

Entre trajetos, rastros; entre rastros, a existência. Corpo, espaço e experiência através da anti-arte de Artur Barrio

Anna Corina Gonçalves e Diogo Cesar Nunes

Habitar significa deixar rastros.

Walter Benjamin

Certa vez, numa caminhada despreziosa, nos deparamos com uma série de fotografias rasgadas no chão. Eram fotografias de um casal. Ao tropeçar naqueles pedaços de memórias alheias, indagamos sobre o que poderia tê-los causado, já que só tínhamos à vista seu desfecho: provavelmente haviam rompido seu relacionamento. Para além dos motivos possíveis da ruptura, aqueles destroços provocaram inquietações de outra ordem: os significados da ação de rasgar e jogar fora as fotografias, o trabalho sobre a perda, a tentativa de apagamento de certa memória e/ou construção de outra.

A fotografia como registro do instante, tentativa de captura do momento vivido, estava impregnada, ali, de outros sentidos e significados. Indecifráveis, decerto, no que se refere à intenção do seu autor, mas sondáveis, abertos à interpretação. De uma “caixa de lembranças”, de porta-retratos ou mesmo de murais de cortiça que adornam quartos e salas, para o chão do passeio público, o destino das fotografias insinua a realização de certo rito: expelir, publicar, exteriorizar, o que fora, originalmente, privado. Num só gesto, o autor se desvincula do sentido original daqueles objetos, permitindo (e/ou provocando) a participação de transeuntes que, desconhecidos e alheios a sua história de vida, podem, naquele instante, estabelecer uma intimidade pouco convencional.

Com efeito, lançar a público aqueles objetos seria o próprio fim – conclusão e finalidade – da ação. No chão, as fotografias rasgadas poderiam tanto estar marcando o trabalho do luto, em que a energia libidinal é retirada do objeto ao qual tinha sido investida, libertando-a da relação falida, quanto, ao contrário, sinalizando um ato desesperado de não realização plena do fim, o ressentir melancólico em que o objeto ausente persiste.¹ De qualquer modo, essa abertura a possibilidades de sentidos desafia

seriamente qualquer pretensão de diagnóstico. Muito pelo contrário, a partir daqueles restos o “caso” efetivamente se inicia, se oferecendo a quem por eles passa sua eventual intervenção, participação, continuação. O significante persiste, provocador sem necessariamente o saber, se entregando ao acaso da livre circulação do passeio: dos pés e dos olhares, das intimidades e memórias de sujeitos outros convidados ao ritual – que podem, a partir dali, deles tomar posse e, assim, os inserir em outras lógicas de sentido.

A instituição do evento, ou seja, do acontecimento eventual, “indecidível”, insinua a presença do sujeito² – a rigor, depende dele – mas escapando esse à condição de senhor do “ato”, de doador de sentido à ação, uma vez que seja este um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro”.³ Fragmentado, em parte oculto, o sujeito atesta sua presença através de seus rastros, de seus vestígios, ou seja, dos sinais de sua ausência: se dá a perceber no instante mesmo em que se retira. Irrealizado, em seus resquícios, carece do outro para que possam, ele e a obra, efetivamente, vir-a-ser.

Essas provocações do significante, no campo da arte contemporânea, podem ser lidas como “proposições”, que põem em pauta os jogos de atravessamentos realizados entre sujeitos e obras, corpos, espaços e experiências. A partir de meados dos anos 60, no Brasil, artistas como Artur Barrio, Lygia Clark e Hélio Oiticica desenvolveram trabalhos que, simultaneamente, propunham graves reconsiderações acerca dos estatutos da arte e do objeto artístico, e provocaram fissuras nos papéis consagrados ao artista, ao público e ao espaço museológico. Ao fazer do efêmero obra – e da obra o efêmero – embaralham as relações entre vida e arte, provocando e evidenciando suas aproximações, pertencimentos e deslocamentos. Com tais proposições/provoações, os sentidos e significados do objeto artístico não se encerram no instante mesmo de sua realização, tampouco no próprio objeto, como se significados e significantes se pertencessem em essência. Da ordem do eventual, não se desvinculam das tramas e dos nós que, contingencialmente, vão se configurando nas relações com o espaço, o tempo e a presença do outro.

