

Artur Barrio: Historicizando *Situações e Experiências*

Fernanda Pequeno

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

O artigo se debruça sobre a produção artística de Artur Barrio, utilizando o aporte teórico de Georges Bataille e Julia Kristeva. O texto propõe uma análise das *Situações e Experiências* que desde 1969 o artista vem deflagrando. Complexa e violenta em diversos níveis, a sua linguagem plástica aciona materiais e temas transgressores, ampliando a experiência artística, problematizando a noção de obra de arte e, conseqüentemente, também friccionando as acepções de História da Arte, ao incorporar o abjeto como categoria analítica. Através da utilização e ressignificação de materiais e temas extra-artísticos, as propostas artísticas de Barrio funcionam como centelhas poéticas e deflagraadoras de reconfigurações estéticas, problematizando seus processos de historicização.

Palavras-chave: Artur Barrio; Abjeção; Georges Bataille; Julia Kristeva

This article focuses on the artistic production of Artur Barrio, using Georges Bataille and Julia Kristeva as a theoretical framework. The text proposes an analysis of the *Situations* and *Experiences* that since 1969 the artist has been setting off. Complex and violent in various levels, his plastic language sets transgressor materials and themes, expanding the artistic experience, questioning the notion of work of art and, consequently, rubbing the History of Art, incorporating the abject as an analytical category. Through the use and reinterpretation of extra-artistic materials and themes, Barrio's artistic proposals deflagrates esthetic reconfigurations, questioning their historicizing processes.

Key-words: Artur Barrio; Abjection; Georges Bataille; Julia Kristeva

Na parede da exposição *Regist(r)os*, montada em 2000 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, Artur Barrio escreveu que a história da arte no Brasil é bem mais longa do que as obras de Oiticica, Clark e Lygia Pape. Em entrevista, Felipe Scovino perguntou sobre o seu pertencimento à categoria "Arte Conceitual latino-americana", à qual o artista respondeu que não pertence, foi nela incluído¹. Em suas palavras: "Não sou artista conceitual, claro que há conceito em alguns trabalhos ou situações. Sou um artistanáufrago"². Quando indagado sobre seu posicionamento perante o legado do neoconcretismo para a "arte brasileira", respondeu que:

Há que ser vacinado contra o contágio de ser automaticamente considerado "histórico" pela herança LC e HO [Lygia Clark e Hélio Oiticica]. [...] Não fui influenciado por LC e HO, fui-o pelo DADA e pelo Surrealismo³.

Nossa intenção, portanto, é indicar a construção de um discurso crítico outro, não baseado na onipresença da herança construtiva na arte no Brasil, já que Barrio ocupa uma posição de difícil atribuição de filiações na arte e na cultura brasileiras. Nasceu em Portugal em 1945 e chegou ao país com dez anos de idade, começando a produzir desenhos no Rio de Janeiro por volta de 1967. Em 1969 participou do Salão da Bússola com lixo e trouxas ensanguentadas, o que chamou a atenção para o seu trabalho.

Apesar de lidar com aspereza ou desmaterialização, sua poética não se reduz a comentários políticos. É claro que a negatividade dessas obras também se deve à atmosfera política, social e cultural adversa, mas são mais do que reflexos. É desse modo que o *informe* batailliano torna-se operante. E se o abjeto é um dos possíveis avatares do *informe*, é porque ambos possuem um caráter que visa transgredir o *status quo*, seja em termos artísticos, institucionais e mesmo sociais. No Brasil, o abjeto tomou conotações políticas mais evidentes, sobretudo nas suas *situações e experiências*, quando distribuiu trouxas ensanguentadas, perambulou pela cidade durante quatro dias e quatro noites ou rasgou, com violência, a parede de galerias e espaços expositivos.

Durante a ditadura militar, tal estratégia lidou criticamente com a realidade, apontando questões políticas, subjetivas e artísticas (tanto no que se refere à produção, quanto a sua apreensão pelo espectador, mercadológica e institucional). O abjeto está, psicologicamente falando, relacionado com a construção da subjetividade, porque a sua formação tem a ver com a linguagem. Ele é o que foi expulso do corpo e transformou-se em elemento alheio, estabelecendo os limites do corpo – que são mantidos pela regulação social e o controle –, mas também os do sujeito. Abjetar é negar, rejeitar algo como sendo baixo, ignóbil, asqueroso. À abjeção, portanto, está ligada a aversão, a repulsa, o nojo, a náusea.

