

## 4 Sobre Fortaleza-Lisboa

### 4.1 A linha do horizonte determina o espaço?

Uma espécie de desubstancialização parecia tomar conta da Galeria Cândido Portinari naquela época, em 2001. O local já se anunciava estranhamente marcado pela ausência de identidade enquanto espaço de exposições. Um certo ar de provisoriedade. Artur Barrio pareceu compreender que essa característica marcante, longe de ser um problema, seria o ponto de partida para pensar o próprio caráter transitório da obra *Fortaleza-Lisboa*.



Figura - 24 *Fortaleza-Lisboa*. [detalhe da instalação, Rio de Janeiro, 2001].

Naquela ocasião, em que pude observar de perto a montagem da instalação, momento decisivo para a compreensão desse fazer não de todo revelado na aparência final da obra, percebi um artista que refletia rumos e condutas à medida que tocava os acordes de sua criação. Barrio opta por iniciar a montagem do trabalho despejando lentamente meia tonelada de sal grosso no piso desgastado da Galeria Cândido Portinari.

O chão embaçado, que trazia as marcas das muitas passagens de cera e das diversas tentativas de retirá-la, assistia ao ato de ser ser recoberto pela vontade do artista. É como se os primeiros ecos emanados de dentro do oceano não pudessem ultrapassar meia légua sequer daquelas paredes; e a solidão local fosse atenta aos barulhos produzidos por conta do arremesso do sal contra o chão e painéis, do interior daquela ilha cega do circuito de arte carioca.

O Artista estica o braço, eleva e pousa no espaço vazio uma lâmpada de 15watts que ficará permanentemente acesa sobre o sal. Ela está engastada num longo cabo elétrico, como que num chicote, que sobe e desce da parede esquerda e termina no chão, traçando um desenho. Junto ao canto direito de quem entra, ao fundo, uma pequena jangada desce pendurada a partir do teto, até altura aproximada dos olhos de um adulto. No espaço anterior, numa espécie de ante-sala, algumas pranchas mostram imagens gráficas contendo anotações e reproduções de fotos que apontam para o processo de elaboração da obra. Nas costas do painel que delimita o espaço expositivo, só perceptível após a entrada e já no movimento de retorno ao começo, Artur Barrio escreve uma frase em branco sobre o fundo negro: “A linha do horizonte determina o espaço.”



Figura - 25 *Fortaleza-Lisboa*. [detalhes do vídeo, *Viagens*. Rio de Janeiro, 2001].

Durante a montagem da instalação, certa vez, o artista caminhou trazendo consigo o chicote que enlaçava a lâmpada, em direção à pequena jangada pendurada. Da jangada surgiam sombras enigmáticas que pareciam descarnar a estranha alvura dada àquelas paredes. Era como se, por um instante, na infância, os castiçais nas mãos das crianças, que aguardavam o retorno da luz elétrica, fossem propagadores de torções e justaposições das coisas, dadas a partir da ação mágica da luz das velas. Foram poucos sacos de sal (cerca de uns cinco ou dez) que

sobraram da meia tonelada que Barrio despejou ao solo, enquanto era filmado pela equipe responsável pela elaboração do vídeo sobre o *making-off* daquela instalação que mais tarde seria incorporado a ele. No dia da filmagem, um certo abafamento tomava conta da Galeria Cândido Portinari. O ar quente do local pedia pressa a todos que acompanhavam a ação lenta e meticulosa de recobrimento do chão que, ao final do percurso, viria a exibir uma nova “pele”, levemente ondulada, opaca mas cristalina.

Orientado pela ação sobre o piso no momento do espalhamento proporcional do sal, Barrio passa a presenciar o espaço, levado por uma andança sistemática. Como se ao optar pelo recobrimento do solo, tal qual um lavrador, estivesse obrigado a travar contato com cada palmo de terra, até que cada um lhe guardasse certa intimidade. No entanto, paradoxalmente, a experiência de percurso é acelerada; avessa mesmo a contemplações e a lentas especulações. O certo é que, ao fim da ação, o chão negro torna-se quase todo tomado pelo sal grosso. A galeria, tal qual um prisma cristalino, dá-se a ver branco, de forma maravilhosamente estranha, quase asséptica, não fosse o pacto de Barrio com a possível fealdade das coisas e do local.

Foi articulando a pintura de dois mestres modernos, Pollock e Mondrian, que o historiador e crítico de arte Robert Kudielka escreveu um artigo intitulado *Abstração como Antítese*. Nele a discussão se assentou no território da abstração pictórica pós 1910 e pretendeu apontar os “equivocos decorrentes da identificação sumária ou dogmática do figurativismo como arte objetiva e da pintura abstrata como arte não objetiva”.<sup>74</sup> Estabelecidos os acordes iniciais dessa ampla discussão, Kudielka trouxe à tona a pintura neoplástica de Mondrian e a *action-painting* de Pollock de modo a contrapô-las. Tarefa aparentemente fácil se numa primeira visada forem aproximados certos aspectos, imediatamente óbvios nas duas pinturas, como as relações de escala e as deliberações sobre manutenção expressiva do gesto. Só que, para além das concepções triviais que separariam um Mondrian construtivo de um Pollock destrutivo,

---

<sup>74</sup> KUDIELKA, Robert. “Abstração como antítese”. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 51, p.16.

