HOL

DOMMT

9

GOYA

NOVE ORIGINAIS
DE
PAULO BRUSKY

2001

Panorama da Arte Brasileira 2001

Este livro funciona como parte importante da proposta curatorial para o Panorama da Arte Brasileira 2001. Desvinculado da função de documentar a exposição – já que um catálogo da mostra também será editado – ele se configura como um espaço aberto a experimentações. Alguns artistas convidados a participar da mostra figuram apenas neste livro e não no espaço de exposição. Além disso, este nos pareceu o suporte mais adequado para apresentar certas inserções particulares que julgamos fundamentais para nosso projeto. Ao elaborar um livro que funcione como extensão da exposição - isto é, uma publicação onde se encontram propostas realizadas apenas para este meio – pretendemos também estabelecer uma continuidade das questões tratadas no espaço museológico, ativando novas interfaces por uma rede de circuitos dada pelos espectadores.

O ponto de partida para o livro foi a obra de alguns artistas que já possuem em sua poética uma idéia de registro de ação (os cadernos-livros de **Artur Barrio**), a circulação de proposições em livros de artista (**Paulo Bruscky**) ou uma prática que traz o museu e suas relações internas e externas como discussão artística (**Carla Zaccagnini**). Além disso, a participação no livro foi colocada como um desafio (prontamente aceito) para certas propostas de atuação (**Linha Imaginária**, **APIC!** e **spmb**), organizações independentes (**Alpendre**, **Agora/Capacete** e **Torreão**) e grupos de artistas (**Camelo**, **Mico**, **Atrocidades Maravilhosas** e **Clube da Lata**) que convidamos para, desta forma, integrar o Panorama 2001.

A exposição Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi criada em 1969. No decorrer destes 32 anos, procurou realizar um mapeamento periódico da produção artística do país, além de ter entre seus objetivos a constituição de uma nova coleção de arte para o Museu. Ao longo do tempo, as edições do Panorama foram sofrendo ajustes, no sentido de adequar sua estruturação às mudanças de nosso meio artístico. As anteriores configurações da exposição, divididas por categorias como pintura, gravura e desenho ou escultura, foram substituídas em 1995, passando as mostras a serem organizadas a partir de outros critérios que não o da divisão por técnicas. Ao contarem com a presença de um curador para sua idealização, estas exposições trouxeram novas configurações ao Panorama, afirmando-se como discussões artísticas importantes da última década. A curadoria do Panorama da Arte Brasileira de 1995 esteve a cargo de Ivo Mesquita, e a de 1997 e 1999, de Tadeu Chiarelli.

O Panorama 2001 foi realizado por três curadores e, a partir desta situação, nasceu sua dinâmica de trabalho. Desde o princípio, colocou-se em evidência uma primeira questão, uma vez que vínhamos de contextos diferentes: de qual meio artístico brasileiro estaríamos tratando? Isto é, de que maneira o Panorama iria abarcar uma imensa e múltipla produção contemporânea brasileira, considerando os diversos pólos já existentes no país? Como se configuraria um mapa de nossa produção? A partir desta primeira questão, com pontos de preocupação e de opinião coincidentes nos três olhares, procuramos estabelecer um foco para a escolha de artistas e obras na elaboração do Panorama 2001.

O eixo da curadoria da exposição foi sendo desenvolvido paralelamente às visitas aos ateliês. Durante as conversas e discussões com os artistas, algumas questões sobre o circuito das artes foram se mostrando cada vez mais urgentes. Notamos que a dificuldade em conseguir visibilidade da produção - seja nos espaços expositivos, seja nos meios de comunicação (vistos aqui como arenas possíveis de reflexão cultural) – faz parte do processo de trabalho dos artistas no Brasil. Além de discutir as práticas artísticas contemporâneas, nos pareceu portanto essencial tratar também dos caminhos possíveis entre a produção e o público, isto é, da relação entre a dinâmica da arte contemporânea e o tecido socioeconômico brasileiro.

Em razão disto, duas iniciativas de organização coletiva estão incluídas em nosso pensamento para a exposição. O projeto **Linha Imaginária** – com estrutura em forma de cooperativa – que realiza exposições coletivas de jovens artistas de todo o Brasil, além de organizar um imenso banco de dados de arte contemporânea.

E o projeto **APIC!** (Artistas Patrocinando Instituições Culturais), nascido informalmente e incorporando um dado de ironia, que problematiza as relações práticas e econômicas entre o artista e as instituições de arte.

Uma pesquisa sobre organizações independentes surgidas nestes últimos anos no Brasil também entrou como base para a elaboração da exposição. Sentimos todos, não só no campo das artes, a grande crise institucional que atravessamos desde sempre, com a exceção de breves períodos de comprometimento do poder público com a sociedade. É longa a polêmica sobre a precariedade de nossos museus, em relação aos acervos e às políticas culturais, assim como é complexa a situação do ensino universitário de arte, sem condições materiais – oficinas ou laboratórios adequados – e, mesmo, sem a garantia de acesso ou gratuidade. Desta maneira, mais do que tangenciar nossas escolhas de artistas e obras para o Panorama 2001, a inclusão de organizações independentes nas publicações relacionadas à mostra pretende demonstrar uma renovada possibilidade organizacional de pensamento, produção e difusão de arte no Brasil. Nossa escolha pontua três destas organizações que surgiram recentemente no contexto nacional: **Torreão** (Porto Alegre), **Alpendre** (Fortaleza) e **Agora/Capacete** (Rio de Janeiro), todas juntando esforços para se estabelecerem como centros irradiadores de reflexão artística. Tais iniciativas afirmam uma vontade de formar uma rede maior de idéias e ações culturais em nosso território; o Panorama 2001 pretende ativar esta rede, e registrar a expansão das fronteiras de produção e pensamento em artes plásticas.

Dentro desta proposta, nos interessa apontar também projetos de grupos de artistas que atuam fora dos espaços institucionalizados da arte. Algumas destas práticas, ao trazerem o debate para outras formas de circulação, inserem-se numa reflexão já desenvolvida por produções artísticas brasileiras dos anos 60 e 70, que previam uma maior tensão entre espectador e obra e um pensamento mais sintonizado com a situação política e social vivida no país. São parte importante do Panorama 2001 algumas propostas de atuação artística realizadas nos últimos dois anos, em diferentes pontos do país. Os grupos **Atrocidades Maravilhosas**, **Camelo**, **Clube da Lata** e **Mico**, procuram um outro agenciamento do artista no contexto da produção atual. Alguns se utilizam do espaço urbano como área de atuação, como **Atrocidades Maravilhosas**, **Mico** ou **Clube da Lata**; os grupos **Camelo**, em Recife, e **Clube da Lata**, em Porto Alegre, criam sua inserção no debate nacional a partir de seus próprios centros. O projeto **spmb** trouxe uma economia simbólica de fora das portas do museu para sua realidade interna. Podemos perceber uma direção geral de todos estes grupos, ao buscarem inverter hierarquias em nosso sistema de artes, isto é, gerar um questionamento daquele circuito validado unilateralmente pela crítica, galeria ou museu, de modo a construir um reposicionamento frente à idéia de autoria, ao valor comercial da obra e à arte como postura ética.

Temos nesta publicação a presença de dois artistas, **Artur Barrio** e **Paulo Bruscky**, com trajetórias que se iniciaram no final dos anos 60 e que têm uma marcante atuação na atualidade. Suas obras demonstram um agudo olhar crítico sobre a sociedade e sobre o sistema de arte. Considerando nossa proposta de reflexão sobre o meio artístico brasileiro e suas múltiplas facetas, a inclusão destes artistas vem retomar a idéia de questionamento da relação entre a arte e o mundo em que vivemos, além de reforçar a importância destas questões no contexto atual.

Dentro do projeto geral do Panorama 2001, esta publicação é de fundamental importância ao estender o espaço de exposição e de intervenção do evento para a superfície impressa e multiplicável do livro. Além de reafirmar a intrínseca complementaridade entre os dois espaços, pretende reforçar a ação dos artistas, deixando clara a necessidade de se considerar as diversas possibilidades de meios e formas de atuação na produção artística contemporânea.

Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende
Curadores do Panorama da Arte Brasileira 2001

E o projeto **APIC!** (Artistas Patrocinando Instituições Culturais), nascido informalmente e incorporando um dado de ironia, que problematiza as relações práticas e econômicas entre o artista e as instituições de arte.

Uma pesquisa sobre organizações independentes surgidas nestes últimos anos no Brasil também entrou como base para a elaboração da exposição. Sentimos todos, não só no campo das artes, a grande crise institucional que atravessamos desde sempre, com a exceção de breves períodos de comprometimento do poder público com a sociedade. É longa a polêmica sobre a precariedade de nossos museus, em relação aos acervos e às políticas culturais, assim como é complexa a situação do ensino universitário de arte, sem condições materiais – oficinas ou laboratórios adequados – e, mesmo, sem a garantia de acesso ou gratuidade. Desta maneira, mais do que tangenciar nossas escolhas de artistas e obras para o Panorama 2001, a inclusão de organizações independentes nas publicações relacionadas à mostra pretende demonstrar uma renovada possibilidade organizacional de pensamento, produção e difusão de arte no Brasil. Nossa escolha pontua três destas organizações que surgiram recentemente no contexto nacional: **Torreão** (Porto Alegre), **Alpendre** (Fortaleza) e **Agora/Capacete** (Rio de Janeiro), todas juntando esforços para se estabelecerem como centros irradiadores de reflexão artística. Tais iniciativas afirmam uma vontade de formar uma rede maior de idéias e ações culturais em nosso território; o Panorama 2001 pretende ativar esta rede, e registrar a expansão das fronteiras de produção e pensamento em artes plásticas.

Dentro desta proposta, nos interessa apontar também projetos de grupos de artistas que atuam fora dos espaços institucionalizados da arte. Algumas destas práticas, ao trazerem o debate para outras formas de circulação, inserem-se numa reflexão já desenvolvida por produções artísticas brasileiras dos anos 60 e 70, que previam uma maior tensão entre espectador e obra e um pensamento mais sintonizado com a situação política e social vivida no país. São parte importante do Panorama 2001 algumas propostas de atuação artística realizadas nos últimos dois anos, em diferentes pontos do país. Os grupos **Atrocidades Maravilhosas**, **Camelo**, **Clube da Lata** e **Mico**, procuram um outro agenciamento do artista no contexto da produção atual. Alguns se utilizam do espaço urbano como área de atuação, como **Atrocidades Maravilhosas**, **Mico** ou **Clube da Lata**; os grupos **Camelo**, em Recife, e **Clube da Lata**, em Porto Alegre, criam sua inserção no debate nacional a partir de seus próprios centros. O projeto **spmb** trouxe uma economia simbólica de fora das portas do museu para sua realidade interna. Podemos perceber uma direção geral de todos estes grupos, ao buscarem inverter hierarquias em nosso sistema de artes, isto é, gerar um questionamento daquele circuito validado unilateralmente pela crítica, galeria ou museu, de modo a construir um reposicionamento frente à idéia de autoria, ao valor comercial da obra e à arte como postura ética.

Temos nesta publicação a presença de dois artistas, **Artur Barrio** e **Paulo Bruscky**, com trajetórias que se iniciaram no final dos anos 60 e que têm uma marcante atuação na atualidade. Suas obras demonstram um agudo olhar crítico sobre a sociedade e sobre o sistema de arte. Considerando nossa proposta de reflexão sobre o meio artístico brasileiro e suas múltiplas facetas, a inclusão destes artistas vem retomar a idéia de questionamento da relação entre a arte e o mundo em que vivemos, além de reforçar a importância destas questões no contexto atual.

Dentro do projeto geral do Panorama 2001, esta publicação é de fundamental importância ao estender o espaço de exposição e de intervenção do evento para a superfície impressa e multiplicável do livro. Além de reafirmar a intrínseca complementaridade entre os dois espaços, pretende reforçar a ação dos artistas, deixando clara a necessidade de se considerar as diversas possibilidades de meios e formas de atuação na produção artística contemporânea.

Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende
Curadores do Panorama da Arte Brasileira 2001

VISÃO

r emissoras

Zé Paulo Cardeal/TV Globo

ni em cena do "Altas Horas" do
em; no programa, ela divulga
nta uma música de João Gilberto

OUTRO CANAL

Ofensiva 1 As quatro principais redes do país —Globo, SBT, Record e Bandeirantes— se reúnem hoje de manhã na sede da Record em São Paulo. Vão discutir a proposta de taxa sobre o faturamento das TVs para financiar o cinema, o anteprojeto de radiodifusão e a regulamentação dos serviços de multimídia.

Ofensiva 2 O principal foco da reunião das quatro redes será a taxa para o cinema nacional, já descartada em medida provisória, mas que pode "ressuscitar" em projeto de lei. Mesmo que a Globo, que tem um braço cinematográfico, tente negociar uma alternativa conciliatória, qualquer índice terá a oposição das demais.

Rombo Segundo analistas do mercado publicitário, a Globo deverá ter um prejuízo de cerca de R$ 3 milhões ao exibir o jogo da seleção hoje às 20h. Teria que renegociar a tabela de preços dos anúncios do "Jornal Nacional", que entrará às 22h, e da novela das oito, que irá ao ar após as 22h30. A Globo nega qualquer perda.

Plano B Desde a semana passada, após ser mantido refém, Silvio Santos não mantém mais seu carro estacionado na entrada principal dos estúdios do SBT. Manobristas levam o Lincoln Continental para os fundos da emissora.

@→ **E-mail** daniel.castro@uol.com.br

FILME

FILMES

INÁCIO ARAUJO
CRÍTICO DA FOLHA

Schwarzenegger, Rae Dawn Chong, Dan Hedaya.
Aposentado, o coronel Matrix vive em

FOLHA DE S.PAULO ILUST

EXPOSIÇÃO *Mostra com 29 artistas, sete grupos e três organizações independentes será aberta em outubro no MAM*

Panorama revela politização na arte

FABIO CYPRIANO
DA REPORTAGEM LOCAL

Os anos 60 estão de volta. Não só na moda, felizmente. A próxima edição do Panorama da Arte Brasileira apresenta uma seleção de artistas que, em parte, retoma a atitude política de artistas da geração 68.

"Há um posicionamento político visível, especialmente com a organização de grupos que têm um ideal", conta Ricardo Rezende, um dos três curadores da mostra.

Junto com Ricardo Basbaum e Paulo Reis, Rezende selecionou os 29 artistas, sete grupos e três organizações independentes que irão participar da 27ª edição do pano-

outubro e é organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (veja lista no quadro ao lado).

O português Arthur Barrio e o pernambucano Paulo Bruscky são referências importantes na mostra. Ambos tiveram ações importantes nos anos 60 e 70.

"É como se os artistas saíssem do ateliê e rompessem o isolacionismo dos anos 80 e 90", explica Rezende. Segundo o curador, o objetivo da mostra "não é apresentar o que há de melhor, senão estariam aqueles que já são badalados; optamos por traçar um panorama do que está se vendo e discutindo pelo país".

Alguns dos artistas selecionados estarão representados apenas em um livro. "É o melhor suporte pa-

27º PANORAMA

Arthur Barrio, Cao Guimarães, Carine Weidle, Carla Zaccagnini, Ducha, Eduardo Aquino e Karen Shanski, Fernanda Magalhães, Gilberto Mariotti, Iran do Espírito Santo, Janaina Tschäpe, Jarbas Lopes, Laura Lima, Lia Menna Barreto, Lina Kim, Lucia Koch, Márcia X, Marcos Chaves, Marepe, Mario Ramiro, Marta Neves, Mônica Nador, Paulo Bruscky, Raquel Garbelotti, Raul Mourão, Rivane Neuenschwander, Rosana Paulino, Rubens Mano, Tatiana Grinberg, Valdirlei Dias Nunes, Atrocidades Maravilhosas, Camelo, Clube da Lata, Mico, Chelpa Ferro, Apic e Linha Imaginária, Agora/Capacete, Alpendre e Torreão

Qual a distância entre o anonimato e o estrelato ?
Enseada 90.3
Santos
O maior festival de rock do litoral paulista está de volta!!
Acesse
www.enseadafm.com.br
e inscreva já sua banda
inscrições

TEL

Sem contrato, Boni é assediado p

DANIEL CASTRO
COLUNISTA DA FOLHA

Há oito meses negociando a renovação de seu contrato com a Globo, vencido em maio, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, é um dos executivos mais assediados do momento.

A Folha apurou que Boni foi sondado pelo SBT e pela Bandeirantes e por empresários interessados na Rede TV!. O último encontro de Boni com uma dessas concorrentes, o SBT, aconteceu há cerca de 20 dias. A emissora de Silvio Santos seria a menos interessada no passe do ex-vice-presidente da Globo. O SBT quer mesmo é o canal que Boni ganhou em Taubaté, no ano passado.

A Band teria oferecido a Boni uma participação acionária (de 10%) e o cargo de presidente. Boni teria o aval dos irmãos Saad, que disputam o controle da emissora. Seu nome traria credibilidade comercial a qualquer TV.

A informação, no entanto, é veementemente negada por executivos da Bandeirantes, que admitem apenas ter havido contatos —mas não uma proposta.

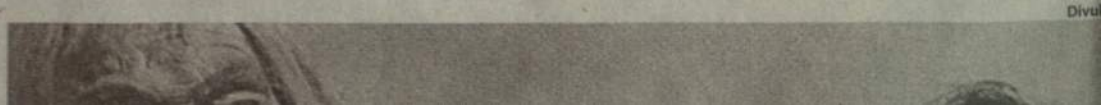
O nome de Boni é o carro-chefe de um grupo de investidores interessados em adquirir parte da Rede TV!. Esse grupo é liderado por um ex-diretor da área financeira da Globo. Os sócios da Rede TV!, entretanto, negam que a emissora esteja à venda.

A tendência, acreditam pessoas próximas, é Boni renovar com a Globo, provavelmente como consultor. Até as 13h de ontem, o contrato não havia sido renovado.

UMA NOTA Alessandra
próximo sábado, gravado ar
uma peça, discute sobre Aid

DESTAQUES DA TV PAGA

Divul



LTDA
STA
ETE FERREIRA
. 22784
TEL 206-16
TISTA
MADEIRAS
Kilograma
527-1472
PNEUS
DENTISTAS
RAIO X
Multi Market

436
27593
CÓPIAS

BR

sb|mb
sp|wp

111101 09|2000

We are looking for ways of producing work which is both socially and politically relevant, but which also addresses issues of design and aesthetics. This intention creates a critical distance from the original ways conceptual art has been exposed to the public, and as well how architecture has been traditionally produced.

Kinematic Cell 09|2000

Estamos procurando novos meios de produção nos quais o resultado é sempre relevante do ponto de vista social e político, mas que também apresentem questões de caráter estético e de design. Assim criamos uma distância crítica dos modos de produção tradicionais em arquitetura e das formas tradicionais através das quais a arte conceitual sempre foi apresentada.

We seek to subvert the instrumental view of architecture and the disciplinary categorization of art by disrupting, even rupturing, existing boundaries beginning with a changed relation between sculpture and architecture. We work to find interstices to expand and evolve modes of operation in an ever-changing world of ideas and technologies, responding to increasing demands for more conceptual, social and technological sophistication of today's architectural and artistic practices.

Blok6 OMA/Rem Koolhaas 10|2000

Estamos procurando subverter a visão instrumental da arquitetura, bem como a categorização disciplinar da arte rompendo as barreiras existentes a começar por uma relação diferenciada entre escultura e arquitetura. No trabalho, encontramos intersecções que se estendem e envolvem modos de operação num mundo em constante transformação ideológica e tecnológica. Respondemos assim à sofisticação conceitual, social e tecnológica que as práticas artísticas e arquiteturais contemporâneas requerem.

Soft Catalogue 03|2001

there there 08|1999

Moving away from literal representation we want to find more than a simple image, but rather an operational structure to help us think the culture of the city through the space of the museum.

Tapume 06|1998

Afastando-nos da representação literal, queremos encontrar, mais do que uma simples imagem, uma estrutura operacional que nos ajude a pensar a cultura da cidade através do espaço do museu.