¹ BARRIO in SCOVINO (org.), 2009, p. 261.

² BARRIO in SCOVINO, *Ibid.*, p. 262.

³ BARRIO in SCOVINO, *Ibid.*, p. 263.

No texto "L'abjection et les formes misérables"⁴, Georges Bataille falou que seria impossível fornecer uma definição positiva das coisas abjetas. Delas poderíamos falar apenas negativamente, como objetos de atos imperativos de exclusão. E podemos pensar que embora os excrementos fiquem durante certo tempo retidos no intestino, por sua "impureza", obedecem a esse imperativo da exclusão.

As coisas abjetas causam necessariamente aversão. Julia Kristeva é a principal teórica do abjeto e o localizou como não sendo nem sujeito nem objeto. O abjeto não tem um objeto definido, mantendo apenas uma qualidade do objeto: ser oposto ao Eu. Se, para cada Eu há o seu objeto e para as regras de conduta e regulação sociais há o seu abjeto, a abjeção é a iniciadora da cultura, como os espasmos ou vômito que protegem esse eu. Não há nada de objetivo ou objetual no abjeto, ele é simplesmente a fronteira repulsiva entre o eu e o outro.⁵

A aversão à comida é talvez a forma mais elementar e arcaica de abjeção. Outra forma extrema de abjeção é aquela que se relaciona com o cadáver, não por sua falta de saúde ou limpeza, mas porque perturba a identidade, o sistema, a ordem. O abjeto não respeita fronteiras, posições e regras, caracteriza-se como um entre, ambíguo. Kristeva formulou a sua abordagem da abjeção como uma teórica da literatura, utilizando a psicanálise, mas também em diálogo com Bataille, Lévi-Strauss e outros antropólogos. Para a autora, o abjeto é o que de mais primitivo existe em nossa economia psíquica, sendo mesmo anterior ao surgimento do eu, nos notificando dos limites do universo humano⁶. Mas ela pondera que o abjeto é essencialmente diferente do "estranho" (Freud) e também mais violento.

Hal Foster propôs no quinto capítulo do livro *O Retorno do Real*⁷ uma análise da arte pós moderna a partir da relação entre o real e o trauma. O crítico norte americano abordou esta arte como preocupada com a posição do olhar-do-objeto, o não-sujeito por excelência, ou aquilo que foi abjetado no processo de formação de identidade. O corpo, ou o cadáver, seriam os melhores exemplos a esse respeito. No referido texto, Foster enfocou trabalhos americanos que lidam com o abjeto (Mike Kelley, Cindy Sherman etc.), beirando o grotesco. O desejo de tocar o real e o fascínio pelo abjeto seriam, então, procedimentos que caracterizariam a arte recente.

Nós estamos interessados na abjeção que se relaciona com os trabalhos de Artur Barrio, devido ao uso que ele faz dela em seus processos de trabalho, incorporando-a a suas feitura. É dessa maneira que algumas de suas obras tornam-se repulsivas, dificultosas, colocando-se como uma espécie de obstáculo para a percepção do espectador. Nas palavras do próprio artista, em seu texto "Manifesto", de 1969:

Partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais percíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel

⁴ BATAILLE, 2012, p. 220.

⁵ KRISTEVA, 1993, p. 9.

⁶ KRISTEVA, Op. Cit., p. 11.

⁷ FOSTER, 1996.

higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc.

Portanto, 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 perecíveis, num conceito de baixo para cima⁸.

Oriundo do cruzamento da herança experimental dos anos 1960 com a contracultura e o desbunde, o trabalho de Artur Barrio inscreve a sua existência não porque opta por obras ou vivências, mas porque, em seu lugar, propõe *situações e experiências*, rompendo com o isolamento do campo artístico como acontecimento estético. Complexa porque transgressiva em diversos níveis, a sua linguagem artística afirma a morte do objeto de arte, ao mesmo tempo em que amplia a experiência artística, tornando-a passível de acionar materiais e temas diversos.

É desse modo que os seus trabalhos não se caracterizam como proposições (ambientais, corporais), como aquelas levadas a cabo pelos artistas oriundos do neoconcretismo como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, mas como *situações e experiências* nas quais o artista relaciona sua própria subjetividade e o espaço urbano, confrontando também o espectador.