Trabalhos de Artur Barrio como *Situações: a*
P.....H.....1969, SITUAÇÃO.....ORHHHHH.....
.....OU.....5.000.....T.E.E,N.Y.....CITY
.....1969 e 4 dias e 4 noites, de 1970, fazem do próprio
“processo” e da experiência (enquanto experiência sensível e experiência-vivência) a linguagem artística; ou seja, deslocando o objeto “obra de arte” de um lugar de expressão para o acontecer, no mais das vezes eventual, da criação, da experimentação de

composições, da ação sobre os objetos, de modo que seus usos e significados se abram a outras possibilidades que não aquelas instituídas pelos costumes. Nesse processo, o corpo e o espaço passam à condição de protagonistas, destituídos de intencionalidade, do evento que é, então, a obra.

Uma vez em que “habitar significa deixar rastros”⁴, o artista se diz por meio de seus vestígios lançados ao acaso. Às margens do MAM, em *Situações: a P.....H..... 1969*, Barrio lança rolos de papel higiênico ao vento e os espalha pelo espaço, empregando-os como instrumentos de “situação criativa de formas em relação a elementos e aspectos do meio ambiente: Em função do vento, em função da água, em função da cidade, em função do corpo”.⁵ O papel se desenrola e enrola pelo espaço, que, à mercê do tempo, é habitado não somente por sujeitos e objetos, mas pela contingência.

Barrio potencializa, nesse trabalho, a paisagem do Parque do Flamengo: através do ato, interage com o espaço ao mesmo tempo em que o atravessa. A “trama de vetores”⁶ que configura a arquitetura, o jardim e o mar, se torna suporte de criações e experiências com o lugar. Trata-se de ações que exploram as margens, ativam as passagens, os estados intermediários. Ao enfatizar o emprego do corpo como mecanismo de suporte da constituição das formas do papel higiênico no ambiente, faz com que o “processo” da performance se apresente como motriz do encontro entre lugar e experiência.

Com efeito, o artista constrói sua obra (a própria noção de “obra” acaba por sugerir ser fruto de uma “construção”); a constrói habitando o espaço; o habita deixando seus rastros. Em Construir, habitar, pensar, conferência de 1951,⁷ Heidegger se pergunta “o que é habitar?” e “em que medida pertence ao habitar um construir?”:

O que diz então construir? A palavra do antigo alto-alemão usada para dizer construir, "buan", significa habitar. Diz: permanecer, morar. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se. Um vestígio encontra-se resguardado ainda na palavra "Nachbar", vizinho. O Nachbar (vizinho) é o "Nachgebur", o "Nachgebauer", aquele que habita a proximidade. Os verbos buri, büren, beuren, beuron significam todos eles o habitar, as estâncias e circunstâncias do habitar. Sem dúvida, a antiga palavra *buan* não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acena como devemos pensar o habitar que aí se nomeia. [...] A essência de construir é deixar-habitar. A plenitude de essência é o edificar lugares mediante a articulação de seus espaços.

Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir.⁸

Heidegger destaca que a preservação etimológica do termo habitar (*bin*) se aproxima do significado da palavra construir (*bauen*), sendo da mesma família (*bin*). Com efeito, “o homem é à medida que habita”. Para ele, “eu sou” quer dizer também “eu habito”. Construir, deixar-habitar, ser; com Heidegger, podemos avançar sobre a sentença de Benjamin, citada em epígrafe: existir é construir e deixar-habitar, existir é deixar rastros. O artista existe, e, como sujeito, lança sua existência ao mundo através de seus vestígios, de sua ausência-presença, impregnada de significados não desvelados e não ditos. Existir: construir e perecer; ser em direção à morte, deixando pelo caminho suas marcas, suas fotografias rasgadas, seus dejetos, o que se enquadrou na foto e o que ficou fora de foco.

