

Artur Barrio: *sic transit gloria mundi*

CRISTINA FREIRE

Através de projetos, situações e experiências, a obra de Artur Barrio articula-se incessantemente ao seu tempo. De que tempo falamos quando nos referimos ao tempo de uma obra? Por certo não se trata de uma medida exata, como a permanência física de objetos sujeitos às ordenações de cronologias lineares e estanques. Aliás, a transitoriedade e precariedade dos materiais que Barrio elege em sua poética invalidam, logo de saída, qualquer noção perene ou estática de *obra de arte*. Em seus trabalhos é fator fundamental a dinâmica das substâncias. Materiais como sal, areia, farinha além de peixe, pedaços de carne e também lixo, papéis velhos, cordas e pregos, são freqüentes em seus projetos. Inclui também, não raro, materiais orgânicos e fluidos corporais. 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.

Em seu projeto *Situação... ORHHHHH...ou...5000...TE em NY...City...ou simplesmente Situação TE — trouxas ensangüentadas* — realizado inicialmente em 1969 no MAM do Rio de Janeiro, o artista utiliza o museu como

nada mais do que um depósito de lixo. Este projeto catalisou, naquele momento, surpresas, indignações, dúvidas e polêmicas. O vermelho-sangue que impregnava as trouxas trazia a associação dos terrores da ditadura militar vivida no Brasil.

É revelador como na poética de Barrio manifesta-se, com intensidade, o duplo sentido do termo escatologia que se refere, então, não apenas aos dejetos do corpo mas também à "doutrina sobre a consumação do tempo e da história". Isto porque elementos orgânicos de putrefação garantida são, antes de mais nada, metáforas da dialética vida/morte inerente à condição humana. O contexto de forte repressão política fornece os parâmetros necessários para se compreender este trabalho, no momento de sua formulação. *Da adversidade vivemos*, conclui Hélio Oiticica em *Esquema geral da nova objetividade* (1967). Esta adversidade do contexto brasileiro e, nesse caso, carioca, aproximou o trabalho de Barrio de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles e Antônio Manuel. O gesto toma o sentido da ação a ser francamente compartilhada através de obras, um ativismo que se faz pelo envolvimento das pessoas, subvertendo, definitivamente, a idéia institucionalizada e passiva de público de arte.

Se na história da arte do último século, é tênue e, sem dúvida, cambiante o traço entre a marginalidade e a oficialidade, a resistência que os trabalhos de Barrio impõe às instituições são reveladores de princípios que se fundam numa ética bem definida. Isto porque sua atividade artística parte de um sistema subterrâneo que vem, desde sua origem, vigorosamente, desestabilizando o universo da arte em suas noções aceitas e naturalizadas. Dentro das convenções vigentes de *objeto de arte* só há pouco as instituições passam a assimilar a noção do efêmero e do transitório numa

concepção de obra, até então, centrada em categorias burocráticas e mercadológicas. Esta hegemônica e institucionalizada idéia de arte traz consigo todas as sutis e elaboradas implicações de uma consciência estética forjada no modernismo.

Operando na contramão desta noção o trabalho de Barrio é oriundo da intensidade de gestos que se concretizam em diversas ações e situações. O espaço é delimitado por uma experiência de tempo irruptiva, fragmentada e associativa, própria às elaborações da memória. A materialização dos projetos parte da ação do corpo do artista que ao ressignificar os espaços, revela as espessuras simbólicas dos lugares e das coisas operando uma reordenação subjetiva de sentidos. Os objetos que utiliza nas ações guardam histórias. Em *Áreas Sangrentas (1ª parte)*, por exemplo, realizado em 1975, logo depois da Revolução dos Cravos, em Portugal, utiliza pedras que estavam submersas no mar e foram deixadas, depois, num bosque ou na varanda de pequenas casas de madeira. Em outro projeto, *Rodapés de carne* (1978), realizado na França, uma galeria da cidade de Nice permaneceu fechada e pedaços de carne expostos à incandescência de uma lâmpada. Esta relação com a vida ou história da matéria inerte remete, à relação antropológica de Joseph Beuys com certos materiais como a parafina ou o feltro, por exemplo, assim como às antigas crenças celtas de memória do mundo inanimado e inorgânico. A obra de Barrio, apesar do interesse sobre o devir da matéria, diferencia-se tanto da mítica pessoal de Beuys como da Arte Povera italiana, pois tem como referência não uma mitologia própria ou um programa estético determinado mas a dinâmica peculiar de sua relação com o contexto em que se inscreve cada trabalho. Isto porque em suas proposições Barrio toma o corpo como depositário de múltiplos sentidos.

Sua ação parte de um gesto pessoal mas dirige-se ao *corpo social*, isto é, ao sistema político e institucional que, violentamente, interroga.