Acionando refugos os mais variados (orgânicos, culturais, fisiológicos, sociais), as *situações* de Barrio foram experiências-limite, tanto em termos estéticos, quanto existenciais, para ele e para os observadores, questionando os posicionamentos culturais, políticos, sociais e econômicos através do interesse pela relação entre o Brasil, a América Latina, a América do Norte e a Europa, e também nas/ das instituições artísticas.

Em entrevista a Paula Azulgaray, o artista respondeu sobre o que viria a ser *situação*: “Qualquer situação em que você não sabe plenamente o que fará, é uma ‘situação’. Um ponto de interrogação, que eu chamo de ‘situação’”⁹. Ou seja, nas *situações* a tônica é posta no instantâneo da duração e na fragilidade de seu acontecer.

A especificidade das *situações e experiências* do artista e a sua diferenciação em relação às performances, happenings, ações e *body art* internacionais foram exploradas por Viviane Matesco em sua tese de doutorado intitulada “O corpo como questão na arte contemporânea” (2008). Para a pesquisadora, assim como para o artista, as ações de Barrio, estão distantes de manifestações internacionais centradas no corpo, como os *happenings*, as ações Fluxus, a Body Art e a performance

⁸ BARRIO in CANONGIA, 2002, p. 145.

⁹ BARRIO, 2003.

(MATESCO, 2008, p. 64). A autora afirmou também que em Barrio a consciência do corpo se diferiria daquela da *body art*: o trabalho do *body artist* teria o enigma da culpa, a marca do que há de mais negativo, repressor e primário na tradição judaico-cristã, enquanto para Barrio o uso do corpo seria celebração da vida.

Artur Barrio está interessado em fluxos e refluxos energéticos que mantêm o universo em movimento e, conseqüentemente, possibilitam a vida humana. Suas *situações* criaram curto-circuitos nos locais em que foram deflagradas. Com o despejo de *trouxas* contendo pedaços de unha, saliva (escarro), cabelos, urina, fezes, meleca, ossos, papel higiênico, modess, etc., em diversos locais da cidade do Rio de Janeiro, como em *Deflagramento de situações sobre ruas*, de 1970, o artista confrontou o espaço público, os transeuntes-espectadores e também a noção de obra de arte.

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. [...] Então as *situações* para mim partem 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.¹⁰

No Salão da Bússola, realizado em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Artur Barrio apresentou pela primeira vez as *trouxas ensanguentadas*. Intitulado *Situação ... ORHHHHH ... ou ... 5.000 ... T.E. ... EM ... N.Y. ... CITY...*, o trabalho era formado por 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, sugerindo o museu como um depósito de lixo. Durante o mês da exposição, as *trouxas* sofreram intervenções do público e de outros artistas, que despejaram mais lixo sobre elas, picharam o tecido com palavras, jogaram dinheiro etc.

A essa "fase interna", como a chamou o artista, seguiu-se uma "fase externa", quando as *trouxas* e o lixo acumulado foram levados para fora do museu e apoiados sobre uma base de concreto, onde permaneceram até o dia seguinte, quando foram recolhidos para o lixo do MAM-RJ. Nesta operação de transporte da "obra" para a área externa, o artista acrescentou pedaços de carne.

Rodrigo Krul falou das *trouxas ensanguentadas* (T. E.) como "párias cuja materialidade fluida na sua condição explícita de dejetos naturais e industriais, impossibilitam sua captura pelo sistema de castas do museu"¹¹. Dessa maneira, o pesquisador abordou a natureza transitória das *T.E.*, atestando que:

¹⁰ BARRIO em depoimento a Cristina Freire, in FREIRE, 1999, p. 150.

¹¹ KRUL, 2007, p. 5

Nestes "objetos-dejetos", existe um ciclo entre organismos dependentes – o humano e o industrial – presente no conteúdo das trouxas: cabelos, sangue, pedaços de unha e ossos caracterizam a identidade biológica do indivíduo; os artigos derivados da indústria como tinta e pedaços de filme (negativos), caracterizam o produto industrializado serial. A combinação destas duas características, presentes no papel higiênico, absorventes íntimos e algodão usados são o vínculo que a identidade biológica mantém com a manufatura.¹²

Os "objetos-dejetos" de Barrio negam qualquer *valor*: seja *de uso*, *de troca*, *de culto* ou *de exposição* pois, ao serem retirados da exposição, tornam-se resto. Se antes, pelo tipo de material que acionavam já não possuíam *valor de uso* nem *valor de troca*, ao perderem a sua circunscrição institucional, os trabalhos confundem-se com os resíduos cotidianos, provenientes da própria vida comum e perdem, assim, também o seu *valor de culto* e o seu *valor de exposição*.