As experiências de Barrio exploram em sua poética as noções de espaço, lugar e objeto de maneira a transferir em seus trabalhos uma natureza de interferência no habitar desse espaço, no pertencer ao lugar, acarretando em desdobramentos abertos ao acaso e ao perecimento. Como escreveu Didi-Huberman:

Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia a “ausência dá conteúdo ao objeto”, ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha a parte de parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu contorno.⁹

Por ser um trabalho que explora o precário, o perecível, outro recurso empregado foi o registro do ato, cuidadosamente realizado por fotografia¹⁰ e filmagem. O caráter transitório do projeto torna a documentação uma tentativa de captura de um feixe do *fluxo* de instrumentos que interferem e potencializam a inconstância e a reconfiguração do espaço. Como disse o próprio Barrio:

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas como um sentido de informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semanas, meses etc. Portanto, renego em função de meu trabalho renego o enquadramento da foto etc como situação de obra ou suporte em função do mesmo, pois que independente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando ou não desse cordão informativo

a meu bel prazer.....
.....

.....OU NÃO..... 11

O que se vê no gesto registrado são fragmentos de um jogo de ausência e presença, ou seja, de uma quase imagem provinda da negação parcial do artista ao registro fotográfico, que culmina em uma reflexão sobre a própria noção de registro. Tomando emprestadas palavras de Stéphane Huchet, podemos dizer que isso “torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas em um tecido feito de rastros sedimentados e fixados”.¹² O trabalho é “levado a efeito”, diz Barrio: ele é da ordem do instante eventual, sem gozar de qualquer constância, esnobando a promessa, nunca inteiramente cumprida, de permanência e mesmidade que o registro acaba propondo. O instante de verdade do ato, dizemos com Benjamin, “lampeja”, não podendo “se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte”.¹³

A proposta em desenvolver uma “anti-arte” a partir de objetos do cotidiano e da interação com lugares antes não habitados pela arte se faz presente em *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969*, em que parte da obra continha as chamadas *Trouxas ensanguentadas, T.E.* As Trouxas foram compostas por materiais descartáveis como sacos de papel, jornal, espuma, sacos de cimento, e também por materiais orgânicos como cabelos, ossos e sangue.

A Situação foi dividida em duas etapas. A primeira, “fase interna”, sua exposição no Salão da Bússola, no MAM:

1) FASE INTERNA:

A atuação na noite de 5.11.69 transformou os conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução.

Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Trouxas Ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras.

Após, meti um pedaço da carne nas T.E.¹⁴

Expostas no Salão, as Trouxas elevaram, por assim dizer, o detrito à condição de “obra de arte”, subvertendo as noções de “obra acabada”¹⁵ e de contemplação. A obra exposta era, ela mesma, permanente processo, já que em decomposição. “Evolução”, disse Barrio. No lugar de obras “petrificadas”, que insinuem perenidade, acabamento e, de certo

modo, suspensão do tempo, as *Trouxas* desregularam, disse Ligia Canongia, “a natureza da arte, sua função, forma e materiais”.¹⁶

Durante o período de permanência do Salão – em torno de um mês –, a obra ficou aberta aos “visitantes” para interferirem e acoplarem outros elementos e objetos na proposta, ou seja, permitindo intervenções praticadas coletivamente. No lugar de “contemplar” uma obra acabada, o outro participava ativamente naquilo que, em direção à morte, estava – no tempo –, pois, vivo. Com efeito, a condição de perecimento de seus elementos constitui algo de fundamental na forma, na matéria e no próprio espaço da *Situação*. Esses “restos”, envoltos em materiais orgânicos, substâncias humanas, detritos de uso íntimo, foram então descobertos e traduzidos como vestígios, integrados em um só corpo. “Ali, Barrio já disseminava o tom radical de sua estratégia, desregulando a natureza da arte, sua função, forma e materiais”.¹⁷

A segunda etapa começou ao término do Salão da Bússola, quando Barrio reuniu os materiais e as trouxas e os depositou no jardim do MAM. Ao registrar a experiência, o artista destaca:

2) FASE EXTERNA:

Transportei o meu lixo (meu trabalho), 1) para 2), dentro de um saco (...), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio.