Artists and writers throughout the continent are currently involved in a redefinition of our continental topography. We imagine either a map of the Americas without borders, a map turned upside down, or one in which borders are organically drawn by geography, culture, and imagination, not by the capricious fingers of economic domination.
Guillermo Gómez-Peña

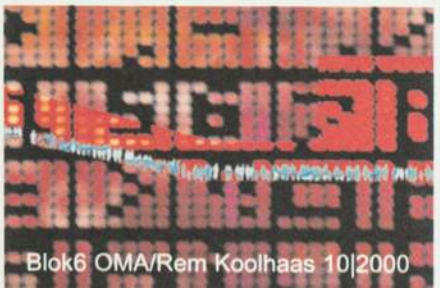
Genoa OMA/Rem Koolhaas 11|2000

Artistas e escritores de todo continente estão hoje envolvidos na redefinição da nossa topografia continental. Imaginamos um mapa das Américas sem fronteiras, um mapa de cabeça para baixo, ou um mapa cujas fronteiras são organicamente traçadas pela geografia, cultura e imaginação e não pelos caprichos da dominação econômica.
Guillermo Gómez-Peña

Projeto Camel 06|2001

Corner Furniture 06|1999

The problem is that most architecture displaces place, and most art is made for specialized architectural sites. Perhaps rediscovering places is what artists and architects can do together. To do so would be a critique of architecture as it is commonly practiced; it would also be a critique of art.
Jeff Kelley

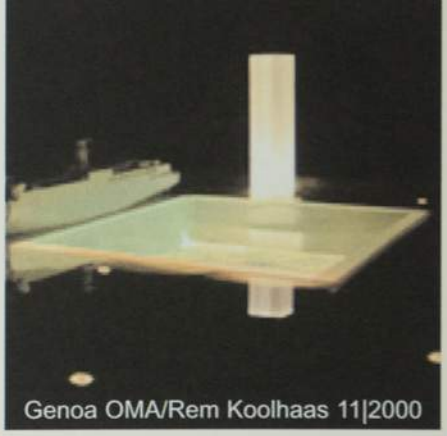


Blok6 OMA/Rem Koolhaas 10|2000

O problema é que arquitetura desloca o lugar e a maioria das obras de arte são realizadas para espaços arquitetônicos específicos. Talvez redescobrir lugares seja algo que artistas e arquitetos possam fazer juntos, criando uma crítica da arquitetura que seria exercitada coletivamente, gerando também uma outra crítica de arte.
Jeff Kelley

111101 09|2000

As new technologies come into play, people are less and less convinced of the importance of self-expression. Teamwork succeeds private effort.
Marshall McLuhan



Genoa OMA/Rem Koolhaas 11|2000

No momento em que novas tecnologias se apresentam, cada vez menos nos convencemos da importância da expressão individual. Trabalho em equipe supera esforço individual.
Marshall McLuhan

Conceptualism's critique of the art object and formalist aesthetic strategies, and its desire to narrow the distance between art and audience, and art and life, can be seen as the art-world equivalent of the "real world" urge toward a greater participation, inclusivity, and democratization of existing institutions.
Nina Felshin

Soft Catalogue 03|2001

A crítica da arte conceitual sobre o objeto de arte e sobre estratégias estéticas formalistas, somando-se ao seu desejo de estreitar a distância entre arte e o espectador, entre arte e vida, pode ser vista como o equivalente à "vida real" para o circuito artístico, o desejo de maior participação, inclusão, e democratização das instituições existentes.
Nina Felshin

Blok6 OMA/Rem Koolhaas 10|2000

Blok6 OMA/Rem Koolhaas 10|2000

This is the mixed media technique of tomorrow: we need artists who are able to manipulate decision-making processes, who know how to manage human resources, who are skillful bargainers and negotiators, whose thinking is relational and not just situational, who can be diplomatic as well as confrontational. They are not specialized, in fact, they are oblivious to styles. Lack of style is a precondition for sensing unexpected opportunities.
Ole Bouwman

Soft Catalogue 03|2001

Isto é a multimídia de amanhã: precisamos de artistas que sejam capazes de manipular processos de tomada de decisão, que saibam administrar recursos humanos, que sejam negociadores talentosos, cujo pensamento não seja apenas situacionista mas relacional, que confrontem mas sejam diplomáticos. Não são especialistas e de fato são indiferentes a estilos. Falta de estilo é a condição prévia para reconhecer oportunidades inesperadas.
Ole Bouwman

What is really new is that art recently has begun to look for a global style and discursive form. Furthermore, it is now generally agreed that the so-called new art practices, such as for instance 'hyper public art' – interventions, observations, info aesthetics, etc. in the urban realm – are thought to offer a 'relief' which the autonomous art object can not.
Chris Dercon

Tapume 06|1998

O que é realmente novo é que a arte começou recentemente a procurar um estilo e uma forma discursiva global. Além disso, agora concorda-se geralmente que as chamadas novas práticas artísticas, tais como por exemplo a 'hiper arte pública' – intervenções, observações, a estética da informação etc. no meio urbano – são ensinadas para oferecer 'um alívio' o qual o objeto autônomo da arte não é capaz de oferecer.
Chris Dercon

Projeto Camel 06|2001

Soft Catalogue 03|2001

How to explain the appearance of a vanguard and to justify it in an underdeveloped country, not as a symptomatic alienation, but as a decisive factor in its collective progress? How to situate the activity of the artist? The problem could be faced with another question: for whom the artist creates the artwork?
Hélio Oiticica

Blok6 OMA/Rem Koolhaas 10|2000

Como, num país subdesenvolvido, explicar a aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?
Hélio Oiticica

O logotipo **APIC !** surgiu em conseqüência de problemas relacionados com exposições de artistas plásticos em instituições públicas. No Brasil, é muito comum o artista ser responsável pelos custos do transporte, seguro, fotografias, elaboração do catálogo, coquetel, e muito raramente há algo que se aproxime de um justo pagamento pela exposição. Muitas vezes, seus trabalhos são danificados ou roubados. Os artistas são freqüentemente "convidados" a fazer doações de trabalhos para coleções públicas onde, muitas vezes, são perdidos ou danificados. Nesses casos, o artista não apenas fornece um serviço público grátis, mas arca com os custos para apoiar uma instituição pública. Em tamanho clima de desrespeito e negligência, se faz necessário levar a público qual é o verdadeiro custo de uma exposição para os artistas.

A legenda **Artistas Patrocinando Instituições Culturais** foi concebida no ano de 2001 pelos artistas Maria Lucia Cattani e Nick Rands, que vivem em Porto Alegre e têm considerável experiência de expor, curar e trabalhar em instituições culturais no Brasil e na Inglaterra.

Na Inglaterra, depois de muitos anos de campanha de organizações representativas de artistas plásticos (grupo profissional relutante a ser organizado), como a *Artist's Union* e, mais tarde, a *National Artists Association*, a situação é um pouco melhor. Um contrato padrão entre o artista e a galeria normalmente indica que o custo total do transporte do trabalho, seguro, fotografias e publicações será coberto pela própria galeria. O contrato também indica que uma taxa chamada *Exhibition Payment Right* (Direito de Pagamento de Exposição), de cerca de 1.500 reais, será paga e "reconhece os serviços que os artistas provêem quando seus trabalhos são expostos em uma instituição pública" [1].

"Dentro da maioria das profissões é aceito que haja uma correlação entre status e remuneração. É aceito que, se você estudou por vários anos, capacitou-se e desenvolveu suas habilidades, você deve receber uma razoável remuneração financeira quando começa a usar dessas habilidades num contexto profissional. Além disso, ao ganhar experiência e/ou reputação é aceito que isso seja levado em conta na taxa ou preço que você determina"[2]. Muitos artistas profissionais estão relutantes a participar de exposições em espaços públicos devido aos custos e à falta de respeito ao seu trabalho. Julgam não haver correlação entre o serviço que eles prestam à comunidade como profissionais experientes com o que lhes é oferecido pela instituição pública. A falta de apoio financeiro para as exposições pode levar os espaços públicos a serem depositários de artistas amadores, que ficam satisfeitos em expor sob qualquer circunstância.

No momento, muitos artistas não têm alternativas a não ser aceitar esta situação e procurar patrocínio para cobrir os custos das exposições, colocando o logotipo do patrocinador no material de divulgação. Em vista disso, estes artistas são encorajados a usar o logotipo **APIC !** e a fazer circular livremente o perfil do que quer dizer **APIC !**. Ao usar o logotipo no material de divulgação, o artista está indicando que muito dos custos da montagem da exposição foram por ele pagos, e que ele não recebeu pagamento por seu trabalho. Os artistas também são encorajados a fazer campanhas locais ou nacionais para um tratamento mais justo, isto é, por pagamentos de taxas e despesas relativas a exposições em espaços públicos; e a exigir que os custos de uma exposição e as doações a coleções públicas tenham dedução no Imposto de Renda, bem como, que os custos de danos e roubos sejam reembolsados totalmente.

---

[1] Fees and Payments for Visual Artists. West Midlands Arts board information sheet
[2] op. cit.

O acesso ao logotipo **APIC !** e a informações atualizadas pode ser feito no site **www.artewebbrasil.com.br**

APIC !
Artistas Patrocinando
Instituições Culturais

Ensaio fotográfico de Alice Vergueiro, realizado no ano de 2001, no Centro Municipal de Campismo (Cotia, SP), onde se encontra o acervo do Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont desde a sua remoção do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, no Parque Ibirapuera.

A photographic study by Alice Vergueiro, made in the year of 2001, at the Centro Municipal de Campismo (Cotia, SP), where the collection of the Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont is located since it was removed from the Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, at Parque Ibirapuera, São Paulo.

PT-PAJ
STRATOS

FINK
BRASIL

14 bis

14 bis

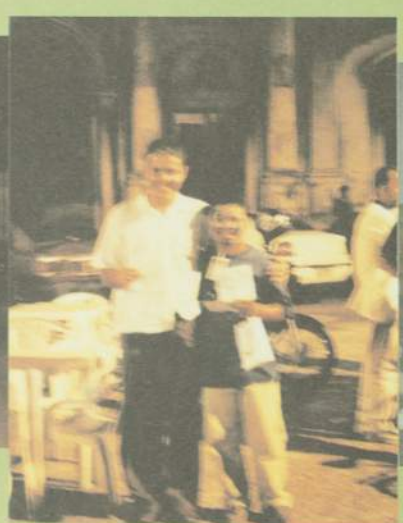
Bartholomeu de Guzmão
Augusto Severo
Edu Chaves
Ada Regate

Processando cegueiras filanfágicas Arremessando de volta Estreitando fron
Revertendo direções Não indicando quaisquer teores que se apresentem Lame

iminuindo perfeições Fazendo parecido Aperfeiçoando novas áreas nas quais

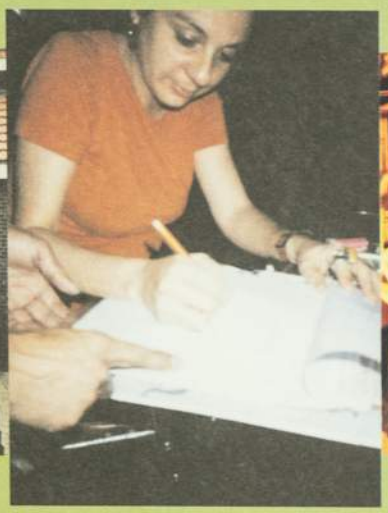
TRABALHOS VOLUNTÁRIOS

Mantendo o auto-controle Gritando vibrantemente simulações Recusando cort
Atravessando uma catástrofe que muda a natureza de uma amizade Distension
Reproduzindo supérfluos Penetrando o profundo enigma na parte mais secreta



Perdendo as vulgares repugnâncias e adquirindo gostos Reagindo às necessida

as Brasil-Paraguai Assumindo a mediocridade alheia Alisando a dureza
ndo integridades Exortando o falso prazer Pastorando o tempo perdido

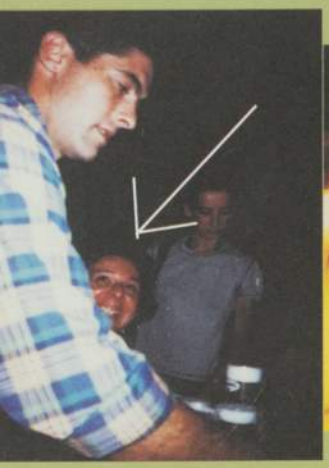


oncordância possa ser demonstrada como um desafio constante à habilidade

r as habilidades de outrem Indicando a hora exata Liquidando revelações
lo querelas raciais Ensinando ao estudante que a luz é feita de fótons
natureza humana Ocupando prazeres Confabulando desvio entre espécies

s da coerência Espantando o falso prazer Mediocrizando pacotes secretos

Escutando ações imbecis e tendo paciência Convergindo todos os olhares s



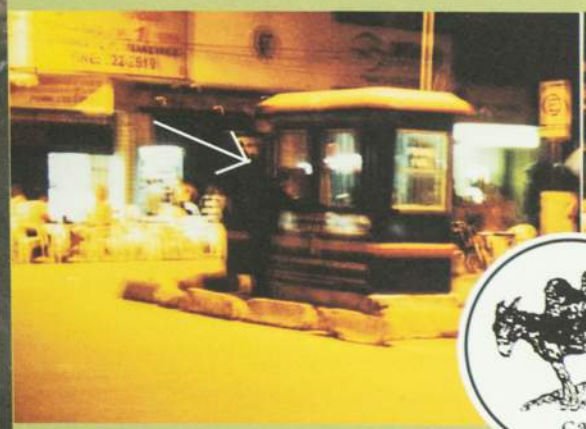
Mediatizando irresponsabilidades Desenvolvendo particularidades dispersas
distâncias Tornando todos de um rosa suave Praticando proselitismo tropi

Desempenhando o papel que retoma as funções que foram outrora as da biol

TRABALHOS VOLUNTÁRIOS

Olhando-as e contemplando-as, admirando-as e adorando-as uma após outra
Fabricando gigantes Submetendo-se ao caso mais bizarro e inquietante qu
Formulando reflexões expressas de um modo refratado no indivíduo Conduzi

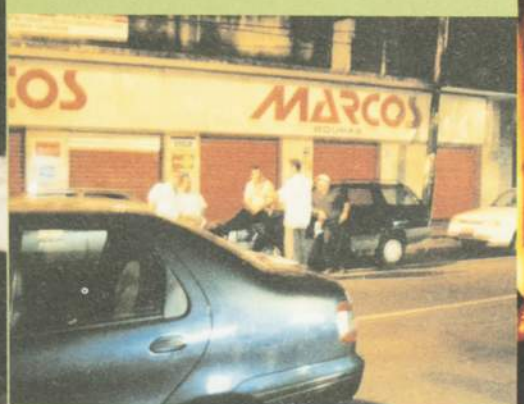
ele Explicando o que deveria ser feito Esperando que venha a ocorrência



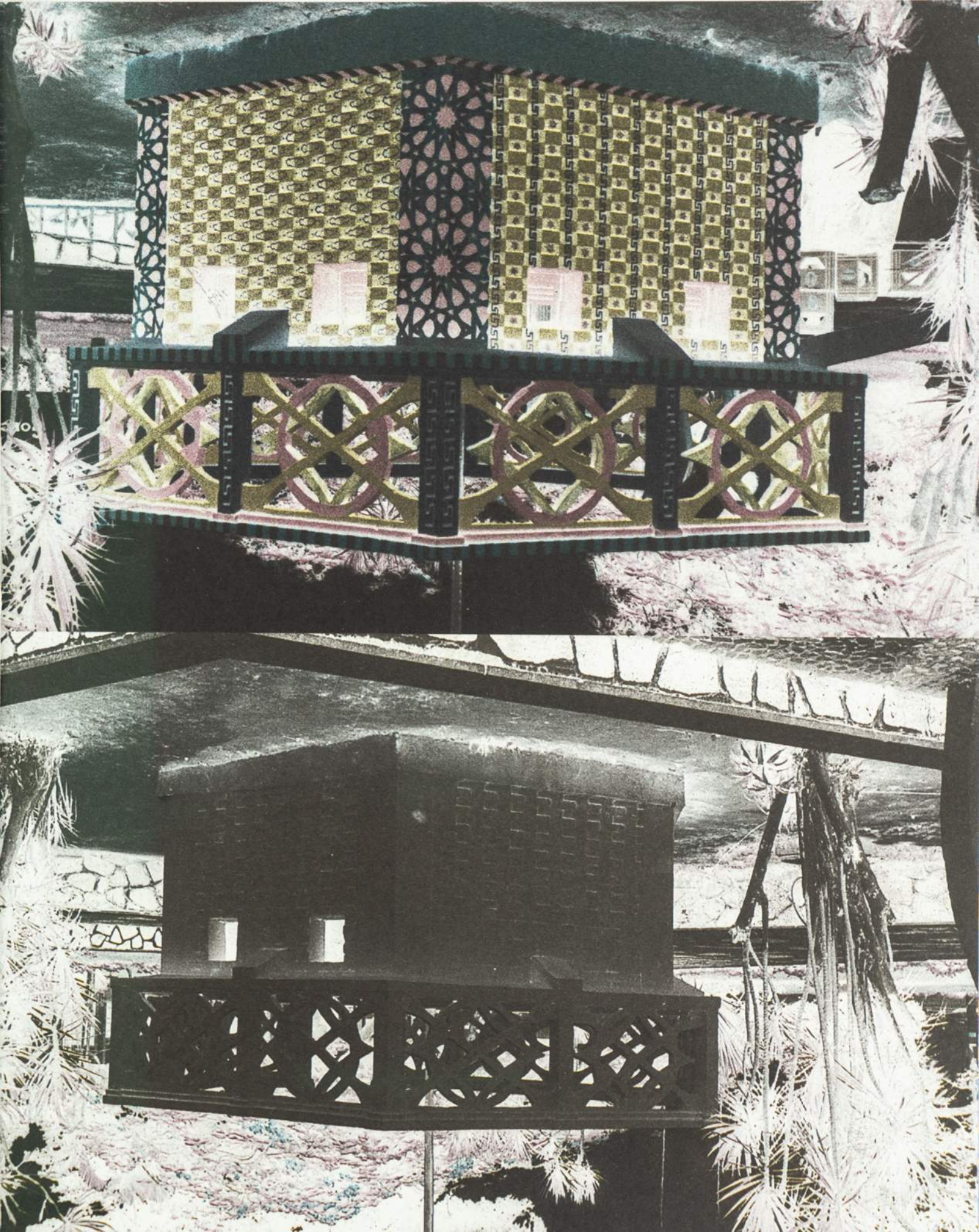
Camelo

onceito de homem Berrando aos gabinetes Subtraindo sistemas Desempenhando
Complementando as insolvências dos trajes alheios Deixando desaparecer

ou da economia Suscitando partes tornadas impossíveis de não existirem

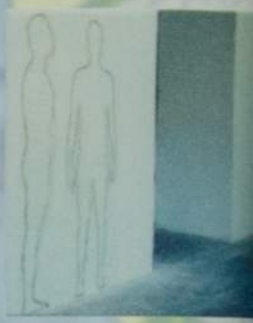


uzindo inauditas compaixões Prometendo prestar-lhe insignificante favor
ma vez foi encontrado Duplicando encontros para o reconhecimento do uso
demasiado Decifrando resultados complexos de uma singularidade zoológica



MAGINÁRIA

PROJETO DE INTERCÂMBIO CULTURAL



www.linhaimaginaria.hpg.com.br

Acreditamos que o melhor lugar para o acontecimento de um trabalho de arte depende de sua própria estratégia.

O Espaço AGORA/CAPACETE é resultado da união do AGORA - Agência de Organismos Artísticos - e CAPACETE Entretenimentos, dois núcleos criados por artistas em 1999 e 1998, respectivamente, com o objetivo de dinamizar e trazer alternativas à produção e circulação da arte contemporânea no Rio de Janeiro.

Iniciativas como esta têm se expandido significativamente no Brasil e no mundo. Neste momento, percebe-se que organizações de pequenas dimensões, coordenadas por pessoas com forte ligação com os objetivos pretendidos podem produzir certos tipos de eventos que as grandes organizações de arte têm dificuldade de agenciar.

Os organizadores participam de todas as etapas de produção, sem intermediários, em contato direto com o processo de trabalho dos artistas convidados. O resultado é a criação de um ambiente propício à experimentação e intensa troca de informação.

Não se trata de contrapor-se às galerias, Museus e Centros Culturais, mas de implantar uma estrutura de agenciamento que fomente a produção e discussão de novas linguagens, dentro do panorama da arte contemporânea brasileira e internacional.

O Espaço AGORA/CAPACETE, localizada na Rua Joaquim Silva 71, na Lapa, funciona como galeria de arte, local para exibição de filmes e vídeos, apresentação de performances, assim como para realização de palestras, simpósios e cursos. Todas estas atividades estão direcionadas de modo a ativar a discussão e o debate em torno das formas de ação artísticas da atualidade. É neste lugar que o AGORA/CAPACETE constrói sua identidade de trabalho.