Kudielka refaz o percurso, invertendo essa visada de forma incisiva ao afirmar: Mondrian destrói e aniquila, Pollock constrói e ordena.



Figura - 26 Jackson Pollock. *Número 1*. [esmalte e tinta sobre tela 160x259, Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, 1949].

Certa vez o próprio Mondrian teria declarado sobre sua pintura: “Assim, forma, volume, superfície e linha devem ser destruídos e não expressos. Isso é indispensável para o conjunto da obra e para os elementos que a compõem”.<sup>75</sup> Enfáticos, os conceitos de destruição e aniquilação irritam diante do texto, cada vez que a lembrança aponta para uma assepsia construtiva. Em contrapartida, Kudielka propõe, também, devolve um Pollock afirmativo:

Eu procuro deixar que ela venha. Apenas quando perco contato com o quadro o resultado não me satisfaz. Do contrário, existe a pura harmonia, um fácil dar e receber, e o quadro fica bom.<sup>76</sup>

A concretização do projeto/idéia de Barrio desperta curiosidades. É que ao tangenciar a tela Mondriana, estaria levantando uma dobra poética junto aos construtivistas, mas a partir de uma via muito particular. A partir daí, muitas seriam as razões que levariam seus críticos a repensar o diálogo entre o integrante ativo da *de Stijl* e o Artista da Cidade do Porto,

<sup>75</sup> Ibid., p. 23.

<sup>76</sup> Ibid., p.30.

deixando em suspenso a pergunta: que pontos de contato levariam Barrio a se aproximar de Mondrian? Que paralelos uniriam, coisas tão diferentes quanto uma pintura e uma instalação de Barrio como, por exemplo, *Fortaleza-Lisboa* de 2001 e *Composição em vermelho, azul e amarelo* de 1927, feita por Mondrian?

Certamente que a aproximação entre tais formalizações não estão visíveis em suas aparências imediatas. Barrio está trazendo à superfície questões que vão além do plano da pintura e poderiam ser mais bem compreendidas diante da análise acurada das duas instalações.

Em *Fortaleza-Lisboa* de 2001 tudo o que haveria para ver estaria imediatamente pontuado sobre o espaço usual da caixa prismática da galeria. No entanto, há algo de específico nessa reedição das instalações que levaria o espectador para além das costumeiras ocupações do espaço por Barrio. A tensão entre as duas superfícies (teto e chão) se faz sentir de imediato. Acumulando muito sal, o chão passa a desenvolver um papel lapidar dentro do espaço monótono da galeria: literalmente um mar de sal, com todas as impertinências que a mobilidade horizontal da água poderia nos oferecer.

Trata-se de uma obra de grande diversidade, sustentada por uma rede balanceada de relações entre os próprios elementos acolhidos (sal, jangada, cabo e lâmpada) e as superfícies aos quais se agregam. Tarefa nada fácil para quem acostumara-se a ações radicais de maceração de paredes. Em *Fortaleza-Lisboa* – 2001, uma certa cautela em sua utilização (livres dos costumeiros escritos) permitiu apenas a uso de uma das paredes, a do lado esquerdo de quem entrava na galeria, ao sustentar o prego de apoio para longo cabo de energia que subia rente, até mais da metade da parte inferior, e descia alimentando a lâmpada acesa sobre o sal.