Abandono desse trabalho no local às 18:00 hs.

No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M tinham ficado num maior rebuliço, devido as T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava no local,.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo.....

Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente a ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13:00hs, é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.¹⁸

Embasado na teoria deleuziana de “espaço de nomadismo”, Nelson Brissac Peixoto afirma que “o nômade ocupa o território pelo deslocamento, por trajetos que distribuem homens e coisas num espaço aberto e indefinido: os terrenos vagos, os vazios

criados pela implantação de infra-estrutura, os espaços públicos abandonados, os vãos entre as edificações.”¹⁹ As *Situações* de Barrio operam, assim, de maneira descontínua, nômade: intervêm e maculam os vãos dos espaços. Sua atuação põe em jogo os limites de circulação, exposição, institucionalização e comercialização da obra de arte, através de experiências que “desconcertam” o equilíbrio entre arte, espaço e lugar:

DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES SOBRE RUAS. (OUTRAS SUPERFÍCIES INCLUÍDAS) PROJETO: LANÇAMENTO DE 500 SACOS DE PLÁSTICOS
 CONTENDO: Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), Etc. OBJETIVO: FRAGMENTAÇÃO DO COTIDIANO EM FUNÇÃO DO TRANSEUNTE. NA REALIZAÇÃO DO PROJETO 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; o início da ação deu-se às 10 hs. da manhã, sendo que a tática usada foi a seguinte:.....avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, 60kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado. DOS ASPECTOS: 1) DE CONSIDERAR OS SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) COMO CENTROS ACUMULATIVOS ENERGÉTICOS. 2) DE TEMPERATURA: QUENTE - FRIO - GELADO - MORN - MUITO QUENTE - (DO LIXO). 3) PSICOLÓGICOS 4) 20% dos SACOS (OBJETOS DEFLAGRADORES) continham uma fita gomada datada e assinada por mim. 5) Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa. 6) Na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduíche. 7) É necessário notar que em diversos locais, em razão das ruas não serem movimentadas, não houve necessidade de usar tática alguma, ou melhor, a tática era a descontração; o que não aconteceu, por ex., na av. Copacabana, av. Rio Branco, praça Saenz Peña, outras ruas do Centro da cidade, lagos do Museu de Arte Moderna, etc. 8) O término de Deflagramentos, foi justamente nos lagos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro às 16 hs. 9) Os pontos aonde foram deixados os sacos (objeto deflagradores), criaram entre si continuidades elétricas. Rio de Janeiro, primeira quinzena de abril..... 1970.....²⁰

Ao transeunte que pediu uma *T. E.*, Barrio respondeu que o que “tinha nas mãos era arte”. “Objetos deflagradores” as *Trouxas*, antes de propriamente “objetos de arte”: já que a arte, que o transeunte tinha em mãos, envolve necessariamente as próprias mãos do outro. A arte como provocação de situações, como proposição, é a “fragmentação do cotidiano”, o “deflagramento”, que tem no “objeto” seu ponto de apoio fundamental, mas nele não se encerra. O perecível, o resto, o cuspe, o excremento deflagram a arte: desfazem o caminho habitual criando outras passagens permitidas pelas estruturas urbanas, deflagrando, também na cidade, outras possibilidades de habitar.