Agradecemos o apoio decisivo dos associados e apoiadores a esta nossa iniciativa.

- AGORA é coordenado pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum
- CAPACETE é coordenado pelo artista Helmut Batista

CRONOLOGIA AGORA

2001

setembro > brígida baltar > exposição e debate

março > fernanda gomes > exposição e debate

2000

dezembro > livia flores > exposição e debate

novembro > andy warhol > projeção de filme e debate

agosto > novas direções > debate

agosto > tatiana grinberg > exposição

junho > coluna AGORA na web

maio > chelpa ferro > performance

fevereiro > antoni muntadas > palestra

janeiro > karin schneider e nicolás guagnini > projeções de filmes e debate

1999

novembro > jordan crandall > projeções de filmes e palestras

agosto > laura lima e raul mourão > exposição e debate

CRONOLOGIA CAPACETE

2001

setembro > joachim koester + mathew b e uri tzaig

julho > miyuki kawamura, nobuyoshi araki e koiychi tzusuki > exposição

fevereiro > hans-christian dany e ducha > exposição

2000

novembro > dominique gonzalez-foerster e pierre huyghe > exposição

setembro > ricardo basbaum e marssares > exposição

1999

outubro > bruno serralongue > projeto

agosto > marssares e tiago carneiro da cunha > projetos

março > rubens mano > exposição

1998

novembro > andrea fraser e marcel dzama > exposições

agosto> ricardo basbaum e ana infante > exposições

1

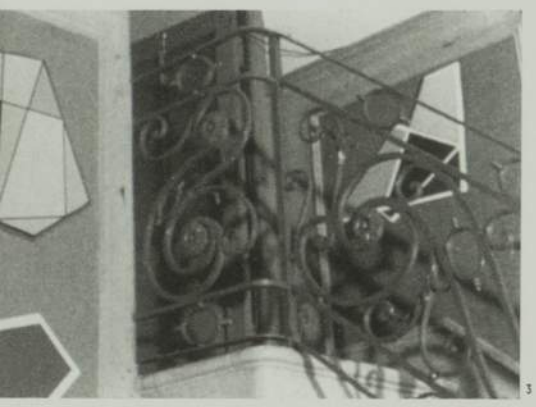
AGORA

Seguem-se fragmentos de textos escritos por Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum publicados entre maio e setembro de 2000 na página AGORA do site www.super11.net

A versão integral dos textos está disponível em www.agora-capacete.com.br

2

Artistas cultivam certos rituais de cumplicidade entre si: existe uma fala que corre "inter-estúdios", conversas ao pé do ouvido que deslizam à meia-voz na visualidade escancarada dos vernissages. Este zumbido muitas vezes é nobre (quando fantásticas e inovadoras teorias saem das bocas ali mesmo, em estado bruto), e outras vezes é baixo (a maledicência produtora de estereótipos, a vulgar fofoca ácida). É inegável que a conversa mundana dinamiza o ambiente da arte, onde a moral não tem lugar e o imperativo ético aflora como garantia de estruturação das linguagens, das posturas e atitudes dos artistas. É fácil imaginar Picasso e Braque comentando o cubismo, ou Marcel Duchamp e Man Ray divertindo-se com seus projetos, entre um lance e outro da partida de xadrez. Mas para outros é difícil acreditar que aqui e agora, na América Latina, numa capital qualquer do Brasil, possamos estar falando algo significativo ao nosso interlocutor de vernissage, enquanto o vinho branco espera na taça. Grandes negócios definem-se nos bastidores; o meio de arte hoje é extremamente competitivo – cada qual em busca de lugar à sombra do violento sol tropical, esquecendo-se que a arte avança, mesmo, naquele papo que parece furado mas que é afiado e desafia as coisas a ficarem como estão. (...)



3

Caberia também à inquietude dos artistas menos conformados inventar formatos de ação, que tanto sensibilizem as galerias a mudanças conceituais quanto desenvolvam, sob a forma de agências autônomas, propostas de disseminação de suas experiências de trabalho e linguagem. Estas observações dizem respeito principalmente ao circuito de arte brasileiro, em que as principais galerias existentes têm que lidar com um público comprador de perfil majoritariamente conservador, penalizando a circulação de trabalhos menos comprometidos com a utilização de suportes convencionais e linguagens já reconhecidas. (...)

Importante é deixar claro que a agência Agora não quer competir com as instituições de arte estabelecidas, enfrentar museus ou galerias e lutar por esta forma de poder dentro do circuito. Também não quer permanecer num espaço marginal alternativo, sem ter acesso ou participar dos acontecimentos. Queremos nos estabelecer numa região ainda vazia, dentro do circuito brasileiro, que permita agilidade para a realização de iniciativas que, de outro modo, teriam que desgastar-se na burocracia das grandes instituições. (...)

4

A reunião de trabalho do AGORA acontecia no bar Aurora em botafogo. Na televisão as imagens do bandido que tomou conta do ônibus na Rua Jardim Botânico. Depois ligaram o som. Primeiro na Rede Globo e em seguida na Rede Record (com narração do ex-reporter esportivo Datena e trilha sonora original). Mais um vez a violência vira espetáculo ao vivo para todo Brasil. Mais tarde para o mundo inteiro. Ao lado o garçom resmungava: todo dia tem cano de revólver na boca, todo dia morre alguém estupidamente, todo dia matam um inocente. A reunião andava mal. A tv dominou o ambiente. Todos ligados. A exposição de Tatiana Grinberg na Lapa foi adiada para 8 de julho. (...)

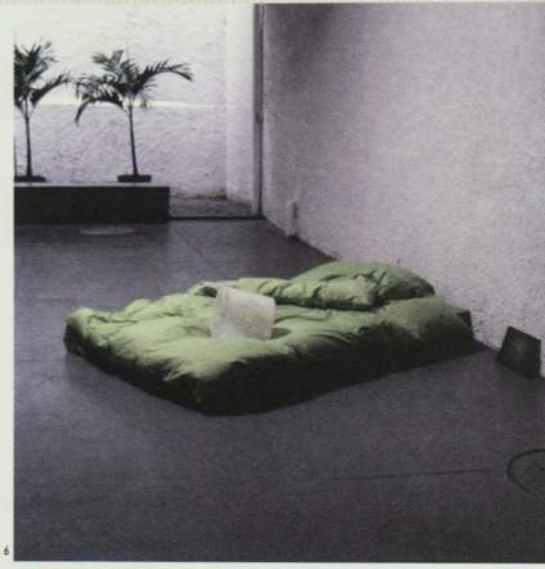
5

Para que serve a arte, ou o que é considerado arte, por incrível que pareça, são questões que ainda tornam nebulosas possíveis aproximações entre público e criação artística. Como disse Joseph Beuys, "todo mundo é um artista". Essa capacidade criativa é quase a mesma capacidade de viver, de escolher um caminho ao andar na rua, de descascar uma fruta, ou de dispor os móveis numa casa. O artista trabalha com materiais acessíveis a todos, sua escolha, formalização e contextualização é que o diferencia e define sua obra. Desde o início do século os ready-mades de Duchamp já mostravam que arte é aquilo que é nomeado pelo artista como tal, portanto não tem nada a ver com habilidade técnica e sim com o desenvolvimento de um processo de criação e atitude crítica. E hoje em dia, quando se fala em arte é mais apropriado não pensar em meios específicos (pintura, escultura, fotografia, performance, desenho, gravura, filme, vídeo, instalação, ou efeitos sonoros, olfativos, táteis, textos ou colagens), mas sim em linguagens. O artista promove a criação de uma nova língua. Ele estabelece os parâmetros e é ele que diz o que é arte: uma chapa de ferro, um pote de merda, uma bela foto, um determinado dia... (...)

Onde começa a arte e termina a vida, e vice-versa? Afinal, são campos vizinhos, inseparáveis. Mas para ambicionar a esta importantíssima relação (alguns a consideram como a mais preciosa que um artista pode construir) é preciso antes de tudo fugir do óbvio e do natural: as passagens arte-vida são construídas a duras penas, ao combustível de um imperativo ético de muitos rigores. "Alegria é a prova dos nove" (frase de Oswald de Andrade) pode ser içada a um quasi-slogam deste mergulho no feixe de turbulentas inter-relações. Não interessa aí, claro, ser devorado pelo trabalho (situação de um buraco-negro sem escape) mas transformar-se com ele, num processo contínuo de experimentação e pesquisa. Experimentar-se, sobretudo, de modo que o artista se atualize a cada novo trabalho – sendo que os trabalhos estão mesmo inseridos junto aos focos de problematização existencial de cada um. Esta é apenas uma variante possível para esta equação. Curiosamente, hoje "correr riscos" é moda, "transformar-se" é assunto jornalístico, "experimentar" é fórmula recomendada na televisão. Mas isto é suficiente? Quando o valor do capital é mesmo fluidez e mobilidade, sobrará ao artista (o que parece mesmo pouco) tão somente construir a espessura sensorial e intensiva que ilustre este movimento incessante? Neste ambiente, as estratégias arte-vida funcionam como resistência ao poder do fluxo financeiro homogeneizante, ao colocarem dentro das estruturas em rede do campo da arte (museu-galeria-coleção-etc) questões de cunho ético incontornáveis, muito além do bê-á-bá do "gosto", da "beleza" e da "qualidade ISO-9001". (...)

A letargia com que grande parte da inteligência brasileira se relaciona com os avanços da pesquisa artística, ignorando ou até retaliando a produção dos próprios artistas brasileiros contemporâneos, demonstra ainda uma arraigada ligação com uma tradição elitista, e seu perfume aristocrático. Conhecer e apreciar um trabalho de arte é bem mais que o exercício do gosto pessoal. Arte não tem que agradar aos sentidos, nem enfeitar ambientes, nem florear discursos. Arte é um modo de pensamento e de conhecimento de uma civilização. A obra de arte contemporânea não se limita mais ao quadro ou à escultura que podem ser posicionados como adereços de decoração; ela agora incorpora o espectador e o espaço real tornando-os elementos da mesma experiência estética. (...) A obra de arte é uma totalidade de proposições, e é a estratégia do artista que vai selecionar os meios e direcionar sua realização. (...)

Em um momento em que as conquistas da tecnociência assombram e maravilham a todos nós, com impacto profundo na vida contemporânea, é mais do que necessário compreender que a arte é uma estratégia de ação tão ou mais "veloz" que a revolução da bio-informática, e que os artistas, através da articulação entre sensorialidade e pensamento, atravessam a aparência das coisas, revelando questões e trazendo-as à superfície. Ou seja, enquanto milhões de dólares são investidos em pesquisas de ponta no MIT, artistas ao redor do mundo, consumindo muito menos capital, produzem um conhecimento igualmente decisivo para o futuro da humanidade – ainda que sem a mesma atenção do público. A arte constrói um saber diferente daquele da ciência, portador de uma eficiência de outro tipo, muitas vezes incômodo, mas fundamental.

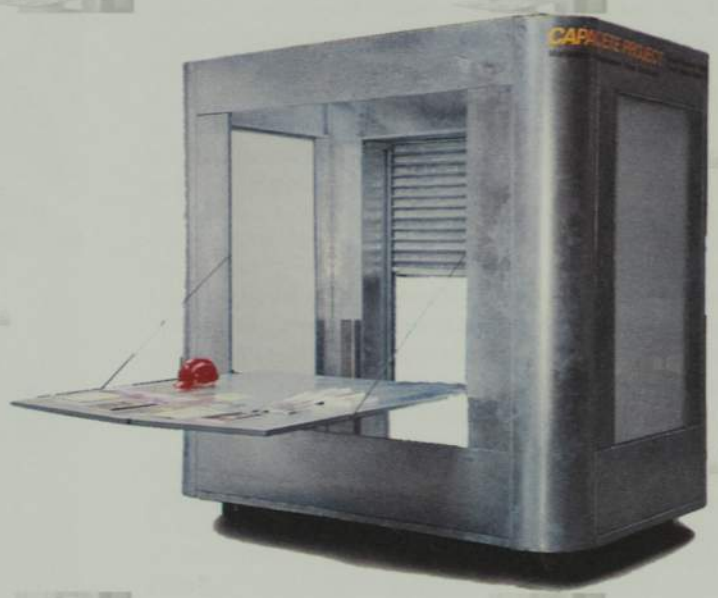

6

7

8

IMAGENS

1. livia flores
2. fernanda gomes
3. karin schneider e nicolás guagnini
4. chelpa ferro
5. brigida baltar
6. tatiana grinberg
7. laura lima
8. jordan crandall
9. raul mourão



banca - escritório móvel de ***CAPACETE entretenimentos***
design e conceito helmut batista -1997 - chapas galvanizadas - completamente desmontável
sobre rodas - laterais em vidro para projeções

Capacete entretenimentos tem como propósito exibir e produzir trabalhos conceituais e contextuais inéditos, abrangendo diversas estratégias artísticas. Capacete entretenimento documenta as atividades e serve como ponto de partida para a autorepresentação de um grupo de artistas, de âmbito nacional e internacional. É de fundamental interesse representar e possibilitar uma continuidade não somente de linguagem, como servir de plataforma na construção do próprio histórico do artista, documentando sua produção e trazendo-a ao alcance do público. O agenciamento é seu próprio conteúdo.

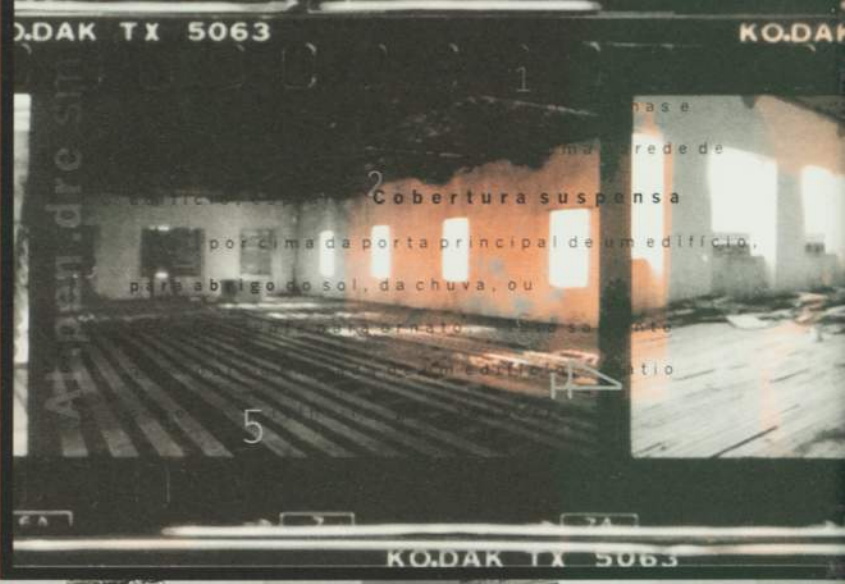
Capacete entretenimentos se propõe a viabilizar e agenciar produções que explodem com a idéia do referencial de uma sede fixa. O interesse e o espaço entre a galeria e a cidade como histórico urbano, em suas múltiplas manifestações.

Muitos projetos tiveram o efeito de fazer parte da cidade, transformando-a, remapeando-a ou revelendo-a de um modo diferenciado. Os projetos em andamento tem como foco principal este mesmo propósito: descobrir novos conteúdos e significados na cidade através de experiências inéditas e percursos inusitados.

Estes projetos irão explorar as interfaces entre cidade e a imagem (móvel ou estática) e/ou palavra (escrita ou falada), com a intenção de escavar uma série de espaços que evidenciam a constante mutação dos centros urbanos em seu contraponto entre a narrativa e o lugar, linguagem e locação, ficção e arquitetura, o social e o espaço público, a natureza e o avanço tecnológico. Serão levados em conta diferentes aspectos dos centros urbanos para se poder definir e criar novas linguagens (seja de forma escrita, visual ou falada), transformando o ambiente urbano num circuito histórico da experiência pessoal.

Capacete entretenimentos pretende desenvolver esta agenda através de diversas estratégias, de modo a incentivar novas formas de pensar dentro do contexto artístico, deslocando-o na direção dos muitos centros da metrópolis: **aos lugares e experiência que achamos que conhecemos, tanto quanto ao lugar e a experiência que nos eludem.**

CAPACETE entretenimentos
produziu projetos de: Ana Infante / Ricardo Basbaum / Rubens Mano / Ducha / Marssares / Marcio Ramalho / Andrea Fraser / Pierre Huyghe / Dominique Gonzalez-Foerster / Purple / Bruno Serralongue / Shimabukuro / Sharon Lockhart / Joachim Koester / Matthew Buckingham / Eija-Liisa Ahtila / Brígida Baltar / Uri Tzaig / Miyuki Kawamura / Nobuoshi Araki / Koiychi Tzusuki / Marcel Dzama / Hans Christian-Dany


O.DAK TX 5063
KO.DAK
1
2
Cobertura suspensa
por cima da porta principal de um edifício,
para abrigo do sol, da chuva, ou
5
KO.DAK TX 5063

Núcleos

artes plásticas | Eduardo Frota

dança e teatro | Andréa Bardawil

linguagens visuais | Alexandre Veras
Beatriz Furtado
Solon Ribeiro

Literatura | Carlos Augusto Lima
Manuel Ricardo de Lima

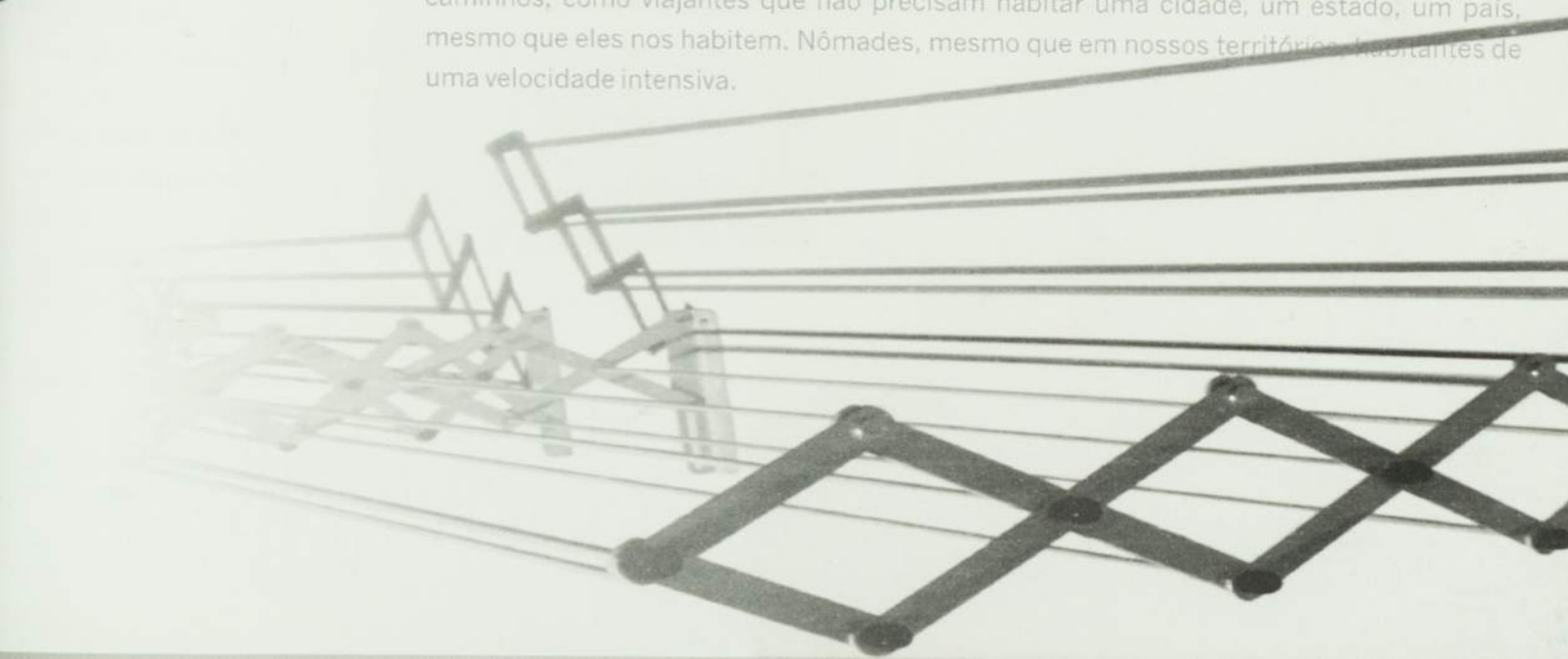
Projetos e Editoração | Luis Carlos Sabadia
Alexandre Barbalho

ALPENDRE
Casa de arte, pesquisa e produção

A palavra alpendre nos é preciosa. Remete a marcas que nos foram deixadas por longas noites de histórias, relatos e conversas acumuladas no aconchego de um alpendre. Nos faz lembrar esse território plástico que na sua lisura pode ser transformado, convertido e reconvertido, palco de brincadeiras e invenções, lugar do espírito de alegria e criação. Lugar de pouso e pausa para os que passam, lugar de acolhida e flerte com a alteridade. Mas um alpendre também é esse lugar entre a casa e a rua, o exterior e o interior, espaço das trocas e dos fluxos.