A recorrência ao sal, por exemplo, é elemento significativo no trabalho do artista. Torna-se quase uma assinatura sensível não mais uma marca de "autentificação" para o mercado¹, mas uma chave para os sentidos. O sal, como elemento simbólico, comporta dupla contradição: é conservador de alimento, mas também fator de destruição corrosiva. Ao lançar-se o sal ao solo, este é condenado à infertilidade. A operação é metafórica, sem dúvida, especialmente ao ser realizada nos inúmeros museus e exposições que acolheram projetos de Barrio nas últimas décadas. No mais recente *Quase que...situações mínimas* (2000)² o sal é tomado em sua origem etimológica (sal)ário, isto é, porção mínima de dinheiro paga aos soldados romanos, uma referência ao mínimo necessário à manutenção da vida. Lançando o sal ao chão na galeria da Federação das Indústrias de São Paulo, o centro do capital financeiro nacional, a contradição do mínimo e do máximo ganha materialidade. No despojamento do espaço, as inscrições do artista nas paredes remetem às mensurações díspares dos valores de tempo e de dinheiro e desconcertam um espaço asséptico. A farinha, o sal e a água contida nos galões, apresentam-se como possíveis (porém não prováveis) catalizadores para o alimento básico em suas múltiplas metáforas.

Os projetos de Barrio não são passíveis de remontagem. Afeitos ao espírito do tempo (*Zeitgeist*) e distantes de ideais abstratos de espaços atemporais, seus projetos são sempre pontos de partida para outras criações tornando as repetições inviáveis.

No entanto, diversas *Situações* criadas por Barrio têm

projetos elaborados. São, muitas vezes, livros de artista que Barrio prefere chamar de *Cadernoslivros*. A idéia do caderno, diferentemente do livro de artista, como se classificou, a partir dos anos 60 produção análoga, acentua a dimensão processual de sua poética, isto é, são antes de tudo, registros de processos. O registro — como documento — não tem função de esvaziamento do trabalho realizado, mas remete à etimologia original da palavra documento, do latim *docere*; ensinar. Estes registros ensinam sobre a presença de outros tempos no presente da obra. O fluxo de escritos dos *cadernos-livros* de Barrio misturam orientações para a montagem de ambientes, às reflexões ligadas à realização de experiências e ações. Na forma de cadernos recusam uma visada instantânea, sugerindo a impossibilidade de se alcançar, através de um só olhar, a totalidade de um processo criativo que se estende, no caso dos *cadernos-livros* na seqüência das páginas o que nos projetos pode representar dias, meses ou anos.

No entanto, estes *ateliers* de bolso, os *cadernos-livros*, guardam, muitas vezes, o momento inicial de um projeto. Sem qualquer apelo aos aparatos tecnológicos mais sofisticados, Barrio reafirma a possibilidade do exercício da criação ao alcance da mão. Sua liberdade, mais uma vez, impõe-se sobre um mundo cada vez mais seduzido pela tecnologia e seus artifícios. Como fonte primária de seus projetos os *cadernos-livros* assim como as fotografias e filmes que registram suas ações e perenizam seus gestos não são complementos de algo diverso, mas partes integrantes de uma mesma obra, que constantemente escapa e só revela-se por fragmentos, instantes que testemunham um todo maior, inexoravelmente intangível.

Essa metáfora expressa na recusa de se oferecer ao olhar ressurgue também em suas *telas* que se apresentam,

muitas vezes, de forma negativa, enroladas. Ao desprezar a superfície da tela amarrando os chassis dos quadros Barrio reafirma, mais uma vez, sua convicção, inabalável, da supremacia do gesto.

No projeto *Sonho do arqueólogo*, realizado em 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Artur Barrio espalha sal no chão, mas dessa vez, não se trata de esterizá-lo, pelo contrário, o sal aqui é um convite à viagem. O caminhar pela sala escura é orientado por um pequeno fecho de luz. A escuridão, o sal e a luz do farolete, à distância, sugerem a experiência de quem constantemente navega.

Os barcos são este espaço onde é possível recriar todas as relações. Exemplos privilegiados do que Michel Foucault chamou de heterotopias³.

"Pedacos flutuantes de espaço, fechados em si mesmos, e ao mesmo tempo abertos à vastidão do mar, partem de porto em porto, de correnteza em correnteza, de bordel em bordel, (...) os barcos têm sido a grande reserva de imaginação (...) em civilizações sem barcos os sonhos secam, a espionagem toma o lugar da aventura e a polícia substitui os piratas".

[1] Poinot, Jean-Marc. *C'est pas la fin du monde!* Centre D'histoire de l'art contemporain. Rennes, 1992.

[2] Realizado a convite do Museu de Arte Contemporânea da USP - Junho 2000.

[3] Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16-1, Spring, 1986.