A impossibilidade de os usarmos, de os adquirirmos (possuí-los), de cultuá-los ou de serem encarados como obra de arte, faz com que regressem para o local de onde vieram, o cotidiano *improfanável*, no qual não há diferença entre os dias de trabalho e os de festa ou de sacrifício. Nesse sentido, o artista propôs, em texto escrito na parede da instalação no Pavilhão Brasileiro da 54ª Bienal de Veneza de 2011 que a arte "não funciona; não produz; não acontece; não desmerece; não refaz; não esmorece!". Mas é justamente aí, na sua *inutilidade* que reside o poder questionador da arte, o seu *valor*.

À negatividade de um paroxismo paralisante do lixo industrial e anônimo, Barrio somou no trabalho seguinte com as trouxas, marcas pessoais e/ou afetivas (exemplificados por Krul como: preservativos, impressões digitais, saliva em um copo de plástico, a areia suja do gato, ou, no caso das trouxas: modess, algodão usado, indícios de personalidade) que atuaram afirmativamente em relação às subjetividades. E é desta maneira que a natureza das *T.E.* se afirma como o encontro entre íntimo e coletivo.

Deflagramento de situações sobre ruas é composto de sacos repletos de resíduos orgânicos, inorgânicos e industriais, chamados pelo artista de objetos deflagradores, funcionando como centros acumulativos energéticos. O despejo dos sacos contendo tais refugos ocorreram em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, criando entre eles "continuidades elétricas". Quem registrou o despejo de tais sacos e as reações dos transeuntes foi César Carneiro e quem dirigia o carro era Luiz Alphonsus.

Assim, podemos perceber que o artista não faz uso da escatologia e da abjeção como tema, mas como estratégia de atuação. É isso que torna o seu trabalho tão contundente. Operacionalizando o abjeto e o escatológico e se aproximando do

¹² KRUL, *ibid.*, p. 2-3.

informe, Barrio afirma a relação possível da arte com sensações de repulsa e nojo, sem cair em uma alegoria cosmética.

Segundo Giorgio Agamben, a separação entre sagrado e profano se dá também no corpo e é dessa forma que algumas funções fisiológicas são isoladas e reprimidas como a defecação. Essas proibições se dão a nível comportamental e também de linguagem e aí o italiano propôs a profanação da defecação:

Trata-se, sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes, assim como as crianças estavam tentando fazer a seu modo antes que intervissem a repressão e a separação. As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva.¹³

Em *P.....H.....*, de 1969, Barrio já havia feito um elogio do caráter precívil do papel higiênico. Em uma interessante metáfora escatológica do estado brasileiro naquele momento, o trabalho foi realizado atrás do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com rolos de papel higiênico sendo lançados ao contato com o ar e a água.

A associação do papel higiênico com o universo da higiene da "sujeira" e da sexualidade desses órgãos (vagina e ânus) implica numa outra materialidade e leitura do trabalho. Agravante ainda é o fato de ele ter sido realizado nas proximidades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que fricciona a sua possibilidade de apreensão institucional, e se relaciona com as trouxas ensanguentadas que o artista deflagraria posteriormente, no Salão da Bússola, entendendo o espaço do museu ou da galeria como o do banheiro e o da lixeira: ao mesmo tempo um lugar de *obrar*, no sentido de despejar restos e também de criar, produzir e expor obras.

É dessa maneira que Barrio vem elogiando, em lugar da *forma*, o *informe*. E, se a humanidade não caminha para produzir, mas para gastar e exceder, o artista emprega essa energia sobressalente, elogiando o desejo como maneira de "operar a transição entre pessimismo e ação"¹⁴. É assim que seu trabalho se difere de outras estratégias recentes de confrontação através da espetacularização das vísceras, de fluidos corporais ou de funções fisiológicas, cuja proposição crítica se esvaziaria pelo choque puro e simples.