É ai que nos encontramos, no meio dessas ressonâncias, no lugar das conversas, invenções, dos pousos e pausas, das trocas. É aí que o **Alpendre vai se configurando como um lugar de passagens, um entre-lugar.** Um espaço constituído por esses fluxos, interface entre o *dentro* e o *fora*. Uma espécie de acumulação por vizinhanças que não deve ser reduzida a uma simples aproximação, mas que potencialize os encontros, busque consistências, multiplicidade e leveza. Um jogo que a cada lance amplie o lugar da criação e do pensamento.

Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e o pensamento se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios. Habitantes de uma velocidade intensiva.



(passagem)

1 Ato, direito ou efeito de pas

passageiro. 4 A papeleta ou ca

Trecho de autor ou obra cita

Ponteado com que se tapa u

Movimento de um planeta a

Movimento de um corpo cele

um telescópio. 12 *Astr* O m

celeste maior. 13 Dir Direito de trânsito pela propriedade alheia vizinha, para ter acesso à via

pública, porto ou fonte privad chas, *Inform:* método de controle de acesso

a uma rede local, por meio de fich mitir dados até receber a ficha de permissão.

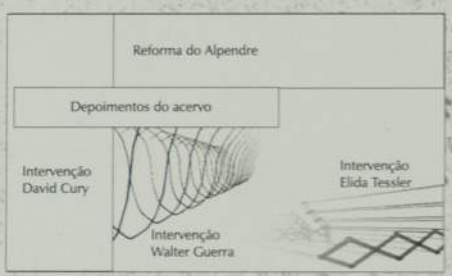
P. de linha: a) momento em que a latitude está a zero; b) momento em que se passa no plano do

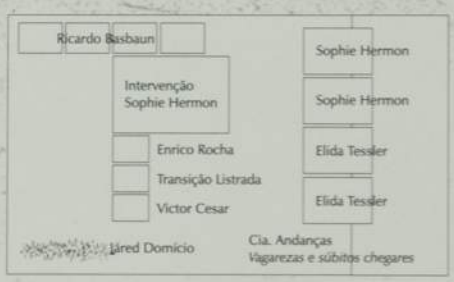
equador. P. de nível: lugar o a com um caminho do mesmo nível. P.

forçada: caminho transitável do prédio urbano ou rústico, que se acha

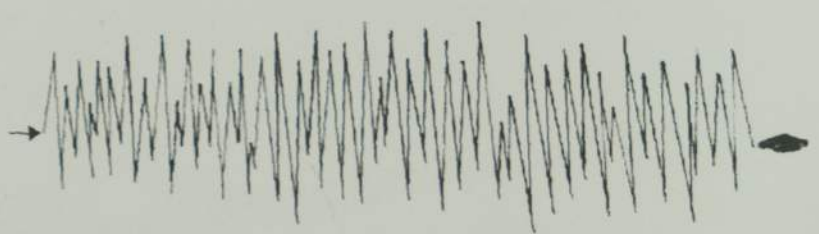
ado em outro, a fim de da para a via pública, fonte ou porto. De

m ao de leve, por alt o tencionar demorar-se.





Poema: Manoel Ricardo de Lima



Oxida
dos objetos

como a cidade faz
com cada um

Perdê-los até
de vista

Matar com sensatez
o desejo de perceber
outro
lugar possível
aqui ali lá adiante onde for como puder ir andar passear o olho

Rever

Revirar pálpebra para cada pedaço de fala

os silencios

O Torreão inaugurado em 19 de junho de 1993, em Porto Alegre, surgiu da conjugação de duas necessidades básicas. Por um lado, a busca de um espaço mais amplo para o desenvolvimento dos cursos de artes que Jailton Moreira vinha mantendo na Escolinha de Arte da UFRGS, onde trabalhou por muitos anos. De outro, um atelier para Elida Tessler, que chegava de viagem da França, onde residiu por cinco anos. Porém, o fator mais importante que realmente uniu estas necessidades foi a certeza de que a troca de experiências entre os dois artistas e o desenvolvimento de diálogos permanentes em torno de temas vinculados à arte contemporânea seria o eixo fundamental.

O TORREÃO passou a ser este lugar de entrecruzamentos de várias propostas: as atividades de produção individuais, as orientações permanentes em artes visuais, os encontros públicos entre artistas e intelectuais sobre assuntos pertinentes às questões culturais.

1993

Elida Tessler

19/6

17/7

Dudi Maia Rosa

7/8

4/9

Gaudêncio Fidélis

25/9

23/10

1994

Elaine Tedesco

11/1

30/1

Marco Giannotti

23/3

14/4

Téti Waldraff

30/4

21/5

Kátia Prates

18/6

12/7

Karin Lambrecht

10/9

30/9

Jailton Moreira

14/10

10/11

1995

Hélio Fervenza

25/3

23/4

Angela Villar

25/5

10/6

Gisela Waetge

17/6

15/7

Marilice Corona

16/9

5/10

Maria Ivone dos Santos

21/10

19/11

Marta Martins

26/11

20/01/96

1996

Herbert Shein-bender

9/3

5/4

Eliane Chiron

4/5

31/5

Teresa Poester

22/6

12/7

Mario Soro

19/7

16/8

Fernando Lindote

24/8

20/9

Giancarlo Lorenzi

26/10

29/11

1997

Iolanda Gollo Mazzotti

24/5

15/6

Mauro Fuke

21/6

26/7

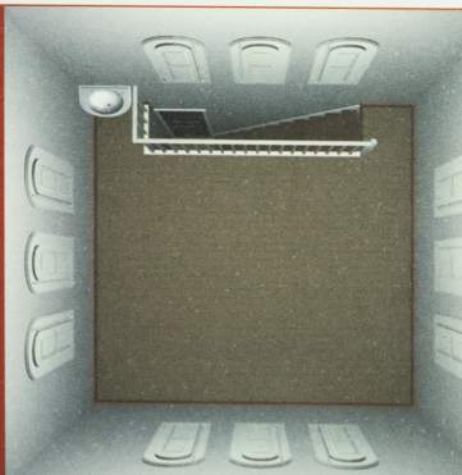
Jörg Herold

2/9

5/9

Nos altos da casa situa-se uma espécie de torre, reservada para intervenções de artistas. Até o presente momento, já aconteceram quarenta e oito proposições para um mesmo local, o que fundamenta a configuração de um lugar específico. Todas foram registradas em foto e vídeo, constituindo um arquivo-memória do lugar, acrescido de folders com texto crítico, redigido por um visitante escolhido no dia da abertura de cada intervenção.

O convívio com esta atitude de ocupação de espaço resultou, neste último ano, na criação de três salas, desta vez reservadas somente para alunos que também desejam experimentar trabalhos com o espaço. O Torreão de empenhos pessoais que contam também com a participação daqueles que o freqüentam. Algumas promoções aconteceram de forma conjunta com outras instituições da cidade e do país.



1997

Jean Lancri

12/9 ▪ 17/9

Lia Menna Barreto

11/10 ▪ 9/11

1998

Edith Derdyk

22/3 ▪ 10/4

Daniel Acosta

9/5 ▪ 31/5

Tula Anagnostopoulos

13/6 ▪ 12/7

Nazareno

18/7 ▪ 9/8

Juracy Rosa

15/8 ▪ 6/9

1999

Geraldo Orthof

14/1 ▪ 5/3

Maria Lucia Catani

27/3 ▪ 25/4

Arthur Barrio

20/5 ▪ 11/6

Nick Rands

19/6 ▪ 18/7

Vera Chaves Barcelos

21/8 ▪ 18/9

Jöchem Dietrich

11/10 ▪ 30/10

Maria Helena Bernardes

6/11 ▪ 31/12

2000

Jorge Menna Barreto

5/4 ▪ 7/5

Eduardo Frota

17/6 ▪ 27/7

Patrício Farias

15/7 ▪ 6/8

Glaucis de Morais

19/8 ▪ 10/9

Sofi Hemon

17/9 ▪ 6/10

Nury Gonzalez

21/10 ▪ 17/11

Mima Lunardi

7/4 ▪ 29/4

Rolf Wicker

12/5 ▪ 30/5

Regina Silveira

9/6 ▪ 6/7

Paulo Gomes

18/8 ▪ 16/9

2001

Intervenções: A idéia das intervenções de artistas na torre foi evocada pela própria arquitetura do local onde o Torreão se instala. Desde a primeira visita à casa, a torre anunciou-se como um espaço nobre, nos altos da construção, constituindo-se como metáfora de espaço permeável: o interior e o exterior em permanente comunicação através das doze janelas distribuídas nas quatro paredes. Imperou desde o início oferecer a torre a outros artistas como suporte de trabalho. O artista deve se sentir convidado pelo local no sentido da conjugação estreita entre a obra e seu espaço de apresentação. As intervenções tem acontecido de uma forma periódica com uma média de seis por ano. Durante este tempo contou-se com o entusiasmo e a generosidade de vários artistas locais, nacionais e estrangeiros que, através dos seus trabalhos , fizeram do Torreão um espaço de experimentação, investigação e diálogo da produção contemporânea.

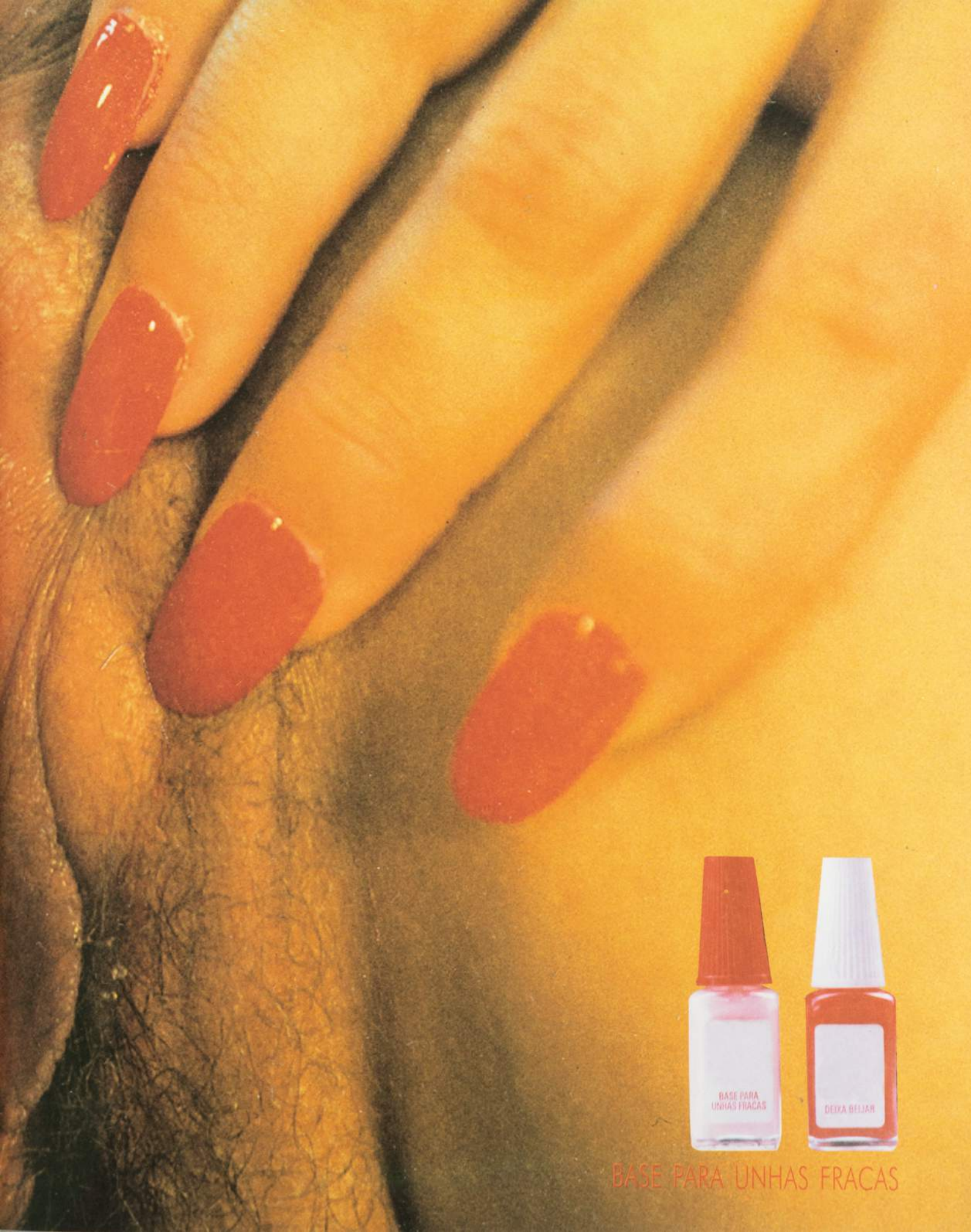
Encontros: Desde o início o Torreão se colocou como um lugar dedicado à conversa e à troca de experiências a partir do desejo e da necessidade de ampliação do debate em torno de questões relevantes da arte contemporânea na cidade. A idéia central é a de ensaiar um certo eco das conversas mantidas pelos dois artistas em sua rotina diária, mantendo um alto grau de informalidade. Ao se repetirem de forma sistemática os encontros fazem do Torreão local de rastros e aprofundamentos que redimensionam as mudanças na condução de novas pesquisas.

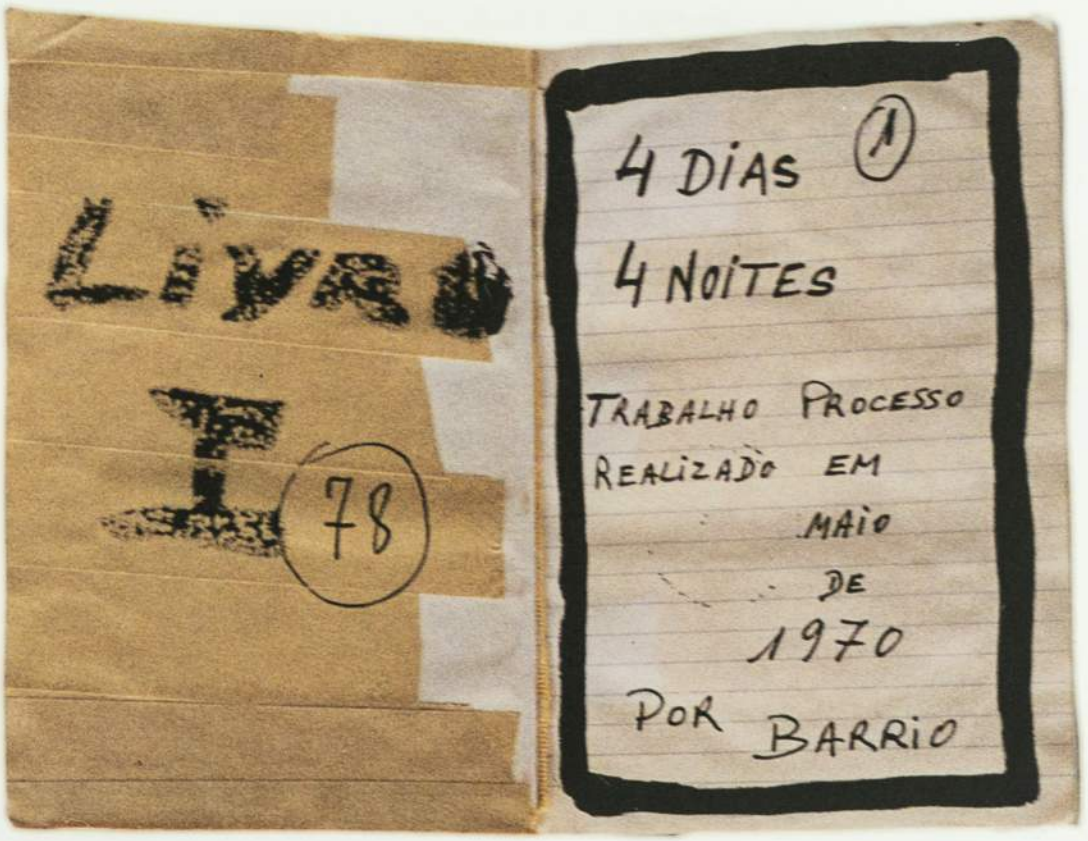
Design Lucas Levitan

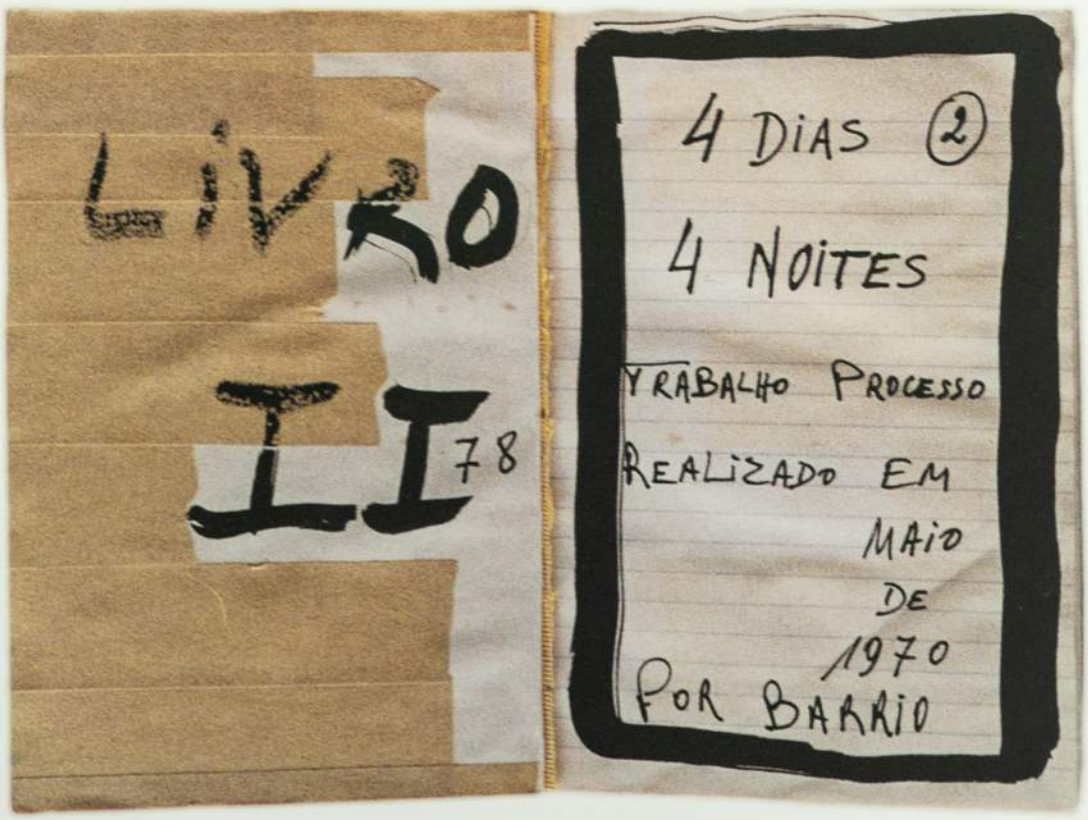
Torreão rua Santa Terezinha, 79 CEP 90040-180 Porto Alegre-RS-Brasil Fone/Fax: (051)3226-9827/3332-5199 **artewebbrasil.com.br**

Orientação de trabalho: O Torreão oferece orientação em artes visuais, a cargo de Jailton Moreira. Através de entrevistas prévias, é analisado, junto com cada aluno, seus interesses e possibilidades de desenvolvimento do seu processo de trabalho. Se por um lado existe uma individualização da orientação por outro é oferecido um ambiente onde o convívio com diferentes níveis de processos e opções técnicas transforma-se em uma fonte de estímulos. O Torreão possui em média, trinta e cinco alunos por semestre, divididos em três turmas. Alguns destes dispõem da chave do local, possibilitando assim trabalharem livremente outros dias. Com o passar do tempo, outras situações de encontro foram propostas, sendo que existe anualmente uma programação de exibição de vídeos, seguidas de discussão ("Terças-filme") e de leitura de textos críticos ("Terça-texto"). Desta forma o ensino de arte não se dá apenas na orientação de processos, mas é a combinação dela com a criação de um espaço de fomentação e intercâmbio de idéias.