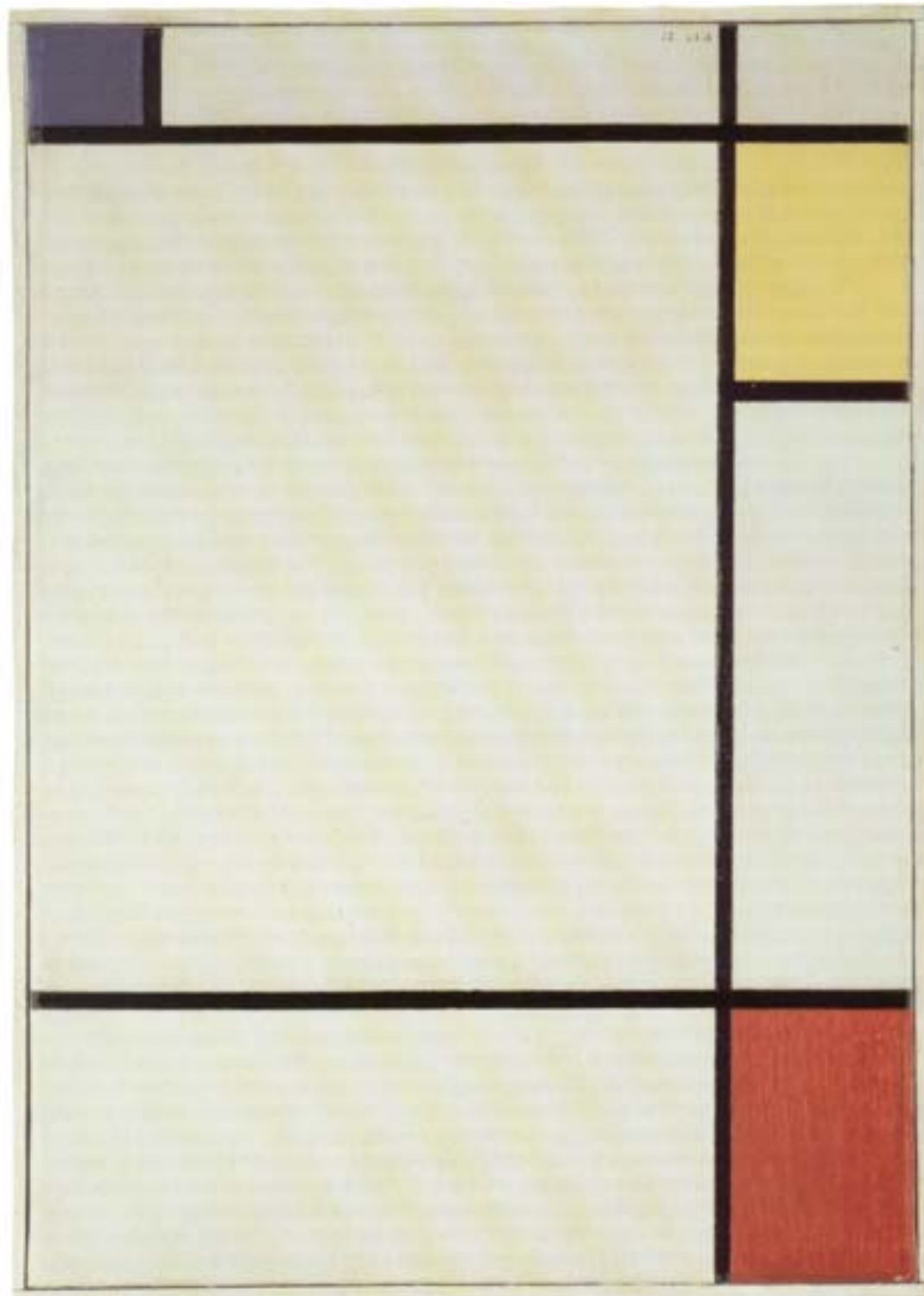


Figura - 27 Piet Mondrian, *Composição em vermelho, amarelo e azul*. [óleo sobre tela, 61x40cm. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1927].

Embora a exterioridade luminosa de *Fortaleza-Lisboa* – 2001, elegante e introspectiva, diferisse em aspecto de muitas de suas outras instalações, Barrio não cederia mais uma vez àquilo que teria, certa vez, qualificado como a busca do mais fácil, ao se referir às insistentes

apropriações simbólicas feitas, de modo geral, pelos críticos. Daí a reunião dos elementos parecer incapaz de sustentar qualquer narrativa que não fosse direcionada a sua própria inter-relação com o espaço.

É que nesse balanceamento de tensões entre superfícies e coisas, o plano tridimensional vai sendo conquistado simultaneamente pelo rápido entendimento do todo e das partes que o delimitam. Como se o jogo da compreensão estivesse amarrado tão somente nessas relações literais entre *superfícies* (paredes, teto, chão, sal) e *linhas* (cabo e lâmpada, fios e jangada pendurada), varrendo para fora da obra quaisquer outras reverberações. Sensação de dúvida e decepção.

O certo é que o espectador não contemplaria *Fortaleza-Lisboa* – 2001, assim como não o faria com uma tela clássica de Mondrian. É porque Barrio, cauteloso, sabe dos riscos que a sua obra estaria submetida se qualquer passo a mais fosse dado. Daí o caráter límpido e branco da instalação deixar quase de lado o esquema tradicional de suas construções, a não ser pela presença daquela frase escrita, arrastada, à giz sobre um dos painéis negros, surpreendentemente visíveis a partir do movimento de retorno à saída contendo a já conhecida inscrição: “A linha do horizonte determina o espaço”.

De imediato a afirmação, curiosa, parece sugerir ao campo da instalação algo aparentemente traumático, já que a imagem da linha do horizonte está supostamente atrelada a um determinado momento da história da pintura. Algo problemático, se não fosse trazido, de novo, ao diálogo pela leitura de Robert Kudielka sobre a linha do horizonte em Jackson Pollock. Ao comparar duas obras do pintor americano, *Number 31 (one)* e *Autumn rhythm* escreve esse autor:

Embora absolutamente equivalentes, os espaços do quadro não são todos homogêneos. Em *Autumn rhythm*, as divisões isoladas são mais uma vez enfeixadas numa cadência ternária, claramente visível na metade superior do quadro. A dissolução desse tríptico latente no terço inferior do quadro revela, por sua vez, uma semelhança com *Number 31 (one)*- semelhança essa que talvez constitua a diferença mais importante entre a ordem pictórica clássica de Pollock e a concepção corrente da composição *all over*. Um e outro quadro são claramente ponderados para que haja uma diversidade qualitativa entre a parte inferior e a superior. A inversão comprova, nesse caso, que, embora a composição seja trabalhada em seu contorno, ela não pode de modo algum ser virada de ponta-cabeça. A zona situada logo abaixo do eixo central, onde a gravitação começa a ter grande relevância plástica, pode lembrar a tradicional linha do horizonte, mas

só porque, *de facto*, ela é sua contrapartida imediata; não o limite remoto de nosso campo de visão, mas a confirmação do campo de tensão físico em que se situa o observador.<sup>77</sup>

A última frase da citação acima poderia ser perfeitamente aplicada a *Fortaleza-Lisboa* – 2001 se não fosse sabido que por trás dela estão pinturas e não espaços instalativos. No mais, a frase de Barrio sobre o horizonte quase que assumida, também, como pintura, devolve ao espectador de forma inusitada, o ancoradouro visual que já havia sido, simultaneamente, criado pela tensão entre os planos superior e inferior e preterido por sua própria conjugação com o todo. A tensão surge imediata, como se o novo dado obrigasse o espectador a domar o espaço justamente quando sua compreensão parecia pronta. É como se ele estivesse que olhar outra vez para um Mondrian por outras lentes, ancoradas, para além de Duchamp, na própria sabedoria popular.

#### **4.2 *Broadway Boogie Woogie*, jangada ready-made**

Em um dos recentes *e-mails* enviados pelo Artista, contendo algumas de suas orientações, esse declarou ter estado propenso a utilizar, na vela da jangada que integraria sua última versão de *Fortaleza-Lisboa*, a de 2004, esquemas geométricos e cromáticos semelhantes aos das pinturas de Mondrian. Tal idéia, abandonada em seguida, foi retomada como um projeto do acaso. Ocorre que, por ocasião de sua estada em Fortaleza, Barrio teria avistado de seu hotel, situado em frente à praia do Mucuripe, a jangada que integraria mais tarde o projeto/idéia, vinda do mar com “a vela do estilo Mondrian, pronta”<sup>78</sup>. E, Barrio compra a jangada.

Uma das últimas pinturas de Mondrian *Broadway Boogie Woogie*, foi executada entre os anos 1942/43, após sua visita à cidade de Nova York. A tela se assemelha de modo rarefeito à vista superior de uma cidade, traduzida pelo aspecto cifrado, do ritmo sincopado do *jazz*. *Broadway vista do topo?*

<sup>77</sup> Ibid., p.32

<sup>78</sup> Declaração de Barrio a partir de *e-mail* enviado pelo próprio.





Figura-28 Fortaleza-Lisboa. [detalhe da instalação. São Paulo, 2004].

Talvez tais aproximações poderão ser melhor compreendidas a partir das palavras de Mel Gooding, ao afirmar relações visíveis na poética de Mondrian com a música e ritmos, como o *jazz* e o *foxtrot*. De sua terra natal, um rigor intelectual e moral relacionado ao clima espiritual da Holanda, refletida no próprio controle da natureza (paisagem feita pelo homem e “dominada pela geometria da linha reta e do ângulo de 90, da horizontal e da vertical”<sup>79</sup>). Conta Gooding que o próprio Mondrian montava suas telas como se fossem objetos, projetando-as assim no espaço real. Tomando a afirmação de Ferreira Gullar em seu texto *Teoria do não-objeto* de que “a moldura perde sentido”<sup>80</sup> quando a pintura abandona radicalmente a representação, abre-se o caminho em direção ao desenlace dessa mediação entre obra e mundo, desde as colagens cubistas até os fragmentos de Schwitters, o que para Gullar teria a mesma intenção: confundir objeto e obra de arte.

<sup>79</sup> Idem, p. 26.

<sup>80</sup> GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto.” Em: *Literatura comentada*. São Paulo. p.143.