Atuando mais abstratamente, Barrio problematizou a realidade em diversos níveis. Propondo a sujeira e a incorporação de materiais precários, incluindo resíduos orgânicos e a utilização do banheiro como um local de produção e de exposição, o artista igualou este último aos espaços do museu e da galeria. Em uma operação transgressiva de diálogo com a estranheza do mundo, Barrio tentou reabrir a

¹³ AGAMBEN, 2012, p. 75.

¹⁴ BARRIO, Caderno Livro de 1978, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 143.

percepção do espectador, que segundo ele estaria embotada.¹⁵ Se a própria vida não é “limpa”, o artista a propõe como não catártica, redentora ou expiadora de culpa mas, ainda assim, afirmativa.

No *Deflagramento de situações sobre ruas, as trouxas ensanguentadas* foram depositadas na rua e encontraram aí o seu *habitat* natural, como “objeto cataléptico transitando entre morte e vida”.¹⁶ Absolutamente sem “utilidade” e sem uma aplicação prática, as *trouxas* se equiparam tanto ao lixo anônimo despejado pelos cidadãos “de bem”, quanto aos “presuntos desovados” e esquartejamentos, prática comum durante a ditadura militar por parte de grupos de extermínio que atuavam como “esquadrões da morte”.

O sentido provisório do trabalho de Artur Barrio passa por suas ações em espaços externos como o entorno do museu e também terrenos baldios, praias, ruas, praças e parques, *situações* que fazem com que esses ambientes tenham suas funções e usos transformados. Sua opção também em lidar com materiais como carne e dejetos aponta para uma atitude crítica do artista em lidar com “tudo que é posto de lado”¹⁷, com o que é renegado pelo mundo da arte e também socialmente.

Situação cidade Y campo, realizado posteriormente, também em 1970, foi feito com setenta e duas bisnagas, agrupadas de oito em oito pães enroladas com linha vermelha, como dinamites, prestes a explodir, quando lançadas. Diferente do processo de *4 dias 4 noites*, realizado a pé, aqui o percurso foi de carro, de Copacabana à Lagoa de Marapendi, na Barra da Tijuca. O pão, nesse caso, apareceu tanto como alimento (que “vivo” se decompõe e cria bolor), quanto como falo.

Desconcertantes, essas bisnagas, ao serem lançadas, não necessariamente seriam apreendidas positivamente. Mas, seja como for, o artista literalmente “repartiu o pão” com os espectadores, dividindo com os transeuntes a possibilidade de uma *situação* estética. Se nesses trabalhos o artista estava interessado em proporcionar uma troca com os espectadores, a partir de 2002, Barrio passou a afirmar que não é o espectador quem faz a obra, desmistificando a leitura relacional ou participativa de seus trabalhos. As pequenas explosões que a deflagração dessa e de outras *situações* suscitaram, tornam o pão de *Situação cidade Y campo* e a batata de *Quase nada* e de *Projeto batatas*, energia condensada, em termos não apenas orgânicos, como simbólicos. É deste modo que os deflagradores e também os textos do artista funcionam como fagulhas, centelhas.

Também nas *experiências* que desde 1987 o artista vem realizando, a provisoriedade permanece em arranjos que privilegiam materiais frágeis como barbante, sisal, pregos, inscrições na parede. Ações simples – realizadas no próprio espaço expositivo, que é encarado como um ateliê – com furadeira, martelos, pregos e

¹⁵ Citado por CANONGIA, 2002, p. 261.

¹⁶ KRUL, *Ibid*, p. 6-7

¹⁷ BARRIO, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 146.

chaves de fenda são desempenhadas pelo artista que marca e faz incisões nas paredes.

Na *Experiência n°5*, temos a violência do gesto. Realizada na galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, o trabalho se *forma* através dos atos de furar, rasgar, descascar, abrir buracos, gravar na parede, ao invés de simplesmente escrever a lápis, na tentativa de expor as suas entranhas. O artista salienta, assim, as fissuras da instituição que separam o seu papel daquele da criação artística.

Essas *experiências*, realizadas com muito pouco (elementos orgânicos, restos diversos), ganham ainda mais contundência porque Barrio insere, além dos refugos, também textos nas paredes que antes estavam presentes em seus CadernosLivros, e que agora integram o espaço expositivo.