Elida e Jailton administram o Torreão propondo acima de tudo, um intercâmbio entre suas produções pessoais com as pesquisas de outros artistas contemporâneos, dividindo com os alunos e o público as discussões referentes a problemas em torno do sistema da arte em geral.


BASE PARA
UNHAS FRACAS
DEIXA BRILHAR
BASE PARA UNHAS FRACAS


LIVRO
I
78
4 DIAS (1)
4 NOITES
TRABALHO PROCESSO
REALIZADO EM
MAIO
DE
1970
POR BARRIO


LIVRO
II 78
4 DIAS (2)
4 NOITES
TRABALHO PROCESSO
REALIZADO EM
MAIO
DE
1970
POR BARRIO

Entrevista com Artur Barrio: "4 dias 4 noites"

A entrevista com Artur Barrio concentra-se em seu trabalho "4 dias 4 noites", de 1970, em que o artista deambula pelo Rio de Janeiro, durante um longo processo. A conversa, realizada em 20 de julho de 2001, com a participação de Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira (que mandou perguntas por e-mail, de Paris), buscou registrar os traços desse percurso do artista.

edição: Cecilia Cotrim e Ivana do Rego Monteiro.

Barrio: O "4 dias 4 noites" é um trabalho que não tem registro. Minha idéia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia.

Camillo: Mas há umas anotações, em um caderno-livro que está no acervo do MAM [Rio de Janeiro].

Barrio: Exato, de 1978. Mas o caderno-livro do "4 dias 4 noites" ficou em branco.

Camillo: Em que mês do ano foi o trabalho?

Barrio: Acho que foi em maio, junho. Mas, no "4 dias 4 noites", a idéia era ultrapassar certas coisas, tentar romper com certas coisas. E caiu tudo numa abstração, numa subjetividade quase total.

Cecilia: Eu imagino uns diagramas desse seu percurso pela cidade. Porque algumas coisas são muito circulares nesse trabalho. A deflagração está muito ligada à questão do corpo e também às suas intenções. As coisas parecem muito circulares aqui.

Barrio: A deflagração é mente-corpo/função-única.

Cecilia: Sim, mas há a cidade também.

Barrio: Pois é. Há sempre um retorno ao ponto de partida, daí a circularidade. É uma relação... de não se poder escapar do condicionamento da cidade, de todos os condicionamentos, a não ser para uma etapa posterior.

Cecilia: Como "para uma etapa posterior"?

Barrio: A idéia seria finalmente romper com certas coisas que condicionariam um aprisionamento. Cedo, sair para a rua... depois vêm as etapas posteriores. É muito confuso, tudo isso ainda chega ao meu trabalho através de algumas percepções.

Cecilia: Barrio, pensando nessa deambulação pela cidade, queria que você falasse um pouco do que chama de "deflagradores" e que, como você diz, às vezes podem vir de reações orgânicas, de fluidos orgânicos, que poderiam agir como provocadores, fragmentando o cotidiano.

Barrio: Já escreveram dizendo que sou um heracliteano... o movimento, o fluir, os fluidos corporais, o dentro e o fora.

Cecilia: O processo energético do próprio corpo, no caso do "4 dias 4 noites", talvez possa ser um deflagrador, tanto quanto a droga... porque não sei exatamente qual seria o limite, nesse trabalho, da droga. O quanto a droga teria sido um deflagrador nesse seu longo percurso pela cidade?

Barrio: É, essa é a questão. Havia a vontade de se chegar a isso: a droga como uma possibilidade de agudização da percepção, a velha história da droga abrindo as portas da percepção, com todas as experiências, desde o fundador da crítica de arte, Baudelaire... seria isso, poeticamente. Há todo o lado poético, da angústia pessoal da vida, toda uma miscelânea de coisas. Eu achei que aquele meu trabalho de Belo Horizonte, com as trouxas ensangüentadas, tinha chegado a um limite, e tentei ultrapassá-lo. Havia

uma certa arrogância, eu pensava em ultrapassar aquilo para chegar ao ponto máximo de um trabalho... e a coisa foi um pouco perigosa, não é? Porque quem entrou em jogo fui eu. Mas sobre essa questão do corpo relacionado às secreções, excreções, acho que o Cristianismo anulou de tal maneira o corpo, que o que existe como expressão interna do corpo passa a ser encarado como uma coisa atroz, sem muito significado. A nossa leitura do corpo é muito restritiva. O exterior existe, mas o nosso interior não existe. Não vou dizer que seja uma alienação, é uma defesa. Talvez, se a vida fosse muito mais longa, tivéssemos mais propensão a nos escutar mais, fisicamente...

Camillo: É a especialização.

Barrio: Sim, mas no "4 dias 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 de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo.

Camillo: Barrio, sabe o que esse trabalho me lembra? A "Experiência nº 2", do Flávio de Carvalho.

Barrio: É, mas lá é objetivo, porque ele parte frontalmente contra algo, real. Não parte contra a própria subjetividade. A subjetividade dele existe em função da objetividade que está presente.

Camillo: É, mas em seu trabalho, de certa maneira, também, porque tudo é refeito a cada embate com a cidade.

Barrio: Não é propriamente a cidade. A cidade é um suporte, estou inserido nesse contexto. Mas o que importa é o que eu compreendo ser a minha percepção, ver além de "isso aqui é uma casa, vocês estão aqui, o cão está ali, a lua"... ver além disso, agudizar a percepção.

Camillo: Mas o que me faz lembrar a "Experiência nº 2" é o seguinte: o Flávio de Carvalho está andando num ônibus, vê uma passeata, um comício, salta, pega um chapéu verde, veste esse chapéu e entra no comício, e enfrenta o comício. E a sensação que se tem, ao se ler a narração do episódio, é de que, a cada minuto, ele ia reagindo, em função do que estava acontecendo.

Barrio: E que ele tinha provocado.

Camillo: E o limite disso é a morte dele. E o que me interessa, e que é, de certa maneira, próximo ao seu trabalho, é que o limite não é a arte, mas a vida. Ele não faz nenhuma referência à discussão da arte.

Barrio: Mas aí é que me pergunto: primeiro, esse ato é reativo. Ele provoca e tem uma reação imediata que não sabe qual é, mas que, mais ou menos, entenderia de onde viria; eu não. O "4 dias 4 noites" não tem isso, essa reação. Não se dá a partir de uma inteligência reativa. É extremamente solitário. A única reação que poderia haver em relação aos meus atos seria do meu próprio corpo, que é desgastado. Agora, o artista que rompe com certas barreiras condicionadas ao meio, ao contexto da época - e o Flávio corre esse risco também - é passível de sofrer uma série de coisas. Como um Gauguin ou, enfim, aqui no Brasil, um Hélio Oiticica.

Camillo: Eu acho que o limite do trabalho do Flávio é o mesmo limite, digamos, do "4 dias e 4 noites", que é a liquidação, a morte, a possibilidade de um enfrentamento concreto e real.

Barrio: Para mim, esse gesto estava ligado à arte. Claro que estava ligado também a um processo de vida, tudo isso é muito mesclado... Agora, o meu trabalho foi uma maceração, foi longo. Uma maceração do tempo, da percepção, da subjetividade... algo incompreensível. Visto de fora, era simplesmente uma pessoa comum andando pela rua. No tempo, a coisa foi sofrendo algum desgaste. Já o Flávio fez algo bem impactante.

Camillo: Tem uma provocação, no caso dele, que não tem no "4 dias 4 noites", eu acho que seria esse o elemento.

Barrio: Sim, pois eu estava procurando algo... Talvez a maneira dele ser fosse diferente, evidentemente, e o impacto seria logo a soma dos contrários. A partir dessa adrenalina toda, ele tiraria algum resultado, talvez... Eu compreendo o trabalho dele como o que seriam as intervenções, dos anos 1970. Ele fez uma intervenção mesmo, criou uma situação antes do Situacionismo. A gente poderia dizer que os surrealistas também atuaram na rua. Eles faziam algumas coisas, aqui e acolá, como foi visto no Situciacionismo... a fusão do Dadá com o Surrealismo, de onde sai o conceito do Situacionismo, para eclodir em maio de 1968.

Cecilia: Barrio, voltando ao trabalho de Belo Horizonte, das trouxas ensangüentadas ["Situação T/T1", abril de 1970], eu queria entender a relação desse trabalho com o "4 dias 4 noites". Porque, em um caderno-livro de 1978, você meio que associa os dois trabalhos, e a passagem a que você se refere, ali, é justamente a da preparação das trouxas.

Barrio: Ali eu escrevi sobre o fazer das trouxas, e os odores, os materiais, a maneira com que aquilo trabalha o meu corpo e vice-versa, os contatos com a carne... E ali eu escrevi até direito sobre aquilo. Agora, nessa caminhada dos "4 dias 4 noites", foi uma tal avalanche de percepções, que eu não consegui situar nada tão claramente, tal e qual. A coisa redundou num fragmento, num farrapo qualquer.

Cecilia: Mas é um farrapo que faz sentido, se a gente pensar nos seus trabalhos anteriores, como os "Deflagramentos de Situações sobre Ruas" [1969].

Barrio: Sim, nesse caso dos deflagramentos, eu era observador, não *voyeur*, mas observador - a observação dos transeuntes... E, no caso do Flávio de Carvalho, ele entra num processo em que se situa também como transeunte. Eu acho bem Cristão: ao mesmo tempo em que eu ataco, eu posso receber uma reação contrária. Ele está ali provocando, mas também exposto, e isso é de muita coragem, acho eu.

Camillo: No caso dele, como você falou, há algo de religioso e de martirização, que é dele mesmo e da situação que ele estava querendo provocar, revelar, que é essa religiosidade coletiva.

Barrio: É, e até que ponto aquilo é ridículo, a procissão... até que ponto o ser humano se martiriza, se faz mal, em vez de viver a vida na sua plenitude. Pelo menos tentar, não? Eu acho que ele estava querendo dizer isso.

Camillo: Mas, enfim, o fato dele entrar num ônibus e ter essa percepção, isso coloca para ele um objetivo. No seu caso, você, ao sair de casa...

Barrio: Não, não é "ao sair". Na época, eu morava num quarto no Solar da Fossa, onde hoje é o Rio Sul. E fiquei vários dias ali, pensando de que maneira eu... então houve um dado momento, que foi o início desse processo, digamos assim... Bem cedo, de manhã, eu saí, caminhei, fui até a orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, fiz um percurso sem objetivo, mas interiormente havia um objetivo, isso é que é estranho. Havia um comportamento de seguir vários segmentos pontuais.

Cecilia: E cada segmento levava a outro?

Barrio: Era uma etapa, exatamente.

Cecilia: Quando você chegava ali, a associação...

Barrio: Era para outro segmento do percurso. Então, eu penso que nesse tempo em que fiquei incubado - fiquei queimando fumo durante três dias, o "manga rosa" - houve uma estruturação do caminho a seguir, no exterior.

Camillo: E esse limite, entre seguir para um outro segmento e interromper, era constantemente presente para você? "Daqui eu tenho que ir para esse outro segmento ou vou em frente?"

Barrio: Não. Era algo que terminava. Era algo como... bom, eu bebi um gole há pouco, agora vou dar outro gole. E assim vai...

Camillo: Mas não tinha por que ser quatro dias.

Barrio: Há um limite, não é? Foi quando eu compreendi que a coisa tinha terminado.

Cecilia: Mas, entre os segmentos, o que fazia você ainda seguir?

Barrio: Havia um desdobramento constante e contínuo. Não havia controle. Não sei, foi um processo meio estranho. Agora, a pessoa que não se alimenta, quando faz um jejum, começa a ter determinadas percepções. A pessoa que se desgasta fisicamente começa a ter certas percepções. A coisa não é só a droga, mas também esse processo do jejum, do não se alimentar, do constante esforço físico. Quando o Camillo fala da morte como o objetivo final, aparentemente sim...

Camillo: Não como objetivo, mas como possibilidade.

Barrio: Sim, como em tudo, não é?

Camillo: Não, se você está no ateliê pintando, a morte não é uma questão. Mas se o cara está ali diante de uma procissão rebelada, ela é uma possibilidade. Se você está andando na rua quatro dias e quatro noites, sem alimentação, e num processo de convulsão interna muito forte...

Barrio: Sim, mas a procura, nesse processo, era chegar a algo que se abrisse para outra dimensão, em termos de arte. Então, havia o aspecto da vida.

Camillo: Claro, eu acho que o objetivo era a vida, mas você teve que passar por esse limite, até concreto, de certa maneira.

Barrio: Sim, daí a questão. Por quê, e por que dessa maneira? Há perguntas. Eu queria alcançar um certo nível de percepção, para transformá-lo em criação. Mas aí também seria desvendar todo um aspecto do mundo da arte. De onde vem a criação? A própria ciência jamais conseguiu desvendar isso. Mas há uma falha imensa, e, o que resultou desses "4 dias 4 noites", finalmente, foi algo que, apesar de ter sido feito e realizado, não teve o resultado esperado. A coisa teve outros sumos, fluidos, processos...

Camillo: E o que seria o resultado esperado?

Barrio: O resultado esperado seria criar um tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão da arte. Mas eu acho que, finalmente, o "4 dias 4 noites" não resultou, ficou sendo o que é. É uma coisa estranha, um trabalho que não resultou, a curto termo. Pode ter resultado numa trajetória... Acho que aquilo me alimentou para um processo muito mais longo do que eu queria. Eu queria uma coisa imediata, absoluta. E aí talvez o aspecto da morte.

Camillo: Eu acho que você está esperando como resultado algo por demais convencional, em relação a esse trabalho. O que você fez é de tal radicalidade, que o resultado não seria jamais convencional.

Barrio: Sim, mas é o meu aspecto de salvar a tradição, digamos assim, a convenção da tradição. Para mim, todos os focos maiores vêm da pintura.

Cecilia: Eu acho que essa pergunta que a Glória [Ferreira] mandou de Paris, por e-mail, pode nos ajudar: "Até que ponto, e mesmo pela dificuldade de classificar essa experiência em uma categoria artística, o '4 dias 4 noites' era pensado como ato estético?"

Barrio: Eu penso em salvaguardar certas coisas, em relação a esse tipo de gesto. E a única maneira de não situá-lo dentro de algo que poderia ser considerado como loucura, seria considerá-lo, sim, como um ato

estético, como um ato artístico, e isso é uma defesa. Digamos, se eu pego uma folha de papel e começo a desenhar ou a escrever, e fico imaginando em que vão resultar algumas coisas, vou encontrar resultados nesse desenhar dentro de minha casa. Mas, ao ir para a rua sem esses apetrechos, diante do mundo que vejo, eu me pergunto como me situo, o que sinto, com o que me relaciono, e até que ponto posso criar alguma coisa. Nesses trabalhos, eu quase nunca uso projetos nem nada, eu faço mentalmente. Hoje, eu procuro mais me situar numa vertente ligada a um suporte. Mas eu pensava que poderia criar um trabalho a partir dessa relação, dessas percepções, durante esse tempo todo. Como, na época, havia um certo interesse, em função do que eu tinha feito em Belo Horizonte ou no MAM do Rio, então eu criei algo: "o que seria o Artur Barrio, em 1970, andando pela rua?" E acho que a dificuldade que está surgindo agora é de, a partir de um título, "4 dias 4 noites", considerar isso como um trabalho. Está surgindo algo extremamente complexo, que é situar esse processo como trabalho... para resultar num trabalho definitivo, digamos assim. É difícil, pois é um trabalho muito radical. Até a idéia do registro, na época, era algo que eu queria ultrapassar completamente.

Cecilia: Nesse trabalho?

Barrio: Exatamente, porque o registro é sempre um cordão umbilical ligando a alguma coisa, a materiais, imagens, suportes... E como eu iria me situar para viver desse trabalho, condicionar-me a levar um trabalho a um museu ou galeria, entrar em contato com colecionador, com comprador, viver de algo, se, justamente, todo o meu ponto de vista era dizer não a tudo isso? Inclusive nos meus textos eu digo: vai ficar a memória. Havia essa vontade de romper com tudo, inclusive com o contexto do registro.

Cecilia: É, e se a gente pensa nos "Deflagramentos sobre as ruas", o passo que você dá no "4 dias 4 noites" é realmente se desfazer dos registros, porque a deambulação estava ali, quer dizer, o fato de você já fazer esses percursos pela cidade. Só que, até ali, você marcava isso com os registros, você deixava o saco com os objetos, com os dejetos e tal, e fotografava, observava a reação dos transeuntes, fazia anotações. E isso tem uma passagem marcada para o "4 dias 4 noites", não?

Barrio: Tem, evidentemente.

Cecilia: No "4 dias 4 noites", você quase toma o lugar do transeunte.

Barrio: Exato, e eu quase tomo o lugar do objeto e dos dejetos, também.

Camillo: Mas eu vejo o registro não como registro de uma ação, de alguma coisa que foi, mas como aquilo que aconteceu solicitando essa outra materialidade e que vira uma outra coisa, um outro trabalho. O ponto é por que isso não suscitou outra materialização - talvez porque estivesse tão colado na subjetividade. Sempre havia uma outra coisa, uma trouxa ou o papel higiênico, e dessa vez tinha só a cabeça dele, não é?

Barrio: E o resto. É mente-corpo, situação única. Porque a primeira vez em que eu peguei o papel lá no MAM ["P...H...", 1969] e soltei, eu mesmo fiz uma foto. Amarrei os papéis num andaime, no MAM, e fiz uma foto. Aí compreendi que, para esse tipo de trabalho, precisava ter alguém para fotografar. E o César Carneiro apareceu, estava lá no MAM, e fotografou, e depois, dentro do MAM também, com as trouxas, em 1969, e lá em Belo Horizonte ["Situação T/T1", 1970]. Mas, de uma certa maneira, esse elo com o fotógrafo começou a me incomodar. Talvez quisesse voltar a um aspecto do artista fechado em seu ateliê, desenhando, pintando, sem o olho cíclope do fotógrafo. Isso estava me incomodando extremamente, e achava que o trabalho como registro mantinha sempre um elo condicionado, vamos dizer, com a arte, e isso aí já não seria mais arte, não sei... Acho que meu trabalho caminhava só pelo pensamento... deixar fora o ver, e viver. Porque o sujeito já não quer a máquina fotográfica, ele quer viver, não quer estar atrás da máquina.

Cecilia: Sim, e penso aqui no caso dos românticos, que, diante da natureza, não iam fazer "registros", mas sobretudo viver a experiência, que seria retida. E acho que, em última instância, talvez você esteja próximo dessa poética romântica, que privilegia a experiência.

Barrio: Não tenho nada contra, inclusive acho que a mistura de certas tendências pode levar a outra coisa. Mas gosto de situar meu trabalho assim: historicamente, não me ligo ao Fluxus, nem ao Beuys. Eu vou a 1914, vejo o Dadá, o Futurismo e o Surrealismo. Estes três e a pintura, Picasso, o Cubismo,

evidentemente, e a colagem. Quer dizer, o que me interessa na arte são aqueles artistas que romperam. E acho que talvez tenha querido romper também. Mas penso que meu trabalho nunca me satisfez muito. Eu vejo, vamos dizer, as trouxas e as associo a Man Ray, ao objeto, não é? E a Lautréamont, de uma certa maneira... Eu queria criar uma obra que não tivesse filiação nenhuma, aí seria uma coisa no espaço, e o que é isso? Então, a minha ambição era por aí. Por isso eu continuo até hoje tentando alguma coisa. E essa radicalização da percepção, os "4 dias 4 noites", era justamente para romper com todo um estado de coisas, para ir além. O que eu começo a compreender é que todas essas tentativas passavam a ser a própria manifestação artística. Só que, na época, eu não tinha essa idéia. Na época, a idéia era romper e fazer uma coisa total, meio wagneriana.

Camillo: Mas qual foi o trabalho seguinte ao "4 dias 4 noites", você lembra? Como foi a decisão de fazer um outro trabalho?

Barrio: O trabalho seguinte foi quase o último trabalho da seqüência de todos os anteriores, foi a "Situação Cidade y Campo" [1970]. É um trabalho com pães, que começa em Copacabana e se estende até a Barra da Tijuca, a Lagoa de Marapendi, e ali acaba.

Camillo: Esse percurso foi de carro, não é?