Lançadas à cidade pelo percorrer nômade, as *Trouxas Ensanguentadas* permitem, através do processo, do degradável, uma concepção ampliada da arte, como experiência, e do lugar, como elemento de primeira importância. Essa experiência questiona frontalmente a categorização de “obra de arte” como objeto destinado ao museu (ou, dizendo de outro modo, a musealização como legitimação do objeto enquanto objeto de arte), ao mesmo tempo em que problematiza a própria noção de lugar, posto que rompe com os limites físicos do museu ao propor, em suas palavras, uma “continuidade elétrica” com a cidade.

Há, com efeito, dois modos de negar a institucionalização em *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969*. Na fase externa, a arte nômade está/é literalmente fora do museu; na fase interna, confronta abertamente sua razão: o museu, que é desejo de eternidade, promessa de congelamento do tempo, é penetrado subversivamente pelo apodrecido. A “experiência política autêntica”, disse Benjamin, está livre da aparência da perenidade: é preciso “salvar os fenômenos” da catástrofe, de sua “celebração em patrimônio”, “salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade”.²¹ Negando e confrontando a institucionalização, os objetos são lançados em/a outro registro, em que a memória escapa à captura reificadora e mercadológica do discurso oficial: precária e perecível, pertence aos domínios do vivido, no que se dá através dos rastros e vestígios resultados da experiência. “Afinal de contas, a precariedade é precária”.

A atitude subversiva de participação, “passagem” e nomadismo, impulsionou a experiência *4 dias/4 noites*:

Naquela época estava eu em uma fase de interferência direta, ou seja, de fazer um trabalho ou entrar num Salão sem ser obrigado (sem obrigar-me) a passar por um júri ou regulamento que condicionava. Portanto, achei que o trabalho de

Paiva estava à altura do que pretendia realizar. [...] Em minha atuação entoei um canto acompanhado de uma gestuação condizente. Foi um ato de criação pura que pouca a pouca transformou-se numa dança em que eu e a obra nos misturamos. [...] Então, interfeiri, transformando, recriando... Isso tudo está ligado ao que vinha fazendo anteriormente. Depois disso saí do MAM e continuei caminhando, desenvolvendo meu Trabalho Processo 4 DIAS 4 NOITES. Passei por coisas marcantes, aliás estou preparando um livro só dedicado a esse trabalho processo que deverá conter 400 páginas mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve.²²

“Trabalho processo”, aponta para o inacabado, o impermanente, o efêmero, ou melhor, o permanentemente inconcluso. 4 dias e 4 noites caminhando pela cidade, sem direção definida, sem ponto de chegada. Seria o caminhar sem rumo, a errância, o escape à instrumentalização do corpo, a negativa da sua apreensão à utilidade. Corpo em processo, aberto ao erro, ao risco, lançado efetivamente ao mundo, à busca. (Cristo 40 dias e 40 noites, Moisés 40 anos, ambos no deserto; por 40 dias e 40 noites Elias caminhou até o Horeb). Errando pela cidade, o artista se abre à experiência, que significa, etimologicamente (tanto em alemão, *Erfahrung*, do verbo *Fahren*, quanto em latim, através do radical *Per*), navegar por mares nunca antes explorados, dar-se com o desconhecido, busca, erro, risco.²³ Se navegar é preciso, se a navegação é a arte da precisão, a vida – representada pela caminhada que não visa a outro fim se não seu próprio acontecer – é, precária, a arte do impreciso. Aberta à experiência, no sentido forte do termo, a vida é possibilidade:

[...] 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, que dizer:

IR MAIS à FRENTE²⁴

Na visão do artista Ricardo Basbaum, o “trabalho-limite” de Artur Barrio,

4 Dias/4 Noites – Trabalho processo”, fornece pistas para compreender em que

direções seu trabalho caminha na adoção das estratégias de um processo sensorial ‘fluído, líquido’: esse trabalho não deixa de ser um radical mergulho ao avesso, um lançar-se para fora de si numa aventura temporal pela cidade.²⁵