Na *Experiência n° 16*, realizada no Torreão, em Porto Alegre, em 1999, a carne secava em varais instáveis e precários ou presa na parede, como a carne de sol exposta nas feiras nordestinas. A *Experiência n° 18*, montada no mesmo ano no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, também utilizou carne e outros materiais e objetos diversos, como se obtidos junto ao mar após uma ressaca.

Mais recentemente, a poética de Barrio vem se baseando no mar. Mas a imensidão atlântica que interessa ao artista não é nem plácida nem aquela heroica da epopeia camoniana. É deste modo que para Barrio a linha do horizonte (não) determina o espaço pois a atuação do artista é muito mais que cartográfica. Ela é matérica, simbólica e metafórica, incluindo aí dimensões políticas, econômicas, culturais, mas também sensoriais, orgânicas e subjetivas.

Em entrevista à Paula Azulgaray, Barrio definiu assim a "realidade" e a experiência direta com a obra: "a realidade é a mesma coisa que o amor: a pessoa baba um pouco, o sexo tem odor, há o suor, há os gritos. Não é uma fotografia"¹⁸.

O artista está interessado no processo energético que provoca reações psicorgânicas de envolvimento do espectador, seja em implicações de prazer ou repulsa¹⁹, incluindo, para tal, *experiências* com espaços e realidades diversas. É dessa forma que a cidade, as paredes das instituições ou a privada da galeria funcionaram como a tela ou o papel que receberiam as inscrições do artista e o local da exposição funcionou provisoriamente como ateliê.

Situações e experiências acontecem em uma espaço-temporalidade específica cujo acesso ao pesquisador pode se dar apenas parcialmente pelos CadernosLivros. Muitas vezes o contato sensorial com o trabalho é vedado ao espectador e embora os registros fotográficos, sonoros e filmográficos permaneçam enquanto documentação, não substituem a experiência direta com o trabalho. Os CadernosLivros, no entanto,

¹⁸ BARRIO em entrevista a AZULGARAY, 2003, s. p.

¹⁹ BARRIO, 1970, reproduzido em CANONGIA, 2002, p. 146

compostos de cadernos manuscritos com fotografias, texto e desenhos e que vem sendo produzidos pelo artista paralelamente, fornecem pistas.

Se, como apontou Jean-Luc Nancy²⁰, o que resta da arte hoje são vestígios, o que resta é também o que mais resiste. E se a história da arte é a sobreposição de tais traços, podemos concluir, assim, que esquemas construtivos inconclusos não esclarecem o rigor processual de Artur Barrio. Sua poética aproxima-se do *informe* batailliano como um *work in progress* e, apesar da incompletude, suas *situações e experiências* indagam por apreensões críticas e institucionais. Cabe pensar em como historicizá-las.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

ARTUR BARRIO. *Pavilhão Brasileiro na 54ª Bienal de Veneza* coordenado pela Bienal de São Paulo. Catálogo organizado por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, 2011.

BARRIO, Artur. Entrevista a Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Entrevista a Paula Azulgaray. In: "A insubordinação de Artur Barrio". Publicada na Revista digital *Trópico*, em 2003. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>

_____. *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de A noção de despesa*. Lisboa: Fim de Século, 2005.

_____. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

_____. *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940*. Paris: Galimard, 2012.

CABO, Sheila. "Barrio: A morte da arte como totalidade". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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

FERREIRA, Glória & TERRA, Paula. *Situações: arte brasileira – anos 1970*. Exposição realizada na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2000.

²⁰ In HUCHET, 2012, p. 289-306.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1996.

JACQUES, Marcelo. "Georges Bataille e as formações do abjeto". In: *Outra travessia* nº5. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1993.

KRUL, Rodrigo. "A transitoriedade do objeto em Artur Barrio". In: *Anais do XIV Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Arte e Espaço: Ambientações Híbridas*. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2007. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=anais_encontros:xiv:rodrigo_krul.pdf

MATESCO, Viviane. *O corpo como questão na arte contemporânea*. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

NANCY, Jean-Luc. "O vestígio da arte". In HUCHET, Stéphane (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

Websites

<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>

Vídeos

ARTUR Barrio. *Desígnio*. Vídeo de Marcos Bonisson. Disponível em: http://www.arturfidalgo.com.br/video_barrio.html