Barrio: Foi, com o Luiz Alphonsus e o César Carneiro. Mas ali, eu voltei ao sistema anterior ao "4 dias 4 noites". Fiz esse trabalho depois da pneumonia, e depois dele enfiei-me no quarto e fiquei lá uns dias. Aí eu fiz a "Parede", a televisão com lençol, fiz alguns trabalhos, um banco de madeira com prato, carne e um ovo frito, para se comer com as mãos, sentado no chão... coisas assim. E, depois disso, entrei num processo de fechamento. Eu não tinha condições materiais e achei que a coisa era ir adiante. Aí internei-me no hospital psiquiátrico PINEL, e, lá dentro, fiz alguns trabalhos, depois saí. Vinte e oito dias depois. Foi no mês de agosto. 1970. Há 31 anos.

Camillo: Quando você foi para o hospital, então, você já tinha feito uma série de trabalhos, depois do "4 dias 4 noites"... Não foi imediatamente após o "4 dias 4 noites" que você se internou?

Barrio: Não, não. Houve a "Situação Cidade y Campo", com os pães, depois houve um período de interiorização.

Camillo: Você terminou o "4 dias 4 noites" no Solar da Fossa? Acabou, foi para casa, dormiu.

Barrio: Dormi e depois fiquei doente, aí fui para a casa dos meus parentes. E foi o afundamento total. Depois de todo esse esforço, voltar à casa dos pais. Aí entra o inconsciente, talvez inconscientemente eu quisesse voltar para lá.

Camillo: Não sei, talvez uma guarda. Mas, quando você pensa nesses "4 dias 4 noites", são situações diurnas ou noturnas que vêm mais à memória?

Barrio: Isso é uma boa pergunta. As situações diurnas são as mais... porque a luz era muito forte. E realmente a luz do Rio de Janeiro é extremamente forte. A pilha atômica não brinca em serviço. E eu tenho uma identificação maior com a noite, nesse trabalho.

Camillo: É, imagino.

Barrio: Mas eu estava vestido de branco. Todo de branco, até o tênis.

Camillo: Mas essa mistura de excitação e delírio, que vai sendo provocada pela fadiga, pelo cansaço, pela exposição, isso tem algum tipo de vinculação, vamos dizer assim, talvez psicológica, com as situações de sonho. Essa passagem, a vigília, é muito noturna.

Barrio: Sim, eu acho que essa passagem, talvez do inconsciente, começa a surgir, também. Manter uma vigília dentro de um processo de desgaste é uma coisa muito complexa...

Camillo: E a experiência do medo...

Barrio: O medo, é claro. Mas todas as sensações eram controladas para que não explodissem num pânico. Era o ver, o sentir, o perceber... Havia uma espécie de um estar, onde as sensações já não resultavam nos códigos de apreensão: medo, dor, sofrimento, alegria...

Camillo: No relato que eu li lá no MAM, dois momentos ficaram presentes para mim: quando você fala de uma situação noturna, em que está andando, não sei se perto da Central...

Barrio: É, no Moinho Inglês.

Camillo: ...aí tem uma reunião de pessoas, e você passa direto. E uma outra, que é no Aterro do Flamengo, já de dia, e há uma bica d'água. E parece que você tomou uma ducha...

Barrio: No Moinho Inglês, eu não passei direto. Havia uns mendigos, um fogo aceso, uns trilhos e uma mulher grávida, que conversou um pouco comigo. E a ducha foi numa vila, ali perto do Parque Guinle. Fiz uma série de atuações lá, mas todo mundo ficava me olhando, ninguém me agrediu.

Cecilia: Mas entre uma coisa e outra, ou seja, o Moinho e a bica, você passou por um esgoto, não foi?

Barrio: Passei. Isso é a mesma coisa que você passar na praia, tem uma língua de esgoto e você passa.

Cecilia: Mas você não podia desviar, não é?

Barrio: Não, no condicionamento eu passei, acho que foi até na Lagoa. Hoje aquilo está tão poluído... A bica d'água era um chuveiro, numa vila. Não houve reações, as pessoas me seguiram com o olhar, eu ficava assim parado, não sei, havia qualquer coisa de estranho. Eu acho que estava totalmente estranho, mas não agressivo. Porém, depois de todo esse processo, a cabeça podia estar a mil, mas o corpo não estava. Agora, eu penso que, como ler um livro e influenciar-se por um livro, por um pensamento, talvez esses "4 dias 4 noites", e tudo que eu vi, vivi, possam ter-me alimentado a tal ponto que a coisa se prolongou no espaço e no tempo, como uma influência.

Cecilia: Sim, e dali em diante você talvez tenha ficado muito atento com a vida cotidiana, digamos assim.

Barrio: É, atento, com uma certa facilidade, aí é que está o problema.

Cecilia: E eu penso no trabalho das peixeiras, "Áreas Sangrentas", em Viana do Castelo, de 1974. Você passa por aquela cena na rua e percebe algo, como também em "4 Movimentos", em que você fotografa aquele vai e vem da peixeira trabalhando.

Barrio: Depois do "4 dias 4 noites"... Mas, de uma maneira bem arrogante, a minha idéia era que depois do "4 dias 4 noites", eu fizesse um trabalho estrondoso. E o que eu fiz? A "Situação Cidade y Campo" e, depois, a televisão coberta com o lençol, lá em casa, e a "Parede". Mas hoje, quando faço as paredes, é tudo o mesmo alimento daquela época. É um fluir... Só que, na minha arrogância, queria estourar a boca do balão. Quase que eu me estouro. Na época, as coisas eram diferentes de agora. Havia toda uma urgência, não sei por que, mas havia uma urgência. Nos anos 1970, havia uma urgência, toda uma discussão louca, as situações eram complexas, as pessoas queriam que a arte tivesse uma dinâmica maior. Havia uma confrontação forte com o que era de fora, feito lá ou aqui. Não era uma confrontação de fronteiras, mas uma confrontação de idéias.

Camillo: E naquele momento, imediato? Você conversou sobre esse trabalho com o César Carneiro, com o Luiz Alphonsus?

Barrio: Não, a única pessoa com quem conversei sobre esse trabalho foi o Mário Pedrosa.

Camillo: Em 1970 mesmo? E ele?

Barrio: O Mário me chamou para ir na casa dele.

Camillo: Ele sabia do trabalho?

Barrio: Todo mundo soube, foi um escândalo! Foi uma loucura! Saiu uma notinha do Frederico [de Moraes], "A via-crúcis do Barrio". Aí eu fiquei na minha, fiquei doente, tive uma pneumonia, o Guilherme Magalhães Vaz foi me visitar na casa dos meus parentes, o Frederico foi me visitar, várias pessoas foram. O Guilherme, o César, o Frederico, o diretor da *Fatos e Fotos*, o Bittencourt, o Granato...

Camillo: Mas e o Mário Pedrosa, você foi falar com ele?

Barrio: Fiquei meio surpreso. Mas, enfim, conversei com o Mário, e ele me perguntou mais ou menos o que tinha acontecido e falou de um francês dos anos 1930 que tinha feito algo parecido. Isso me deixou meio decepcionado. Como sempre, eu queria ser o único.

Camillo: E é o tipo da coisa que não tem repetição. É tão única, sempre!

Cecilia: Há mais uma pergunta da Glória Ferreira: "Em muitos trabalhos, se faz presente a deambulação como a exigência de um percurso, de forma evidente nas trouxas, mas também no 'Cidade y Campo', ou no 'P...H...'. Esse percurso que inscreve o corpo no funcionamento da obra também está presente em trabalhos contemporâneos aos seus, como na *Land Art*, Richard Long, e muitos outros. No caso do '4 dias 4 noites' a deambulação seria em si o trabalho?"

Barrio: Sim, a deambulação. É, pode ser, também bebemos na mesma fonte. Mas eu não tinha acesso a uma informação de revistas de época. A informação toda que tive foi do início do século, dos movimentos futurista, dadaísta e surrealista. Só. E o que estava acontecendo no Rio, naquela época. O Hélio Oiticica, a Lygia Clark, o pouquinho que vinha de longe e o sujeito maluco que entrou contra a procissão - quando cheguei ao Brasil, vi na revista *O Cruzeiro* as fotografias da roupa que se deveria usar no verão, do Flávio de Carvalho, ele andando na Avenida Paulista e milhares de pessoas em volta. Foi essa informação que tive chegando ao Brasil e quando comecei a me interessar por arte. Mas, vamos dizer, Walter de Maria, os minimalistas, isso não me interessava muito. Interessava-me o artista que rompia com sua realidade social, com o mundo em que foi criado, inserido. Isso já veio de Portugal. Depois, quando li os manifestos surrealistas, acho que ali encontrei uma verdade que me interessava.

Cecilia: E o que veio mesmo de Portugal?

Barrio: Essa coisa anti-clerical. O meu pai era anti-clerical, anti-militarista. Então isso já veio de Portugal, esse lado mais rebelde, anarquista.

Cecilia: E a navegação?

Barrio: A navegação veio porque o mar existe.

Camillo: O Guilherme Vaz fala dessa relação entre o artista e o nômade; para ele, a arte conceitual, justamente por essa não-materialização do trabalho, seria por definição essa circulação meio nômade do trabalho e do artista. E o artista viveria esse nomadismo, o que é sempre um aguçador da percepção.

Barrio: É, dependendo também do próprio trabalho. Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do "4 dias 4 noites", houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo. Então, há essa ruptura. Evidentemente, tudo isso acarreta um esgarçamento, um choque muito violento.

Cecilia: Mas você já vinha de um longo processo de ruptura, desde antes do "4 dias 4 noites", desde antes de Belo Horizonte, mesmo.

Barrio: Sim, mas não é por isso que se pensa que não há mais retorno. É um processo de continuidade ou

de fragmentação. Quando mais tarde, nos anos 1980, surge a pintura, eu pinto. Deixei isso fluir, com uma contradição violentíssima, realmente. Mas talvez o "4 dias 4 noites" surja dessa contradição interior.

Camillo: Barrio, com relação à temporalidade desses quatro dias, a passagem pelo museu é no começo, não? E depois, como você falou, você tem a memória mais fresca das situações noturnas, então deve ser meio nebulosa essa passagem do dia.

Barrio: Agora você tocou num ponto que realmente iluminou: "na memória você tem o registro dessas coisas". Aí é que está... a minha preocupação, talvez inconsciente, em guardar na memória todas as passagens, é que queimou o filme. Se eu não tivesse essa preocupação, talvez deambulasse mais e me crispasse menos, me angustiasse menos, em ter que guardar todas as passagens no meu microfilme, registrar tudo.

Cecilia: Mas, ainda assim, parece que há um ou vários mapas desse trajeto. Você falou hoje: saída do Solar da Fossa, depois a Lagoa Rodrigo de Freitas...

Barrio: É. Depois passei pela casa do Frederico de Moraes, em Ipanema.

Ricardo Resende: Você fez contato com o Frederico, nesse primeiro dia?

Barrio: É. E ele me mostrou um livro, agora estou me lembrando, um livro com as pessoas nascidas no signo de Aquário. O Frederico é aquariano, e eu também. Mas ele não comentou nada, quer dizer, a coisa estava no início. E eu acho que era o dia da inauguração do Salão, no MAM.

Camillo: Isso, no primeiro dia, não é?

Barrio: É. E acho que aí eu deambulei. Eu não sei como fui parar no museu, acho que foi de carro, com o Frederico. Não, fui a pé. Lembro-me de que subi a passarela que dá no MAM. Aí encontrei o Granato e outro artista, ambos iam para o museu. Eles foram embora, eu continuei. Entrei no MAM e aí atuei com os trabalhos do Cláudio Paiva. E, quando saí do MAM, veio um sujeito e pegou meus documentos. Um segurança. E, desse ponto aí, eu segui pela rua, pelo Aterro.

Camillo: Já era noite?

Barrio: Era noite. Depois fui até o Parque Guinle, e aí houve aquela passagem, acho que houve a passagem do chuveiro, não sei. E depois fui para a Zona Norte, que para nós, naquela época, era depois do túnel.

Camillo: Esse Salão foi em 1970? Mas não foi o Salão em que o Antonio Manuel apresentou-se nu?

Barrio: Foi, foi. Só que o Antonio Manuel ficou nu no primeiro dia, na inauguração.

Camillo: E isso não foi na inauguração, com tanta gente?

Barrio: Não. Isso foi depois. Ora, porque ia tanta gente para o MAM? Porque, naquela época, todos se reuniam lá, ficavam no bar. E acharam que eu estava bêbado. Estou confundindo os dias, já não sei muito bem onde é que estou. Mas me lembro de que um escultor, o Jackson Ribeiro, achou que eu estava bêbado, me levou ao bar e disse assim: "toma um café". Bebi uns cinco cafezinhos sem açúcar e fiquei mais alucinado ainda. Andei mais três dias por conta do café. Mas agora estou me perguntando se são realmente quatro dias e quatro noites. Porque se já estou quase sem fôlego no museu, imagina ainda continuar, lembrar...

Camillo: Mas o museu não deve ter sido no primeiro dia.

Barrio: Era um domingo. Naquela época, os artistas entravam nos museus sem pagar e sem se perguntar por quê. Havia esse ir e vir.

Camillo: O museu foi no primeiro dia, então?

Barrio: Sim, claro.

Ricardo Resende: Mas, nesses quatro dias, você encontrou pessoas, conversou com alguém?

Barrio: Não, não dava. Foi justamente o contrário do que aconteceu no trabalho anterior, "Deflagramentos de situações sobre ruas" [1970], em que eu conversei com algumas pessoas. Mas, dos "4 dias", guardo uma imagem, ali no Castelinho do Flamengo, uma imagem incrível, para mim. Isso já era bem de madrugada, e eu caí em frente ao Castelinho. Havia toda uma dimensão do corpo, que pegava fogo... me sentia como se tivesse com fogo no corpo. Mas houve uma visão, e eu abri as correntes que fechavam as portas e entrei no Castelinho. Depois caí. Não sei se é realidade ou ilusão. E era uma noite estrelada. Tinha água, e eu caí, quer dizer, não foi um cair, foi uma espécie de reencontro com outra dimensão. Uma leitura das estrelas, como no Antigo Egito faziam - o Cosmos era lido através de um grande tanque d'água. As estrelas eram refletidas nesse tanque, e toda a cosmologia era lida através do tanque. Então eu olhei, mas aí não tinha nada, só o lado poético, o reflexo das estrelas nessa poça d'água. E fiquei ali, e vi duas pessoas que se aproximavam. Então essas pessoas me olharam, e uma delas disse assim: "esse aí está liquidado, não tem volta". E foram embora. Não quiseram nada, absolutamente. Não havia diálogo. Depois disso, levantei-me e fui-me embora. E continuei caminhando. Essa passagem é bem estranha.

Camillo: O comentário delas foi esse?

Barrio: É. "Esse não tem retorno."

Ricardo Resende: Você falou que, da noite, as imagens eram mais recorrentes. Você estava com alguma tensão, assim, pelo fato de ser noite?

Barrio: Sim, mas a tensão era tanto de dia quanto de noite, porque não havia espaço determinado. Uma situação tal... porque, realmente, eu nunca havia saído dessa maneira na rua, naquele estado de sensibilização.

Ricardo Resende: Você usou alguma coisa para se sensibilizar mais ainda? Bebida...

Barrio: Não, foi maconha "manga-rosa". Eu fiquei uns três dias e noites fumando aquilo lá no quarto, saí como uma bomba. Já pensou você ficar assim, num lugar fechado? A chuva, o som da chuva, era música. Mas se estou contando isso, estou esvaziando a minha caixa mágica, estou perdendo.

Cecilia: Mas Barrio, nesse momento em que você decidiu sair, você sabia que ia andar muito?

Barrio: Não, eu sabia que estava num processo. Eu queria saber até que ponto a coisa iria. Ou eu cairia, ou a coisa teria que parar num momento, e eu saberia o ponto exato.

Cecilia: Mas quando você se dispôs a sair de casa, você tinha em mente que aquilo seria alguma coisa de ordem poética?

Barrio: Sim, de ordem poética, poderia ser... da procura desse objetivo que eu expliquei aqui no início. Só que eu esperava outra coisa, o processo foi um pouco além de mim. Eu achava que seria uma idéia clara, precisa, que eu determinaria cientificamente... a + b = c, enfim...

Ricardo Basbaum: Mas já havia algum apontamento, algum texto, algum desenho mirando essa situação, de alguma maneira? Havia algum tipo de preparo, assim?

Barrio: Não foi uma coisa assim tão intelectual.

Ricardo Basbaum: Mas já tinha passado pela cabeça algum traço dessa possibilidade? Havia algum tipo de

apontamento sobre esse percurso? Não como uma coisa do tipo "vou fazer tal situação", mas algum traço....

Barrio: Não, eu acho que tudo isso está relacionado ao trabalho que, tanto no MAM ["P...H...", 1969] quanto em Belo Horizonte ["Situação T/T1", 1970], acontece a partir de um certo deflagramento, é incontrolável. Eu nunca pensei que o trabalho em Belo Horizonte resultasse naquilo. Então, depois daquele trabalho das trouxas, eu ia fazer o quê? Essa era a angústia, a pergunta. Então a pergunta foi encontrar essa resposta nesse processo, no deambular ou na caminhada.

Cecilia: Mas, voltando à pergunta do Basbaum...

Barrio: Ele pergunta sobre um pré-processo, e, digamos, o pré é o seguinte: houve um processo de mentalização, de procura, no tempo em que eu fiquei lá, fumando. E depois houve uma procura mais forte, ao sair pelos medos da vida. Mas eu não entendi, Ricardo. Você acha que eu havia feito um projeto pré-determinado?

Ricardo Basbaum: Não, não. Eu sei que não houve um projeto, mas, assim, um traço...

Barrio: Desde os deflagramentos, ao deixar aqueles pacotes na rua, não havia isso, quer dizer, o carro ia, "ah, vamos parar aqui... agora acolá". Numa dessas, tinha havido o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos e também do Japão, e paramos em frente à embaixada do Japão, ou consulado, e lá vai... a gente nem sabia... Mas o que eu mais queria colocar é justamente que todo o processo dos "4 dias 4 noites" foi algo completamente inconsciente, sem um entrave da razão.

Cecilia: Mas você falou em "segmento". E eu me pergunto, pensando na questão do Ricardo, se você não tinha uma espécie de mapa, um desenho, nada definido, mas algumas direções desses segmentos, em mente.

Barrio: Não. Talvez inconscientemente, aí é que está o grande ponto de interrogação. Mas eu chamo de segmento no sentido em que os trechos surgem uns a partir dos outros. Eu tinha consciência de que um segmento tinha terminado; mas, o próximo, eu não sabia qual era. Quer dizer, eu saio do Solar da Fossa e caminho até a um ponto, que termina. Então, aquilo é um segmento. Agora, eu não sei muito bem como fui até o ponto tal, mas onde esse segmento terminou houve alguma coisa que suscitou um ponto de interrogação, e o segmento acabou ali, porque algo me suscitou uma questão...

Cecilia: ...que levou a outro lugar.

Barrio: Exatamente. Isso é interessante, é uma associação. É uma paranóia, é uma situação paranóica associativa. E acho que o grande segmento final é o seguinte: hoje é a inauguração do Surrealismo [CCBB - Rio], e nós estamos aqui. Então, esse é o segmento-fim. E o surrealismo explicaria isso tudo, em quatro palavras.

Ricardo Basbaum: Mas a lembrança, para você, vem mais pelo som, pela imagem, por onde ela vem mais? Ela é meio cinematográfica, é um pouco fotográfica? Porque eu sei que as coisas vão se misturando...

Barrio: A partir da sua pergunta, me veio à cabeça uma verdade da época: a minha idéia era escrever um livro sobre isso. Porque a única maneira de registrar a coisa seria um livro. E, finalmente, não consegui escrever o livro. Teria que ser algo como a escrita automática... mas de algo vivido, é meio estranho. Por que seria o quê? Fechar os olhos e começar a escrever... não sei. Eu acho que, da mesma maneira que passei quatro dias e quatro noites por aí, a maneira de resultar desse trabalho talvez fosse me fechar num espaço, num quarto, e escrever, escrever, escrever... escrever sem sentir, para pegar o fio da meada, pois é isso que estamos tentando. É um labirinto, não é? Esse aspecto do trabalho jogou-me num labirinto.

Cecilia: Mas você já fez referência, algumas vezes, a imagens visuais, sonoras e de olfato...

Camillo: Sonoras?

Ricardo Basbaum: Chuva.

Ricardo Resende: As pessoas falando também...