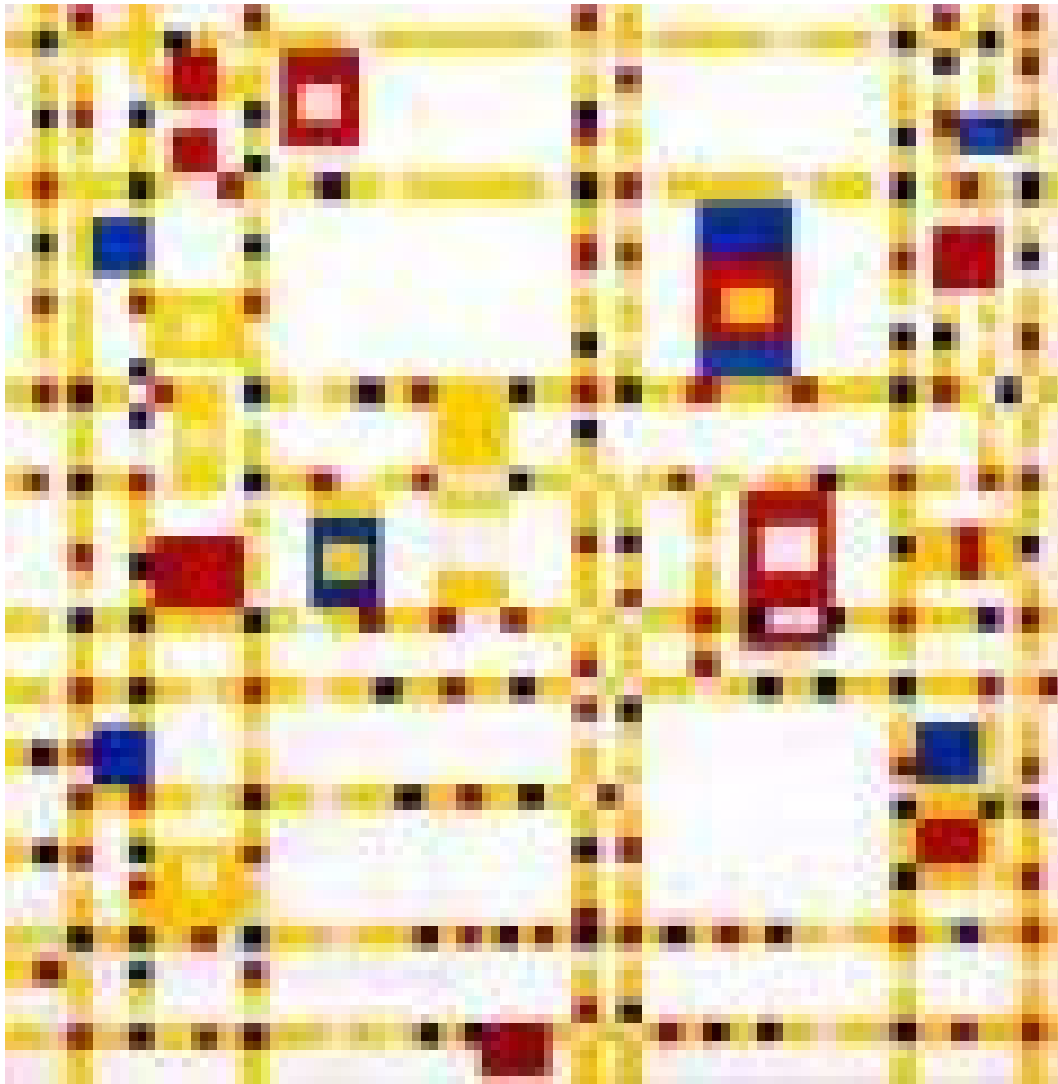


Figura-29 Piet Mondrian *Broadway Boogie Woogie* [óleo sobre tela 127 x 127cm. Museu de Arte Moderna de Nova York, 1942/43].

Tal evocação, a quebra de limites, já aparecia visível em Mondrian que, embora “comprometido com a pintura de cavalete como uma atividade essencialmente filosófica” <sup>81</sup>, avistaria um certo idealismo utópico na certeza de que a beleza da arte, transferida para o ambiente, abriria mão da própria pintura como veículo de expressão. Arte, arquitetura e *design* reunidos, em total harmonia ambiental.

Ao lançar dados contendo verdades constantes, no que se refere à universalidade das formas como “expressão do imutável” <sup>82</sup>, Mondrian

<sup>81</sup> GOODING, Mel. “Abstração no mundo: construtivismos.” Em: *Arte abstrata*. p.52.

<sup>82</sup> GOODING, Mel. “A abstração e o invisível.” Em: *Arte abstrata*. p.30.

estaria ampliando o leque de incertezas quanto ao implante positivo dessa própria ordem estética. Algo visível, por exemplo, nas palavras taxativas de Kudielka de que *Mondrian destrói*.

A proposta do projeto expansionista do grupo (ao qual Mondrian pertencia) reunido em torno da revista *De Stijl*, (fundada em 1917 na Holanda) parece ocupar hoje uma posição destacada, e embora um tanto lacunar, dentro da História da Arte, o que, segundo as palavras de Ronaldo Brito, poderia ser entendido como “uma jóia do pensamento idealista”<sup>83</sup>- adequada a uma “sociedade paternalista e autoritária”<sup>84</sup>, “negação da subjetividade – tomada apenas e tão-somente como terreno do confuso e do informal”<sup>85</sup>.

No pano curvo que conforma a vela da jangada, aparecem coloridas em azul e vermelho, partes costuradas formando planos verticais e horizontais, assemelhadas às imagens dos construtivistas. Parecendo duvidosos de sua própria evidência artística, o traçado rijo das superfícies coloridas ganha outra consistência diante do vento a lhe inflar as entranhas. O aspecto geral da jangada sugere reverência, algo próximo àquilo que Rodrigo Naves citara ao falar de uma obra de Amílcar de Castro: “Combinação de civilidade e deleite, de adestramento e satisfação”<sup>86</sup>: Em suma, uma certa compreensão topográfica e planar, derivada da instabilidade daqueles que vivem na superfície do mar, quase que por antítese e a propósito dela.