Rastros, passagens, vestígios de uma vivência, sugeridos desde a intervenção dentro do museu até o processo de “abertura” ao espaço urbano, que indicam mais uma busca por uma experiência fluida do que a criação de permanências, registros. A linguagem que Barrio instaura no mundo deriva de proposições, poéticas que transitam em fluxos. O artista lança-se para fora, se permitindo o mundo, afixando o evento. “Indecidível”, o acaso se faz presente mediante o risco, o instante de perigo, no (e com o) qual o artista se faz sujeito – através do ato que, da ordem do imprevisível, exterioriza. “Era também uma tentativa de enfrentar o medo. Eu tinha receio de andar à noite pelas ruas, ao mesmo tempo queria intervir na paisagem física da cidade, partir para criações ambientais.”²⁶

4 dias e 4 noites: percurso, processo, situação única, abertura, acontecimento, delírio, passagem, corpo. Elementos que impulsionam ao mesmo tempo em que traduzem a situação-experiência, onde corpo e cidade se encontram em fluxos, se pertencendo e deslocando. Sua inserção no espaço urbano é dada pelo inesperado, pelo *dever* das situações que são apresentadas ao longo de sua trajetória. Deleuze exprime que o processo do *dever* se manifesta “à medida que alguém se transforma, aquilo que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”.²⁷ Da ordem do contraditório e do imprevisto, o *vir-a-ser*, o processo permanentemente inacabado, implica necessariamente a experiência da fenda que une e distingue o estar e não estar, o que é e o fluxo aberto ao reino do possível – não como meditação, mas corporeidade; não como introspecção que ruma ao vazio e à dissimulação, mas saída ao desconhecido, à alteridade radical:

[...] no “4 dias e 4 noites”, houve a descoberta dessa realidade do corpo. e foi complicado entender esse caminho, para mim ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença – toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro. Não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos. Tinha

consciência que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que rompesse com tudo.²⁸

A situação de Artur Barrio é proposta aberta que se posiciona contra a institucionalização da arte. O questionamento sobre “o lugar da arte” atravessa os trabalhos e gestos de Barrio, bem como de demais artistas em um momento de limite e tensão existentes no frequentar, cursar e conviver no MAM. Em Barrio, as três obras aqui tratadas, as três formas de habitar/ser, apontam para a negação dialética do desejo de eternidade da obra de arte, que, ao se apresentar institucionalizada, sugere uma perenidade contrária aos fluxos incertos e contraditórios da existência.

Em *Situações: a P....H.....* 1969, o artista e sua obra estão literalmente à margem: na fronteira entre o museu e o mundo, entre a arquitetura do espaço museológico e a urbe, na luta entre o incerto da natureza e da vida e a vontade-de-poder que tenta dominá-lo e racionalizá-lo. Nas intercessões do Parque do Flamengo, do jardim do MAM, da Baía de Guanabara, das paredes brancas do museu, a arte pertence a todos e a nenhum: fronteira, nômade, marginal. Em *Situação...Orhhhh...ou 5.000...T.E...em...N.Y...City...1969*, a arte é trajeto e dejetos, exprimindo, com efeito, a intimidade absoluta dos corpos, a animalidade recalcada pela assepsia do desejo de eternidade e perenidade do museu. Nas *Situações*, a tentativa de expandir os territórios de ação e romper com padrões preestabelecidos. A construção/habitação de uma turbulenta e intensa relação, expressa em atitudes voltadas para a coletividade e para a produção experimental, ou seja, na busca de um território aberto à trans/form/ação.

Em *4 dias e 4 noites*, o gesto, o ato, a ação: o artista chuta a “obra de arte”, atravessa a porta do museu e vai ter com o mundo. Barrio literalmente sai do espaço “da arte” para se dar com os limites do corpo, das possibilidades, dos riscos – com efeito, para lançar-se ao outro, com o qual poderia, num átimo, num instante incomensurável, fazer-se sujeito. Se o interior do museu, como provocou Benjamin, é o *intérieur* do burguês, ou o “*intérieur* elevado a uma potência”,²⁹ a saída é sua contrapartida dialeticamente necessária: anti-arte, portanto, arte “indecidível”, em processo, pulsante, contra a *fetichização*, o abrigo que é limite e/ou cárcere, a “celebração em patrimônio” mercadológico.