Barrio: Sim, mas as vozes eram banais. Agora, a percepção da chuva não, tinha uma musicalidade. A luz também. Quando eu saía do Aterro para passar para o outro lado da pista, vinha uma carrocinha de pipoca, e aquela luzinha... De noite, a irradiação luminosa é algo fantástico! Era algo fantástico, assim, era bem de noite, altas horas da noite, e não havia um só carro.

Camillo: Engraçado, você lembrou aí de umas cinco situações. Três ou quatro são no Aterro. Há uma recorrência desse lugar.

Barrio: É, toda essa área, é verdade. Eu acho que ali tem uma intensidade. O meu trabalho de papel aconteceu no Aterro, no MAM. Então, ali estava impregnado.

Ricardo Basbaum: O seu deslocamento, Barrio, era sempre a pé, ou você tomou ônibus?

Barrio: Não. Eu não tinha um centavo.

Ricardo Resende: Sem dinheiro, sem documentos?

Barrio: Não, os documentos eu tinha, só que no MAM eles seqüestraram os documentos. O segurança. Quando eu estava indo para o Aterro, eles queriam me pegar, mas acabaram se contentando com os documentos, e eu fui embora.

Ricardo Basbaum: Teve algo de uma fuga, essa saída do MAM?

Barrio: Não, fui caminhando, mas não corri. Imagina, eu só caminhava. Eu não sabia o que ia acontecer. E o Cildo até fez uma *blague* sobre o assunto...

Cecilia: Isso tudo foi no primeiro dia?

Barrio: Não. O grande vazio aí é o relacionamento temporal. Não havia o tempo. Já que não existia o sono... não existia a fome...

Camillo: Fome também você não teve, em nenhum momento?

Barrio: Ah! Agora eu já sei! Eu parei quando abriu um buraco no tênis. Aí eu fui na Belas Artes, falei com o meu professor antigo de lá, o Onofre Penteado, e pedi a ele cinco cruzeiros para ir para casa. Ele me deu o dinheiro, e eu voltei de ônibus.

Ricardo Basbaum: Mas foram mesmo quatro dias?

Barrio: Por que não? Três, quatro, qual é a diferença?

Ricardo Basbaum: Não sei. Para você as coisas não são predeterminadas e mesmo podem ser modificadas depois, rearranjadas posteriormente, de acordo com outras decisões...

Barrio: É, o número quatro... Não sou muçulmano, mas "4 dias 4 noites" é mais arranjado do que três, a trindade, ou um dia e uma noite ou dois dias... Eu não tenho noção se foram quatro dias e quatro noites, mas isso ficou no registro... Mas essa objetivação do nada, o que seria o aspecto movediço, é não saber o que se iria viver. Porque a vida, quer dizer... nós somos educados de determinada maneira, vivemos de determinada maneira, temos uma profissão e caminhamos pela vida dentro desses corredores. E eu penso que tentei romper, escapar disso, mas através do trabalho de arte. Quis desvincular-me de todo o processo do que seria uma vida formal, enfim...

Ricardo Basbaum: Mas eu queria saber se um fragmento qualquer desse processo já teria passado em algum outro momento, não como um projeto formalizado, é claro, mas como um lapso.

Barrio: Não, o que eu poderia pensar é o seguinte: dentro do contexto da época, da radicalização das vanguardas, e dentro do processo de trabalho que eu estava realizando, a única maneira de ir mais além que encontrei foi essa. Foi a radicalização máxima dentro do meu próprio trabalho e dentro do espírito de vanguarda. Acho que isso sim seria um bom motor para me condicionar nesse processo.

Cecilia: Mas talvez, antes, você tivesse imaginado, ao menos, que não ia ter mais o fotógrafo, que abandonaria o registro em um trabalho.

Barrio: Sim, mas também não me desvinculo do processo dos outros artistas. Estávamos vivendo toda uma comoção. Na época, isso agudizou o processo, o trabalho, de uma maneira extremamente radical.

Ricardo Basbaum: Era para onde o seu trabalho estava apontando, de alguma maneira, até por uma radicalização da própria linguagem.

Barrio: É. Havia a idéia da desmaterialização. A coisa seria vivida de outra maneira. Só que a idéia que eu tinha, também, era que esse trabalho - aí entra uma coisa extremamente perigosa de falar - mas eu achava que havia um setor que me via e que me acompanhava nesse processo, que registrava o processo de trabalho.

Ricardo Basbaum: Um setor? Um setor de onde, um setor do circuito?

Barrio: Não, o setor seria o seguinte: na época, havia a exposição no MoMA, a *Information*. Eu mandei um trabalho ["Situação T/T1", 1970], umas fotografias do registro, e eles ampliaram para 1 metro, 1,5 metro, colocaram nas paredes e também mostraram o filme de 16 mm, feito em Belo Horizonte. E eu achava que esse trabalho, o "4 dias 4 noites", estava sendo captado pelo MoMA. Então, todo o processo do trabalho, digamos assim, estaria sendo transmitido para essa exposição. E isso eu nunca comentei, nem mesmo com o Mário Pedrosa. E isso tudo aconteceu na mesma época em que estava acontecendo a exposição no MoMA. Eu não fui à exposição porque não houve interesse... Nem tinha meios, nem sabia falar "I don't love you".

Ricardo Basbaum: Quer dizer, no imaginário, havia essa referência do MoMA.

Barrio: Havia, claro, no meu imaginário. E acho que isso foi o motor da coisa, até chegar ao sapato que furou. Não que eu acreditasse plenamente, mas achava que meu trabalho seria feito com esse sentido, que seria transmitido diretamente para o MoMA, para a exposição *Information*, informação. Eu não sei se eles receberam, pois até agora ninguém se manifestou... Mas a minha grande pergunta era a seguinte: quando eu comecei meu trabalho do papel, e o das trouxas, disseram: "Ah, o fulano fez isso lá fora...", mas como eu estava ligado a um processo e não recebia revistas nem nada, eu não sabia. Bom, mas se a coisa coincidia... isso acontece até em ciência, dois cientistas perseguem o mesmo objetivo e o encontram de maneiras diferentes, ou parecidas, mas que resultam. Então, a minha grande questão era saber *como* isso ocorria. Como era possível que algo que se passava a 10.000 km, 15.000 km de distância, na Europa ou nos Estados Unidos... como poderia uma pessoa que não tinha essa informação contemporânea, esse diálogo, se inserir nas vanguardas? Então, a partir dessa pergunta, há essa grande deambulação para o MoMA, com esse trabalho que é o "4 dias 4 noites". Aí o mistério está desvendado... De uma certa maneira, o trabalho feito para o MoMA é esse, o "4 dias 4 noites".

Ricardo Basbaum: Eu acho engraçado esse dado, porque é uma espécie de olhar ideal que estava envolvendo o trabalho, quer dizer, uma espécie de recepção do trabalho em termos de circuito. O MoMA, a exposição *Information*. Os debates da arte contemporânea da época eram um pouco sintetizados naquela exposição. Então é um dado você ir atrás dessas sensações, talvez nem pensando nelas, mas já elaborando uma certa recepção...

Barrio: Sim, mas numa época de pensamento materialista, marxista, eu entro com um papo desses e o pessoal joga-me no esgoto, ou no PINEL, não é?

Ricardo Basbaum: E, ao mesmo tempo, pelo fato do livro-registro não ter sido realizado, essa experiência ficou super interiorizada, não conseguiu escapar por vários motivos, por você também não ver sentido em sair escrevendo... De alguma maneira, ela ficou como uma experiência interior, o corpo, as sensações... Mas, como um trabalho de andar pela cidade, de deflagrar esse processo, um pouco ao contrário, tendo o MoMA como lugar de recepção...

Barrio: O MoMA não.

Ricardo Basbaum: A exposição.

Barrio: E eu e o meu trabalho. *Information*, informação. Para mim, informação é o corpo, que é o gerador de energia, e a mente, para onde quer que seja. Mas a minha idéia era que meu trabalho participasse de uma exposição importante, de informação. E isso poderia ser no deserto do Saara. Mas o MoMA... não existe esse aspecto da catedral, catedral da arte... Se fosse assim, o lugar que me acolheu, que me possibilitou alguma coisa, a catedral da arte, foi o MAM do Rio. Ali houve uma experimentação que foi aceita, de uma maneira ou de outra.

Cecilia: Mas era uma espécie de reverberação sua à exposição que estava lá.

Barrio: Foi um trabalho único, diferente, completamente fora de todo o contexto. Um trabalho inédito. Nem a *Information* sabe... E com isso, acabou o mistério do "4 dias 4 noites".

Ricardo Basbaum: Barrio, você falou sobre medos. De alguma maneira, o percurso foi ditado por esses medos? Eles serviam de pólos para produzir um desvio, durante o percurso? Alguma coisa de testar os limites das situações...

Barrio: Eu não sei até que ponto controlei o medo ou até que ponto fiz certos percursos justamente por medo, sem voltar para casa. Há momentos de medo, sim. Só que eu não sabia... não estava sendo perseguido... acho que era medo de mim mesmo.

Ricardo Basbaum: E você comprou coisas?

Barrio: Não, nada. Sem dinheiro, o cara tem que andar a pé, não tem como. Cinco cruzeiros do Onofre Penteado...

Camillo: E a única coisa que você se lembra de ter ingerido foi esse café que o Jackson deu para você no MAM?

Barrio: É, não sei o que havia naquele café... Foi o café. Depois, quando fui para a casa de meus parentes, muito debilitado, fiquei deitado... aí chamaram o médico. Quando o médico me viu, me deu logo uma coisa na veia. Eu peguei um livro... pesava 20 kg, um livro comum. Daí vêm, talvez, esses livros pesadíssimos... que têm 20 folhas.

Ricardo Basbaum: Você pegou esse livro onde? Em casa?

Barrio: Em casa, peguei um livro para ler. Estava muito debilitado. Então, toda essa percepção do peso mudava...

Ricardo Basbaum: Tinha uma sensação de estar debilitado?

Barrio: Na minha cabeça eu não achava que estava debilitado, achava que o processo continuava. Ele acabou num ponto, quer dizer, fisicamente, eu tive que ir para casa... já não tinha mais transmissão para a *Information*, aquilo já era particular, evidentemente. Mas havia todo um lado de não me incomodar com a situação. Não era uma situação angustiante, "ah, estou partindo dessa para uma melhor...". Era uma percepção diferente do corpo. Talvez, nesse sentido, uma relação mais próxima da morte, mas sem o aspecto trágico da coisa.

Camillo: E o primeiro trabalho que você faz depois é com pão, com o alimento, alguma coisa que você doa.

Barrio: Doar pão. Eu deixava na rua.

Cecilia: Então, aquele mapa, que saía aqui da Lagoa, está ficando mais complicado, não é?

Barrio: Agora já estou com o pé em Nova York. Estava todo mundo lá na *Information*, e vídeo, vídeo-arte era a grande jogada da época... e Artur Barrio virtualmente aparece no meio da exposição... Surgiu, na época, a televisão a cores, e havia uma questão: como a transmissão de algo que estava acontecendo na Ásia era captada aqui no Brasil? Até aí tudo bem, através de imagens... mas o tempo do acontecimento e o tempo da recepção... até que ponto havia uma fração milionésima de segundos de diferença daquela realidade para a nossa realidade? E, através disso tudo, dessas pequenas encucações, mandei tudo lá para a *Information*.

Ricardo Basbaum: Eu acho engraçado essa referência, mesmo como uma ambientação do trabalho, e também uma espécie de recepção ideal, de diálogo... com quem? Você estava dialogando com aquele grupo aglutinado em torno da *Information*, quer dizer, um diálogo virtual, um diálogo de linguagem, mais do que com um ambiente local.

Barrio: E, depois do "4 dias 4 noites", justamente quando eu retomo aquele trabalho dos pães... criou-se um vazio. Fazer o que depois daquilo? Não havia nada. Um deserto total. Então, a única coisa que eu tinha era o trabalho anterior aos "4 dias 4 noites". Mas acho que o trabalho, depois dos "4 dias 4 noites", começa realmente com o televisor coberto, com o aparelho, coisas meio estranhas...

Ricardo Basbaum: Mas você me disse, Barrio, uma outra vez em que a gente conversou, que o fato de você já ter ido para a *Information*, assim tão rápido...

Barrio: A minha ida para a *Information* foi uma coisa meio complicada. Eu esperava participar de um grande circuito, talvez. Não do mercado, mas de um circuito de trabalhos que realmente tivessem importância. Mas quando eu fosse mais idoso, não no início.

Ricardo Basbaum: Você me disse isso uma vez, e foi até um pouco uma surpresa e uma espécie de desmitificação dessa situação da arte, quer dizer... "Já estou aqui numa exposição importante... Como se dá esse percurso?" Então será que esse caderno em branco "4 dias 4 noites" também não tem, nesse branco, algo de "puxa vida... mas aqui nesse ambiente com o qual eu tenho que lidar, dialogar... como aqui as coisas são complicadas, não há essa interlocução tão direta..."? Será que esse caderno em branco não é um pouco um desânimo? Se esse trabalho não tinha mesmo um diálogo com o local, e o diálogo internacional era uma coisa muito mais virtual do que real...

Barrio: É, o que saiu aqui no Brasil foram três linhazinhas, cinco meses depois.

Camillo: Sobre a *Information?*

Barrio: É, lá fora a coisa estava rolando de outra maneira. Eu devia ter ido embora, não sei de que maneira, mas achava que o negócio mesmo era aqui no Brasil. Na verdade, a estrutura, a linha do meu trabalho, eu comecei aqui. E mesmo quando morei lá fora, não mudou nada. O trabalho, todo o processo, a coisa tinha nascido aqui da maneira que nasceu, e continua...

Camillo: E é interessante que há uma sintonia - com o Hélio talvez um pouco menos - mas entre os quatro que vão: você, o Cildo, o Guilherme, e o Hélio.

Barrio: Havia uma sintonia maior em termos de diálogo com o Guilherme... e o Hélio era inesperado... se propôs a levar o filme para Nova York, o 16 mm, do registro de Belo Horizonte.

Ricardo Basbaum: Mas seguindo esse fio aí, então essa *Information* na imaginação... ali presente, concretamente presente... e o MAM do Rio... Qual era a exposição mesmo, em que estava o Cláudio Paiva?

Barrio: O Salão Nacional.

Ricardo Basbaum: Mas eu ia perguntar se essa relação com o MAM local foi um embate carregado um pouco dessa... não sei se a palavra é frustração... mas de uma percepção dos limites do meio local frente à potência que o trabalho poderia adquirir, se tivesse outro tipo de interlocução, outro tipo de diálogo. A sua relação com o Salão foi um pouco uma certa ambição do trabalho?

Barrio: De eu não ter sido convidado para o Salão...

Ricardo Basbaum: Eu não sei...

Barrio: Pode ser, uma história de acontecer, de fazer, como o evento numa casa, há um mês atrás, aqui no Rio...

Ricardo Basbaum: A Orlândia.

Barrio: Pode ser uma série de coisas... mas também um ato de rompimento com o júri. De qualquer maneira, o caso do Antonio (Manuel) antecede isso, já que ele ficou nu lá no Salão. Mas a coisa não era só atuar no trabalho do Cláudio Paiva. Era um processo muito mais longo.

Ricardo Basbaum: Quer dizer, o encontro com o trabalho do Cláudio Paiva foi um pouco circunstancial também?

Barrio: Eu participei de um trabalho que tinha qualidade, que meu olho crítico descobriu. E ele era meu amigo, é meu amigo.

Ricardo Basbaum: E com quem você costumava conversar no MAM?

Barrio: Com o Antonio Manuel, com o Collares, com o Guilherme Vaz, o Cildo, a Teresa Simões, o Ivan Serpa, o Cláudio Paiva... e com o Ângelo de Aquino... era uma embolada total de pessoas.

Cecilia: Mas Barrio, eu queria voltar a esse percurso aqui.

Ricardo Basbaum: Eu fiquei na dúvida com a questão das distâncias, porque você falou em Praça Mauá... agora, na Zona Norte, você caminhou até aonde, até que altura?

Barrio: Eu chamo Zona Norte... o ponto máximo que eu fui é a região ali da Rodoviária Novo Rio.

Ricardo Basbaum: São os armazéns perto do cais. Os barracões, ali tem a linha de trem...

Barrio: Passa no meio. É interessante que ali fica a farinha, o moinho, o trigo, então havia gente pobre ali, e tanta comida...

Ricardo Basbaum: A Rodoviária Novo Rio, o ponto máximo de extensão... Depois houve então o retorno, seguindo mais ou menos o mesmo percurso da ida?

Barrio: Não. Aí eu não sei, quer dizer, na Praça Mauá havia uns tapumes. Os tapumes estavam todos pintados, grafitados... era uma coisa selvagem, como sempre foi o grafite... ligado a banheiros, e isso me prendeu um pouco a atenção, engraçado...

Ricardo Basbaum: E a volta foi via cais ou via canal do Mangue?

Barrio: Não, pelo canal do Mangue eu não passei. A via férrea do Moinho é interna, não há ruas, então automaticamente foi passagem. Ao longe, a via férrea, a parte alta dos vagões, onde são descarregados... e a fogueira, havia uma fogueira, para aquecer. Depois, de dia, eu estava numa área que era no Centro, mas no Rio antigo, ali perto do cais, era um casario... Imagina bem, você está de noite num aspecto completamente solitário, tudo vazio, daqui a pouco começam a surgir pessoas por tudo quanto é lado, carros, um caos total... meio impactante. Porque à noite havia sempre uma certa organização, isso é que é estranho, uma organização muito mais precisa do que de dia. O dia é um caos total.

Cecilia: Então, retomando o percurso: do Solar da Fossa você veio para a Lagoa, Prudente de Moraes, a casa do Frederico de Moraes e depois o MAM. Aí, o trabalho do Cláudio Paiva, a intervenção no MAM.

Barrio: Sim. E as coisas ficaram mais tensas justamente nessa fase da noite, na saída do MAM para o Catete, ali perto do Parque Guinle, e depois na saída para a Praça Mauá, um terreno completamente desconhecido.

Ricardo Basbaum: Uma coisa que eu imagino também... quando a gente fica sem dormir, vira a noite, e o sol nasce, dá uma impressão forte, do sol nascendo. Parece que tem um acordar da vitalidade. Você tem esse tipo de lembrança, do sol nascendo? Porque é uma situação sempre marcante, quando a gente vira a noite e tal, não sei se você tem esse tipo de lembrança...

Barrio: Tenho, mas é uma lembrança meio terrível, porque justamente eu olhei fixamente o céu, durante um certo tempo... e, muito mais tarde, descobri que havia um grupo, talvez na Índia, cuja relação com o sol é olhá-lo fixamente até a cegueira. E aí é muito estranho.

Cecilia: E você estava no meio da cidade ou na praia?

Barrio: Eu me vejo numa praia, mas em que momento foi, não sei. Mas, no decorrer de todo esse processo, há coisas que extrapolaram. Não era mais o conceito de enviar para a *Information*. Passou a ser algo bem mais relacionado comigo mesmo e o mundo interior/exterior, o processo de algo suscitando algo, e também todo o lado da relação arte/opinião pública, arte/o trabalhador, o artista/a sociedade/a desigualdade... Nesse lugar em que havia esses trabalhadores, os tapumes e tudo... os trabalhadores estavam lá, e eu era simplesmente um *outsider*, mas a única pessoa que estava pensando neles, na realidade deles. É como se houvesse um silêncio externo e um barulho interno.

Cecilia: Mas é interessante pensar que havia esse outro limite, também.

Barrio: Geográfico?

Cecilia: Não, o limite entre a arte e a vida, mas também o limite entre a arte e a instituição da arte, ou seja, o Frederico de Moraes, o MAM, o Aterro, além da *Information*.

Barrio: E depois saio do MAM. Então, quando eu mergulho, quando eu caminho em direção a locais que desconheço, há um distanciamento realmente absurdo dessas proteções, entre aspas...

Ricardo Basbaum: Agora, o final dessa jornada dos "4 dias 4 noites"...

Barrio: Seria o anonimato...

Ricardo Basbaum: Então, a partir de que momento isso virou um trabalho, não apenas para você, mas para uma recepção?

Barrio: Eu caí de cama. Aí várias pessoas me visitaram, e tornou-se público. O Frederico de Moraes e o Bittencourt escreveram sobre o trabalho.

Ricardo Basbaum: Quer dizer, então foi bem imediata a percepção disso como um trabalho, em seguida.

Barrio: É, eles compreenderam. Quer dizer, o Frederico de Moraes entendeu a coisa quase como uma via-crúcis, enquanto que o Francisco Bittencourt como algo de uma radicalização absoluta.