---

<sup>83</sup> BRITO, Ronaldo. “*De Stijl*. Em: Neoconcretismo”. p.18.

<sup>84</sup> Idem, p. 19

<sup>85</sup> Id., ibid.

<sup>86</sup> NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. p. 225.



Figura-30

*Fortaleza-Lisboa.* [detalhe da instalação. São Paulo, 2004].

A vela, resistente à pressões ordenadoras, reivindica certa problemática ao se mostrar positivamente presente ao cerne popular. Quase como um ícone da relutante sobrevivência de algumas das populações nordestinas propõe a si mesma a seguinte tarefa: fazer coincidir a dureza, vital à sobrevivência popular, aos contornos rígidos do pensamento 'erudito'. Talvez até por tal inusitado, a jangada pareça um tanto, cenográfica no espaço de exposições da bienal. E nada poderia ser melhor: assemelhar-se falsa para ressaltar a veracidade da própria arte. Num certo sentido a jangada era o que havia de mais verdadeiro naquele lugar. Não porquê apenas conduzida poeticamente por Barrio daqui para ali, vida e arte ou vice e versa, mas porque exibiria dentro do núcleo artístico oficial, um diálogo refeito na periferia da própria instituição.

Em certo sentido a jangada se assemelhava à trajetória de Barrio no que concerne à arte. Metamorfose do pano branco que forma a vela da jangada. Evidência de novas formas. Um correlato da sabedoria popular que não só cria, mas toma de empréstimo como que por afeição, a imagem. Melhor dizendo, o esforço formalizador dos artesãos em tornar a

experiência metamórfica do sobre as águas num ancoradouro muito distante da impessoalidade construtiva. Permitiu o artista, num instante de visão deixar que Mondrian viesse à tona. Paradoxalmente do mar. Lentamente trazido pelo olho que fita contemplativo o horizonte. E num instante, o *ready-made* torna-se reconhecível. Barrio olha, julga o objeto, retira-o do mar para o centro internacional da arte.

### 4.3 A escolha de *Olympia*

É preciso retomar Manet, o artista viajante que por força da curiosidade, aporta na Baía de Guanabara em meados do século XIX. Sua viagem em direção ao novo mundo não é inédita, diante da simpatia dos pintores viajantes pelas cores inusitadas dos diferentes povos. Um certo olhar sempre atento a exotismos locais, que também marcaria a pintura de Manet.

Trata-se mais especificamente da tela *Olympia* (1865), trazida à luz da imagem e conduzida ao *apedrejamento* pela crítica francesa quando levada a público. O inusitado que aqui se coloca não está no clamor negativo da crítica, nem na discussão entre as origens das figuras – do oriente ou do ocidente - mas no direcionamento futuro que tal obra pareceu apontar. Entre suas várias descrições, incluindo aquelas que tentavam agregar perjúrios às figuras que aparecem no quadro - os adjetivos foram muitos e mostraram-se espalhados em mais de setenta textos feitos pela crítica na ocasião - uma delas parece singular e fundamental. E a feita por T.J. Clark ao citar uma frase conclusiva de Baudelaire, abreviada em uma carta a Manet : “O quadro de uma mulher nua com uma negra e um gato”.<sup>87</sup>

Baudelaire levava de assalto para a tela palavras que ecoariam como três marteladas diante das revelações diáfanas da luz na pintura. O que poderia incomodar mais a fatura *naturalista* que ser alçada, ainda que de modo muito sutil, como uma bela colagem da pintura?

<sup>87</sup> CLARK, T.J. “A escolha de Olympia”. Em: A Pintura da vida moderna. p.148.



Figura-31 Édouard Manet, *Olympia*, [óleo sobre tela, 130x190 cm, Musée D'Orsay, Paris, 1863].

Manet guardaria sintonia com aquilo que ele próprio classificara como a pintura da vida moderna: sinais visíveis da modernidade que não surgiriam apenas da fluidez cromática que quase iguala o todo ao fundo escuro e manchado que envolve as figuras, escuro e manchado; mas na deliberada frontalidade do nu. É como se Manet, ao agrupar os três elementos de forma tão pragmática junto ao meio pictórico, cobrasse do espectador uma resposta impossível. Um dizer aquilo que não há. E Baudelaire foi o primeiro a não conseguir *falar* dessa franqueza perturbadora de *Olympia*.

Talvez um dos problemas da obra, na época, não tenha sido o fato de ser uma cortesã a retratada, mas de mostrar a tela uma excessiva integração à dinâmica de seu tempo. Tomada de empréstimo. O fato é que a pele da mulher possui colorações semelhantes a do pano sob seu corpo e mantém-se luminosamente voltada quase para fora da tela, como se pudesse adentrar a qualquer momento no campo físico do espectador. Enquanto isso negra e o gato retraem-se quase diluídos diante do fundo escuro, fundo que conecta os elementos e estabelece uma distância entre criação e objeto de arte, o que no contexto contemporâneo se aproximaria do coeficiente artístico de Duchamp.

