequentado o Grupo da Rua Farani em cujo casarão conviviam e trabalhavam artistas de vanguarda como Siloé e Delson Pitanga para quem a pintura "era um livro aberto". Quanto ao MAM frequentava o bar e de vez em quando conversava com o Ivan Serpa apesar de nunca ter frequentado os seus cursos. Quanto a John Friendlander não sei quem é!

Li os "Manifestos do Surrealismo, Sade, "Os Cantos de Maldoror, Henri Miller, Carlos Fuentes, James Joyce, Guimarães Rosa, Gabriel Garcia Marques, Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Campos (irmãos), os dois Mários, etc.,etc. e etc. / Frequentava o Parque Lage mas não pelos cursos, gostava dos jardins e da mata situada depois da cascata.

De: **Júlia Reboucas** <juliamreboucas@gmail.com>

Data: 7 de abril de 2011 10:40

Assunto: Re: perguntas e notícias

Para: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Olá Barrio,

Muito obrigada pelas respostas! Estou a caminho da mostra do Mosquera. Na volta vou ler tudo com calma. Te darei notícias em breve. Ontem encontrei Moacir e ele me falou que finalizou o texto para Veneza. Estou curiosa para ler.

Até breve,

Julia

De: **Artur Barrio Barrio** <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 7 de abril de 2011 13:03

Assunto: RESPOSTA à 1ª pergunta

Para: Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Bom dia Júlia

Não leve em conta a minha resposta inserida no mail anterior a este mas sim esta.

Cordialmente,

Artur Barrio

PERGUNTAS de Júlia R.

Eu gostaria de entender com quem você compartilhava idéias e inquietações àquele momento. Havia algum curso de referência, um professor? O que você lia naqueles 1960 e 1970? Você freqüentava o Parque Lage? Os cursos do Ivan Serpa e John Friedlander?

R. : Naquele momento tive contatos com a Escola Nacional de Belas Artes UFRJ, onde fui aluno, Curso de Pintura, dos professores Onofre Penteado, Abelardo Zalar, Quirino Campofiorito e Mário Barata entre outros incluindo nisso o "Grupo Diálogo" constituído, entre outros, por Urian Agria, Serpa Coutinho e Benevento além de ter frequentado o Grupo da Rua Farani em cujo casarão conviviam e trabalhavam artistas de vanguarda como Siloé, e Delson Pitanga para quem a pintura "era um livro aberto"!quanto ao MAM frequentava o bar e de vez em quando conversava com o Ivan Serpa apesar de nunca ter frequentado os seus cursos quanto a John Friendlander não sei quem é, preferia estar atento às idéias da Antipsiquiatria, David Cooper, Ronald Lang, Arieti e às idéias de Ivan Illich.

Li os "Manifestos do Surrealismo, Sade, "Os Cantos de Maldoror, Henri Miller, Carlos Fuentes, James Joyce, Guimarães Rosa, Gabriel Garcia Marques, Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Campos (irmãos), os dois Mários, Eça, etc., etc. e etc. / Frequentava o Parque Lage mas não pelos cursos, gostava dos jardins e da mata situada depois da cascata.

De: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 7 de abril de 2011 13:20:04 BRT

Para: Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>, Julia Rebouças <julia@inhottim.org.br>

Assunto: Resposta à 4ª pergunta

Existe uma relação direta entre as teses situacionistas e as situações criadas por você? Você teve acesso às teses situacionistas em algum momento?

R.: **Não**

É simples, desde o momento que mistura-se o Surrealismo com o Dadá [em sua parte teórica] dá-se forçosamente como resultado o “Situacionismo”

ou que qualquer outro nome queiram dar. Se você leu profundamente os Manifestos dos dois movimentos supra citados e se acompanhou o trabalho de Artaud verá que o malabarismo “Situacionista” é extremamente referente! O que não quer dizer que não deixe de ter seu interesse.

Artur Barrio

De: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 8 de abril de 2011 12:21:13 BRT

Para: Julia Rebouças <julia@inhotim.org.br>, Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Assunto: Mais uma resposta a uma de sua perguntas

Você acredita que a arte pode ser um mecanismo de interferência política?
Já acreditou?

R. O século XX está cheio de exemplos quanto a isso.

Há artistas que acreditaram ou acreditam, o problema é a palavra mecanismo.

O que interessa-me é a Arte.

Artur Barrio

De: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 9 de abril de 2011 00:07:22 BRT

Para: Julia Rebouças <julia@inhotim.org.br>, Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Assunto: mais uma resposta

Como reage frente à idéia de uma arte política? Acha que ela pode ser engajada? Deve ser? Como você se enxerga politicamente?