As linguagens artísticas manifestadas em experiências vividas têm como interlocutor o mundo vivido e potencialmente experimentado, em fluxo com o corpo, a precariedade e a precibibilidade. Arte contrária à contemplação estética, que privilegia o

processo e a vivência como integrantes da relação entre sujeito e objeto. Poeta da inconstância, do evento, das fronteiras e margens, Barrio constrói sua obra desconstruindo a noção de obra, habita a cidade desabitando as paredes brancas, ocupa os espaços desterritorializando os lugares-comuns. Com vísceras, cheiros, perecimentos, sua arte é trânsito, vestígios, rastros de quem constrói/habita/é, fazendo-se autor – ou seja, lançando-se ao cumprimento do outro: o acaso, a natureza, a vida.

¹ Cf. Freud, 1996.

² Para Alain Badiou (1994), o evento é “indecidível” pois se trata de acontecimento que abre um “trajeto arriscado”, cujo resultado não pode ser calculado em seu ato, e, assim, não pode ser decidido como falso ou verdadeiro. “O fato de que o evento é indecível obriga a que apareça um *sujeito* do evento [...]. Um sujeito é primeiramente aquilo que fixa um evento indecível”. Nesse sentido, o sujeito é “aquilo” que diz o evento, que o anuncia, que o fixa, não a origem, nem sua consciência, tampouco uma substância.

³ Lacan apud Rivera, 2013, p. 28.

⁴ Benjamin, 2006, p. 46.

⁵ Barrio, 2002a, p.14.

⁶ Nas palavras de Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 349): “A arquitetura e o urbanismo contemporâneos possuem essa aeração. A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição dos dispositivos. O impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e passam, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhaçamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas.”

⁷ Traduzida para o português por Márcia Sá Cavalcante Shuback e publicada pela Editora Vozes em *Escritos e Conferências* (2002).

⁸ Idem.

⁹ Didi-Huberman, 2010, p. 96

¹⁰ O registro fotográfico do projeto *P.....H.....1969*, foi realizado por Cesar Carneiro.

¹¹ Barrio, 2002b, p.147.

¹² Huchet, 2010, p. 21.

¹³ Benjamin, 2007, p. 515.

¹⁴ BARRIO, 2002c, p.16.

¹⁵ “At this point one could object [...] that any work of art, even if it is passed on to the addressee in a unfinished state, demands a free, inventive response, if only because it cannot really be appreciated unless the performer somehow reinvents it in psychological collaboration with the author himself” (Eco, 2006. p. 23).

¹⁶ Canongia, 2002, p. 196.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Barrio, 2002c, p.18.

¹⁹ Peixoto, 2003, p. 404.

²⁰ Barrio, 2002d, p. 26. Os resíduos depositados por Artur Barrio em um trajeto pela cidade com término no MAM-Rio sugerem simultaneamente, ações de territorialização e conexão dos pontos urbanos, formando um só corpo.

²¹ Benjamin, 2007, p. 515.

²² Barrio, 2002e, p. 156.

²³ Cf. Matos, 2007.

²⁴ Barrio, 2002f, p. 152.

²⁵ Basbaum, 2002.

²⁶ Barrio apud Basbaum, 2002, p. 226.

²⁷ Deleuze, 1998, p. 8.

²⁸ Entrevista com Artur Barrio concedida a Cecília Cotrim, Luiz Camilo Osório, Ricardo Resende e Glória Ferreira. In: Reis, P; Basbaum, R; Resende, 2001, p. 82.

²⁹ Benjamin, 2007, p. 450-451.