Ao tentar decifrar o ato de criação, Duchamp designou ao público a tarefa de contatar a obra de arte ao mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas. Segundo ele, isto aconteceria porque existiria uma lacuna a suprir, uma vez que durante o ato criador:

O artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas.(...) O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.<sup>88</sup>

Parece um ato taxativo. Olympia intriga, como jangada vinda do mar, como um objeto do mundo. Como recusa-se a ser.

#### 4.4 O reverso do mesmo lado

A última etapa do projeto/idéia *Fortaleza-Lisboa*, pensada atualmente como uma única obra, foi desenvolvida em 2004, para XXVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Diferindo da instalação de 2001, na UERJ, em que a galeria se destinava totalmente àquela obra, na Bienal, com pouco espaço para *respiração*, a instalação nasceria com uma tarefa a cumprir de imediato: a de manter-se de pé diante das interferências de outras obras expostas. Não fosse Barrio complacente e muitas vezes partidário de tal problemática, *Fortaleza-Lisboa/2004* poderia comprometer-se diante desse fato.

Sem os mesmos ecos das edições anteriores, principalmente a comemorativa do Brasil 500 anos em 2000, a XXVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo tentou tomar fôlego mediante a promessa, pouco contestada e um tanto desgastada, de ideais de liberdade, que parecem espelhar-se tanto na gratuidade do acesso público, quanto no fundamento curatorial, que levou o espectador, em vários momentos, a ter a sensação de estar diante de uma livre parafernália enlouquecida.

Diferente e ainda assim indistinta da *Fortaleza-Lisboa/ 2001*, esta não se revela completamente de imediato. Carece que seja rodeada de modo a que o espectador possa decifrar lentamente todas as ondulações

<sup>88</sup> DUCHAMP, Marcel. "O Ato criador". Em: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. p.73.

que promove. De uma jangada, agigantada em sua posição no interior do prédio da Bienal, aparentando-se a um marco urbano, partem quatro braços sugeridos por cordas, que terminam ancoradas em estruturas de madeira em formato de cruz. Próximos da jangada e em direção diametralmente oposta, um sofá velho e empoeirado e uma vitrine (contendo *cadernos Livros* e material da exposição anterior Fortaleza-Lisboa) dialogam com o *barco* de mais de quatro metros de altura. Tanto ele quanto o sofá estão sobre um “tapete” de areia que delimita sua área sobre o chão negro.

É tentadora a proposta de pensar tais instalações como partes específicas de um único processo, como uma obra em construção, e do mesmo modo avaliá-las como elementos distintos, atrelados forçosamente pelo título. Diferente da montagem de 2001, a *Fortaleza-Lisboa* de São Paulo teria que, como tarefa primordial, tornar-se impositiva diante do conturbado entorno. Daí a sensação de difusão da obra, para além de sua área de ocupação, estar paradoxalmente ancorada na contenção da areia sob a jangada e o sofá, formando um desenho sobre o chão, contornando os elementos. Barrio pareceu perceber que a expansão da areia, tal qual a do sal grosso em 2001, poderia surtir um efeito delimitador diante da espacialidade do pavimento térreo da Bienal.

Há em *Fortaleza-Lisboa* um chão marcado. Um chão de *praia*, preservado nas pegadas que o mar não apagou. As impressões deixadas pelos passantes no sal e na areia, não mais descrevem pistas precisas sobre os diversos rumos. São registros que, duvidosamente, contam a história do movimento dos corpos humanos dentro da obra, um indício de que ali teriam ocorrido deslocamentos reveladores. A estranha certeza de que quanto menos se identificam pegadas e direções, mais movimentos houve. Poderiam assemelhar-se, em certo sentido, a uma das tarefas primordiais da arte: a de serem desenhos?<sup>89</sup> Talvez, se a crença for de que o desenho pode revelar mais do que sua simples descrição do visível a partir da qualidade do traço.

No caso das instalações de Barrio o chão, tomado como matriz de

---

<sup>89</sup> CALDAS, Waltércio. “Desenhar” ..Em: CANONGIA Ligia (org.). *Waltércio Caldas 1985/2000*. p.126.



impressão, poderia revelar marcas da gestualidade do artista? Seria tal revelação resultante da equação precisa entre a obra estática e o espectador em movimento? Então, imaginar o quanto o visitante de uma instalação de Barrio teria caminhado sob as camadas de sal e de areia seria interessante? Que trajetória teria o fixado mais? Que pontos de vista teriam sido requisitados à compreensão da obra? Os solos de sal grosso e de areia poderiam ser pensados poeticamente como correlatos físicos de um mar revolto [no caso do sal grosso] ou de uma praia abandonada: nenhuma certeza diante de uma clareza excessiva. É como se a verificação minuciosa de alguns detalhes fizesse sentido diante da compreensão clara e ampliada do conjunto. Partes específicas de movimentos singulares num todo indivisível e cambiante. Sal e areia permitem acender a chama do apagamento daquilo que, em certo sentido, teria sido mapeado pelos passos do espectador. E, ainda assim, haveria um gesto maior, uma vontade do Artista de que tal acontecimento fosse compreendido em sua agregação. Gesto também escultórico, que se instala em camadas invisíveis de sensações, curiosidades, desentendimentos, que o Artista pareceu querer buscar no silêncio tópico da matéria. Uma linhagem da escultura diferenciada pelo agregar invisível do deslocamento dos corpos. Seria, então, uma metáfora de viagem?