R. Existe sexo político ? Você acha que o sexo pode ser político ?

Artur Barrio

De: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 9 de abril de 2011 00:41:10 BRT

Para: Julia Rebouças <julia@inhotim.org.br>, Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Assunto: Resposta

Seus textos e depoimentos dos anos 1970 deixam claro que você não considera os registros como obras. Como acha que essas obras podem ser retomadas hoje? Como enxerga o fato de registros documentais / registros artísticos serem exibidos ao lado de obras?

R.: 1) Não podem ser retomadas e as que por acaso "foram" são uma aparência impermanente do que jamais poderão voltar a ser ainda que o tentem.

2) Elocuções do historiador, crítico, curador, colecionador determinar que a "obra" é mais importante do que a inteligência e por falar em obra prefiro claramente a grande pintura do que quaisquer das pinturas medíocres que percebo na coleção Inhotim, falo de pintura e o que vejo em termos de pintura é tão medíocre que posso dizer

.....

Artur Barrio

----- Mensagem encaminhada -----

De: **Júlia Rebouças** <juliamreboucas@gmail.com>

Data: 17 de junho de 2011 16:11

Assunto: veneza, cereja, dúvidas, polvos

Para: Artur Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Olá Barrio,

Como vai?

Como foi tudo em Veneza?

Acompanhei pelos jornais a repercussão do seu pavilhão. Os brasileiros com quem conversei, que foram à bienal, sentiram-se muito bem representados, claro, e os gringos pontuaram seu trabalho como destaque da bienal. Você ficou satisfeito?

Bem, bem... Do lado de cá do Atlântico, passei por algumas idas e vindas com meu projeto de pesquisa. Num dado momento, minha orientadora achou que ao invés

do mestrado eu poderia desenvolver tudo isso num doutorado, e me dediquei um bocado a esta idéia, que acabou não vingando por prazos da burocracia da universidade. Estou, portanto, de volta à escrita do mestrado, que devo encerrar em algumas semanas. Resolvi guardar uma parte do 'ouro' para o doutorado, que devo começar ainda este ano e que vai me dar mais fôlego para avançar na pesquisa. Aqueles videos que assisti contigo, das diversas situações (inéditas!?), devem ser, portanto, as cerejas do meu projeto de logo mais. Tão logo encerre esta etapa suada da escrita da dissertação de mestrado, gostaria de voltar a conversar contigo, também para alinhavarmos a idéia de uma exposição tua, que ficou meio em suspenso.

E se não for abusar de sua boa vontade, eu queria tirar algumas dúvidas aleatórias, que me ocorreram durante a escrita, esses dias.

- Em que ano foi para Juiz de Fora estudar no colégio interno? Até quando ficou lá?
- Depois da ida em 1974 para Europa, lembro que me falou de uma volta breve para o Brasil em 1978, mas o retorno só teria sido nos anos 1990. É isso mesmo? Qual o ano do retorno "definitivo" ao Brasil?
- O trabalho "Sargaço", de 1974, foi feito ainda no Brasil ou já em Portugal?
- Onde você morou em Portugal? (Vi algumas obras feitas em Viana do Castelo...)
- Nas minha anotações aparece uma menção à exposição Actions after actions, e penso que você me disse que tinha sido após ela que tinha recebido um maior reconhecimento no Brasil. Essa exposição foi em 2006, depois de exposições importantes como a Documenta. É isso mesmo?

E por fim, por hora, qual o autor da foto da cintura de homem com polvos ao redor, que está na sua sala? Essa imagem, marítima e intensa, como vários objetos de sua casa, ficou martelando na minha cabeça.

Aproveito para perguntar se posso enviar novas perguntas em resposta/comentário/desdobramento às respostas que me enviou em abril.

Deixo um grande abraço para você e Cristina, junto com meus sinceros agradecimentos por toda a atenção.

Júlia.

----- Mensagem encaminhada -----

De: **Artur Barrio Barrio** <arturbarrio@hotmail.com>

Data: 17 de junho de 2011 19:45

Assunto: RE: veneza, cereja, dúvidas, polvos

Para: Júlia Rebouças <juliamreboucas@gmail.com>

Olá Julia

Cá estou.

..... qual o autor da foto da cintura de homem com polvos ao redor, que está na sua sala?

Não sei, ... Cristina deve saber já que foi ela que adquiriu a foto.

Prefiro não responder às suas perguntas.

Cordialmente,

Artur Barrio

----- Mensagem encaminhada -----

De: **Júlia Rebouças** <juliamreboucas@gmail.com>

Data: 17 de junho de 2011 20:04

Assunto: Re: veneza, cereja, dúvidas, polvos

Para: Artur Barrio Barrio <arturbarrio@hotmail.com>

Tudo bem, como preferir!

Abraços,

Júlia.