Figura-32

*Fortaleza-Lisboa*. [detalhe da instalação. São Paulo, 2004].



Figura - 33  
Long Island, 1976].

Carl Andre. *Lament for the Children*. [detalhe da instalação.

A deliberação desse recobrimento do solo indica a repetição de um gesto histórico da escultura: o ímpeto primitivo em cobrir e empilhar. O que nas palavras de David Batchelor, ao referir-se à obra de Carl Andre, seria caracterizado como “um senso profundo quase primitivo de (...) relação com o passado”.<sup>90</sup> Batchelor conta que Andre teria levado para a escultura experiências do trabalho na *Pensylvania Railroad* na Inglaterra, e de sua visita aos sítios pré-históricos de *Stonehenge* e *Avebury*. Experiências que reuniriam jornadas emblemáticas de naturezas opostas: uma seria “um confronto no mais alto grau com a modernidade”<sup>91</sup>, ao passo que a outra representaria “um ponto de contato com o passado arcaico”<sup>92</sup>. Ou seja, Andre teria buscado caracterizar sua obra dentro de contingências contemporâneas e passadas, de forma a demolir a distinção entre diferentes modos de temporalidade. Procura esta que estaria justamente no centro de discussão de um dos fundadores da arte moderna: Charles Baudelaire.

Escrito por Baudelaire em 1863 o livro *O pintor da vida moderna*, nas palavras de Batchelor seria:

em parte um apelo aos artistas para fundir “o efêmero, fugidio, o contingente” de sua modernidade com o “eterno durável” das tradições herdadas, de modo a salvar a arte do duplo destino do academicismo mortal ou da ilustração sem vida.<sup>93</sup>

Ainda segundo Batchelor, Graig Owens teria citado tal dupla destinação como “uma característica-chave do impulso alegórico nas artes modernista e pós-modernista”<sup>94</sup>/ em uma coexistência de estados qualitativos, quantitativos e contrários. Um tipo de experiência para ser mostrada na arte contemporânea, sem nenhuma contradição visível. E, entre as duas e única *Fortaleza-Lisboa*, isso também ocorreria.

Impulsionadas, não só pelo título, as formas desenvolvidas para os diferentes espaços do Rio de Janeiro e de São Paulo submetem-se, ao mesmo tempo que também submetem o entorno a sua vocação plástica, sugerindo distinção e aproximação, pistas que a todo momento poderiam

<sup>90</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. p.60.

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> Id., ibid

<sup>93</sup> Idem. p.62.

<sup>94</sup> Id., ibid.

enganar ao espectador. Daí as *provocações* da matéria, se estabelecidas comparações entre os elementos que integram as duas instalações, parecerem a todo instante aproximar-se e se afastar. Relações entre o sal que aparece muito e a areia que se revela pouca; a escala, reduzida da primeira jangada e real da segunda, bem como sua forma de posicionamento, delicadamente suspensa a partir do teto ou vigorosamente presa ao chão; a escolha na distribuição visual dos *cadernosLivros*, ordenados nas paredes ou amontoados dentro da vitrine; a luz fraca e o desenho frouxo do cabo de energia, na primeira versão; a feérica luz-ambiente e as tensas cordas da segunda; a presença única do objeto jangada, centralizando o olhar do espectador, contra a presença do sofá e da vitrine, dispersando a visão; a frase sobre a linha do horizonte, organizando o posicionamento das pessoas no ambiente da galeria carioca, *versus* a verticalidade impregnante da grande jangada da Bienal.



Figura - 34 *Fortaleza-Lisboa*. [detalhes da instalação. São Paulo, 2004].



Figura - 35 *Fortaleza-Lisboa*. Detalhes da instalação. São Paulo, 2004].

Não gratuitamente as *Fortaleza-Lisboa* percorrem caminhos bipolares, ainda que poeticamente assentadas em bases históricas. Coube ao Artista um movimento inusitado diante do colóquio obrigatório com o mar dos navegadores portugueses. Resolver junto à História a possibilidade traumática de trazer as águas para o interior asséptico de uma galeria de arte. Manobra que resultaria em revirar as dobras do oceano para terra. Em tornar sólida a salinidade da água do mar. Tornar tátil a linha do horizonte. Ação enfrentada ao equacionar escrita e desenho. Em vez de um horizonte à *trompe-l'oeil* a mediação fica por conta daquela frase marcante:

A LINHA DO HORIZONTE DETERMINA O ESPAÇO.