Ricardo Basbaum: E já havia esse nome, "4 dias 4 noites"?

Barrio: Não, nessa época acho que eu não tinha ainda pensado em "4 dias 4 noites".

versões para o inglês
[English versions]

Panorama da Arte Brasileira 2001 (pag 11)

This book is an important part of the curatorial proposal for Panorama da Arte Brasileira 2001. Exempted of the function of documenting the exhibition – considering that a catalogue of the show will also be published - it configures itself as an space opened to experimentations. Some artists that were invited to participate of the show are present only in this book and not in the space of the exhibition. Besides that, this seemed to us the more adequate support to present certain particular insertions we consider fundamental for our project. When we elaborate a book that works as an extension of the exhibition – that is, a publication where you find propositions materialized just for this media – we intend to also establish a continuity of the issues dealt in the museological space, activating new interfaces through a net of circuits given by the spectators.

The starting point for the book was the work of some artists who already have in their poetics an idea of registering the action (the note-books of **Artur Barrio**), the circulation of propositions in artist's books (**Paulo Bruscky**) or a practice that brings the museum and its internal and external relations as an artistic discussion (**Carla Zaccagnini**). Besides that, the participation in the book was placed as a challenge (immediately accepted) to certain propositions of performance (**Linha Imaginária, APIC!** and **spmb**), independent organizations (**Alpendre, Agora/Capacete** and **Torreão**) and groups of artists (**Camelo, Mico, Atrocidades Maravilhosas** and **Clube da Lata**) that we invited to integrate, this way, the Panorama 2001.

The exhibition Panorama da Arte Brasileira, of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, was created in 1969. In the course of these 32 years, the exhibition tried to carry out a periodical mapping of the country's artistic production, besides having among its objectives the constitution of a new art collection for the Museum. Through time, the editions of Panorama were being adjusted, in the sense of adapting its structure to the changes of our artistic environment. The previous configurations of the exhibition, divided by categories like painting, print and drawing or sculpture, were substituted in 1995 and the shows started to be organized using other criteria different from the division by techniques. Counting on the presence of a curator for its idealization, these exhibitions brought new configurations to Panorama, settling themselves as important artistic discussions, in the last decade. The curatorship of Panorama da Arte Brasileira of 1995 was under the responsibility of Ivo Mesquita, and of 1997 and 1999, of Tadeu Chiarelli.

Panorama 2001 was carried out by three curators and, from this circumstance, its dynamics of work were born. From the beginning, one first question was put in evidence, as we came from different contexts: of which Brazilian artistic environment would we be dealing with? That is, in which way would Panorama enclose an immense and multiple Brazilian contemporary production, considering the various poles that already existed in the country? How would a map of our production be configured? Starting from this first question, with three regards' coincident points of concern and of opinion, we've established a focus, for the selection of artists and works, on the elaboration of Panorama 2001.

The axis of the exhibition's curatorship was being developed simultaneously with the visits to the ateliers. During the conversations and discussions with the artists, some issues about the circuit of the arts were expressing themselves as increasingly urgent. We've noticed that the difficulty in attaining visibility for the production – either in the expositive spaces, or in the media (seen here as possible arenas of cultural reflection) – is part of the work process of the artists in Brazil. Besides discussing contemporary artistic practices, it seemed essential to us, then, to deal also with the possible tracks between the production and the public, that is, of the relation between the contemporary art dynamics and the Brazilian socioeconomic structure.

On account of this, two initiatives of collective organization are included in our thoughts for the exhibition. The project **Linha Imaginária** - structured as a cooperative – that produces collective expositions of young artists of the whole Brazil, besides organizing an immense contemporary art database. And the project **APIC!** - Artistas Patrocinando Instituições Culturais(Artists Sponsoring Cultural Institutions), that was informally born incorporating a touch of irony, that questions the practical and economical relations between the artist and the art institutions.

A research on independent organizations that appeared on the last few years in Brazil was also a base for the elaboration

of the exhibition. We all feel, not only in the art field, the great institutional crises we have been crossing since always, except for brief periods of commitment of the government to the society. The polemic is long, when dealing with the precariousness of our museums, regarding the collections and cultural policies. Also, the situation of art teaching, on university level, is complex, with no material conditions - adequate workshops or laboratories - and without the access guaranteed or gratuitousness. So, more than relating to our selections of artists and works for Panorama 2001, the inclusion of independent organizations in the publications related to the show intends to demonstrate a renewed organizational possibility of the thought, the production and the diffusion of art in Brazil. Our selection marks three of those organizations that recently appeared in the national context: **Torreão** (Porto Alegre), **Alpendre** (Fortaleza) and **Agora/Capacete** (Rio de Janeiro), all concentrating efforts in order to establish themselves as centers irradiating artistic reflection. Such initiatives corroborate the will of forming a wider net of cultural ideas and actions in our territory; Panorama 2001 intends to activate this net and register the expansion of the frontiers of production and thought in the plastic arts.

Within this proposition, we're also interested in pointing out the projects of groups of artists acting outside the institutionalized spaces of art. Some of those practices, while bringing the debate to other forms of circulation, insert themselves in a reflection that was already developed by Brazilian artistic productions of the 60's and 70's, which anticipated a bigger tension between spectator and work and a thought more consonant with the political and social situation that was lived in the country. An important part of Panorama 2001 is some propositions of artistic actuations accomplished in the last two years, in various points of the country. The groups **Atrocidades Maravilhosas**, **Camelo**, **Clube da Lata** and **Mico**, look for another attitude towards the artist in the context of today's production. Some of them utilize the urban space as acting area, like **Atrocidades Maravilhosas**, **Mico** or **Clube da Lata**; the groups **Camelo**, in Recife, and **Clube da Lata**, in Porto Alegre, create their insertion in the national debate from their own centers. The project **spmb** brought a symbolical economy from out of the doors of the museum to its internal reality. We may perceive a general direction of all these groups, when trying to invert hierarchies in our system of arts, that is, to generate a questioning from that circuit unilaterally validated by the critics, gallery or museum, in order to construct a repositioning facing the idea of authorship, the commercial value of the work and the art as an ethical attitude.

In this publication we have the presence of two artists, **Artur Barrio** and **Paulo Bruscky**, with trajectories that started in the end of the 60's and have a notable actuation today. Their works show a sharp critic regard over the society and over the art system. Considering our proposal of reflection upon the Brazilian artistic environment and its multiple aspects, the inclusion of these artists recapture the idea of questioning the relation between the art and the world where we live, besides reinforcing the importance of those questions in today's context.

Within the general project of Panorama 2001, this publication is fundamentally important when widening the space of the exhibition and of the intervention of the event into the printed and multiplicative surface of the book. Besides reaffirming the intrinsic complementarity between the two spaces, it intends to reinforce the action of the artists, making clear the need of considering the various possibilities of media and forms of acting in the contemporary artistic production.

Paulo Reis, Ricardo Basbaum and Ricardo Resende
Curators of Panorama da Arte Brasileira 2001

APIC ! Artistas Patrocinando Instituições Culturais [Artists Sponsoring Cultural Institutions] (pag 30)

The logo **APIC !** has originated as a consequence of problems related to exhibitions of plastic artists in public institutions. In Brazil, it is quite common for the artist to be responsible for the costs of transportation, insurance, photographing, for the making of the catalogue, the refreshments, and it is very rare to find something that gets close to what would be a fair payment for the exhibition. Most of the times, the works are damaged or stolen. The artists are frequently "invited" to donate their works for public collections where, quite often, they are lost or damaged. In such cases, the artist is not only providing a free public service, but is also picking up the check in order to support a public institution. In such an atmosphere of disrespect and negligence, it is basic and fundamental to tell the public what is the real cost of an exhibition for the artists.

The designation **Artistas Patrocinando Instituições Culturais** (Artists Sponsoring Cultural Institutions) was conceptualised in 2001 by the artists Maria Lucia Cattani and Nick Rands, who live in Porto Alegre and have some considerable experience in exhibiting, in working as curators and working for cultural institutions in Brazil and in England.

In England, after many years of campaigning for representative organizations of plastic artists (a professional group reluctant to be organized), as the Artist's Union and, later on, the National Artists Association, the situation has improved a little bit. A standard contract between the artist and the art gallery usually indicates that the total cost of the transportation of the work, insurance, photographs and publications will be covered by the art gallery. The contract also establishes that a fee called Exhibition Payment Right, of 200 British pounds, will be paid and "recognizes the service that artists provide when they exhibit their work in a public venue." 1.

"For the majority of the professions, a correlation between status and remuneration is accepted. It is accepted that, if you have studied for a number of years, you have qualified yourself and developed your abilities, you must receive a reasonable financial remuneration, when you will start to use those abilities in a professional situation. Moreover, when you acquire experience and/or reputation, it is accepted that is will be considered when you will define the fee or price for your work"2. Many professional artists are reluctant to participate in exhibitions in public venues due to the costs and to the lack of respect for the work. They consider that there is no correlation between the service they offer to the community as experienced professionals with what is offered them by the public institution. The lack of financial support for exhibitions may conclude with the public venues being the depository of amateur artists, who would be happily exhibiting under any circumstance.

Today, many artists have no alternatives unless accepting this situation, trying to find sponsorship for the costs of the exhibitions, and placing the sponsor's logo in the diffusion material in exchange. Because of that, these artists are encouraged to use **APIC !**'s logo and to freely circularise the profile of **APIC !** When using the logo in the diffusion material, the artist is indicating that paid for great part of the costs for the mounting of the exhibition, and wasn't paid for the work. The artists are also encouraged to make local or national campaigns for a fairer treatment, that is, the payment of fees and expenses concerning exhibitions in public venues and demanding that the costs of an exhibition and the donations for public collections may be deducted on the IRS tax return, and also that the costs for damages and thefts are to be totally reimbursed.

1 Fees and Payments for Visual Artists. West Midlands Arts board information sheet

2 op. cit.

You can access the logo **APIC !** and the updated information at the site **www.artewebbrasil.com.br**

Grupo Camelo [Camelo Group] (pag. 42)
Voluntary Works

Processing philanphagous blindness
Hurling back
Narrowing down Brazil-Paraguay frontiers
Assuming alien mediocrity
Smoothing hardiness
Reverting directions
Not indicating any content presented
Lamenting integrities
Exhorting the fake pleasure
Tending the time lost
Diminishing perfections
Making similar
Perfecting new areas where the concordance may be demonstrated as a constant challenge to ability
Maintaining self-control
Vibrantly shouting simulations
Refusing to court the abilities of others
Indicating the exact time
Liquidating revelations
Crossing a catastrophe that changes the nature of a friendship
Unwinding racial disputes
Teaching the student that the light is made of photons
Reproducing what is superfluous
Penetrating the profound enigma in the most hidden part of human nature
Occupying pleasures
Confabulating deviation between species
Losing vulgar repugnancies and acquiring tastes
Reacting against the needs of coherence
Scaring away fake pleasure
Making mediocre secret packages
Listening to moronic actions and enduring
Converging all the eyes upon him
Explaining what should be done
Waiting for the occurrence to come
Mediating irresponsibilities
Developing particularities dispersed to the concept of man
Yelling to the cabinets
Subtracting systems
Performing distances
Causing them all to become of a light pink
Practicing tropical proselytism
Complementing the insolvencies of others' attires
Letting disappear
Playing the part that retakes the functions that once belonged to biology or economy
Prompting parts made impossible of not existing
Looking them and contemplating them, admiring them and adoring them one after the other
Translating unprecedented compassions
Promising to do an insignificant favor
Fabricating giants
Self submitting to the most bizarre and disquieting case that was ever found
Duplicating meetings for the acknowledgement of the use
Formulating reflections expressed in a refracted way in the individual
Conducting the exceeding
Deciphering complex results of a zoological singularity

AGORA/CAPACETE (pag 61)

We believe that the better place for a work of art to happen relies on its own strategy.

The venue Espaço AGORA/CAPACETE is the result of the coalition between AGORA - Agência de Organismos Artísticos (Agency for Artistic Organisms) - and CAPACETE Entretenimentos (Entertainments), two nuclei founded by artists in 1999, the former, and 1998, the latter, aiming to bring dynamism and new alternatives to the production and circulation of the contemporary art in Rio de Janeiro.

Similar initiatives have arisen in a remarkable number, in Brazil and in the world. Now, you may notice that small organizations, coordinated by people strongly connected with the intended objectives, may produce some sort of events that large art organizations have difficulties in coordinating.

The organizers participate in all the stages of the production, without intermediaries, in direct contact with the work process of the guest artists. The result is an atmosphere propitious for experimentation and intense information exchange. It's not a question of counteracting Galleries, Museums and Cultural Centers, but of establishing a coordinating structure, promoter of the production and the discussion of new languages, in the panorama of the Brazilian and the international contemporary art.

Espaço AGORA/CAPACETE, located at Rua Joaquim Silva 71, Lapa, works as an art gallery, a space for exhibiting films and videos, for presenting performances, as well as for giving lectures, courses and holding symposia. All such activities are directed in order to activate the discussion and the debate about the shapes of today's artistic action. It's in this place that the AGORA/CAPACETE builds its working identity.

We thank the decisive support of the associates and enthusiasts of our initiative.

- AGORA is coordinated by the artists Eduardo Coimbra, Raul Mourão and Ricardo Basbaum

- CAPACETE is coordinated by the artist Helmut Batista

AGORA'S CHRONOLOGY
2001
September › brígida baltar › exhibition and debate
March › fernanda gomes › exhibition and debate
2000
December › livia flores › exhibition and debate
November › andy warhol › film exhibition and debate
August › new directions › debate
August › tatiana grinberg › exhibition
June › AGORA's editorial section in the web
May › chelpa ferro › performance
February › antoni muntadas › lecture
January › karin schneider and nicolás guagnini › film exhibitions and debate
1999
November › jordan crandall › film exhibitions and lectures
August › laura lima and raul mourão › exhibition and debate

CAPACETE'S CHRONOLOGY
2001
September › joachim koester + mathew b and uri tzaig
July › miyuki kawamura, nobuyoshi araki and koiychi tzusuki › exhibition
February › hans-christian dany and ducha › exhibition
2000
November › dominique gonzalez-foerster and pierre huyghe › exhibition
September › ricardo basbaum and marssares › exhibition
1999
October › bruno serralongue › project
August › marssares and tiago carneiro da cunha › projects
March › rubens mano › exhibition
1998
November › andrea fraser and marcel dzama › exhibitions
August › ricardo basbaum and ana infante › exhibitions

AGORA (pag 62)

Bellow, some fragments of texts written by Eduardo Coimbra, Raul Mourão and Ricardo Basbaum, published between May and September of 2000 in AGORA's page at the site www.super11.net

The integral version of the texts is available at www.agora-capacete.com.br

Artists cultivate certain rituals of mutual complicity: There's an "inter-studios" talk, softly-spoken chats passing lightly, in a low voice, amidst the manifest visual perception of art exhibition opening receptions. Often, this murmur is noble (when fantastic and renewing theories are uttered right there, in raw state), and sometimes it is ignoble (the petty criticism producer of stereotypes, that is the vulgar, harsh and corrosive gossip). You can't deny that the mundane talk gives more dynamics to the art environment, where there is no place for moral and the imperative ethics emerges as a warranty on the structuring of the artists' languages, attitudes and postures. It is easy to imagine Picasso and Braque talking about the cubism, or Marcel Duchamp and Man Ray having fun with their projects, between one move and another, while playing chess. But for other people it is hard to believe that here and now, in Latin America, in any state capital of Brazil, we might be saying something meaningful to our interlocutor of art exhibition opening, while the white wine sits in the glass. Great businesses are being defined behind the scenes; the art segment is extremely competitive today – each person searching for a place in the shadow, away from the violent tropical sun, forgetting that art moves forward, really, in an attitude that seems futile but is sharp and challenges things to remain as they are. (...)

It would be also proper for the inquietude of the less submissive artists to invent forms of action, that both move the galleries into conceptual changes, and develop, using the shape of autonomous agencies, propositions for disseminating their experiences of work and language. Such observations regard mainly the Brazilian art orbit, where the most important existing art galleries must deal with a buying public of a greatly conservative profile, troubling the circulation of works less committed with the use of conventional media and acknowledged languages. (...)

It's important to make it clear that the agency AGORA doesn't want to compete against established art institutions, to confront museums or art galleries and fight for this form of power inside the art sphere. But it also doesn't want to remain in an alternative and marginal space, with no access to or participation of the events. We want to establish ourselves in an area of the Brazilian art sphere, that is still empty, that gives mobility for the realization of initiatives which, otherwise, would must to wear down in the bureaucracy of bigger institutions. (...)

AGORA's work meeting used to take place at the Aurora bar in Botafogo. On TV, the images of the outlaw who took control of the bus, in Rua Jardim Botânico. Eventually, the sound was turned on. First, on Globo Network, and right after on Record Network (being narrated by the former sports reporter Datena and with the original soundtrack). Once more, the violence becomes the live show broadcasted for the whole Brazil. Later, for the whole world. Near by, the waiter was complaining: everyday you see the barrel of a gun stick into a mouth, everyday someone dies in a silly way, everyday an innocent is killed. The meeting wasn't doing fine. The TV dominated the place. Everybody was connected. Tatiana Grinberg's exhibition in Lapa was postponed for July 8th. (...)

What is the use for art, or what is considered art, as incredible as it seems, these are questions that still blurs any possible encounter between the public and the artistic creation. As Joseph Beuys said, "everyone is an artist". This capacity for creation is almost the same capacity for life, of choosing a way to walk on the streets, to peel a fruit, or to arrange the furniture of a house. The artist work with materials that are accessible to everyone, the choice, the formalization and the conceptualization is what makes she/he different and defines her/his work. In the beginning of the century, Duchamp's ready-mades were already showing that art is what the artist names as such, hence it is not related to technical ability, but to the development of a process of creation and of an evaluative attitude. Nowadays, when you talk about art it is more appropriate not to think in specific media (painting, sculpture, photography, performance, drawing, print, film, video, installation, or sound, olfactive, tactile effects, texts or paste-ups), but to think in languages. The artist promotes the creation of a new language. She/he establishes the parameters and she/he is the one that will say what the art is: an iron plate, a pot full of shit, a nice photo, a specific day... (...)

Where does art start and does life end, and vice-versa? After all, they are similar, inseparable bordering fields. But to desire this very important relation (some people consider it the most precious relation that can be built by an artist) it is

necessary, first of all, to avoid the obvious and the natural: fuelled by an imperative ethics of many constrictions. "Happiness is the ultimate test" (a phrase by Oswald de Andrade) it can be elevated to an almost slogan to plunging in the sheaf of turbulent inter-relations. There, there is no interest, of course, of being devoured by the work (the situation of a black hole, no escape possible) but to transform together with it, in a continuous process of experimentation and research. To experiment oneself, above all, so that the artist will be updated after each new work – being the works really inserted in the focus of the existential constitution of problems of each person. This is just one of the possible variants for this equation. Interesting enough, today "to risk" is fashion, "to transform oneself" is of journalistic interest, "to experiment" is the formula recommended on TV. But is this enough? When the capital force is really fluidity and mobility, for the artist it will remain (what seems really little) only to build the sensorial and intensive density to illustrate this never-ending movement? In this particular environment, the art-life strategies work as a resistance against the power of the homogenizing financial flux, when placing inside the net structures of the art field (museum-gallery-collection-etc) unavoidable ethic issues, beyond the basics of "taste", of "beauty" and of "ISO-9001 quality". (...)

The lethargy that great part of the Brazilian intelligence uses to relate with the progresses of the artistic research, ignoring or even retaliating the production of the contemporaneous Brazilian artists themselves, demonstrates that there is still an established connection with an elitist tradition, and its aristocratic perfume. To know and to appreciate a work of art is far beyond the exercise of personal taste. Art doesn't have to please the senses, nor to adorn places, nor to flourish speeches. Art is a thought and knowledge mode, for a civilization. The work of contemporary art is not limited any more to the painting or to the sculpture that can be positioned as decoration adornments; now, it incorporates the spectator and the real space, transforming them into elements of the same esthetical experience. (...) The work of art is all the propositions together, and the artist's strategy will select the media and direct its accomplishment. (...)

In a moment when the technoscience's conquests astonish and amaze we all, with a profound impact in contemporary life, it is more than necessary to understand that art is a strategy of action as fast as, or even faster then the bio-informatics revolution, and that artists, through the articulation between sensation and thought, go beyond the physical appearance of things, revealing issues and bringing them to the surface. That is, while millions of dollars are invested in high-technology researches at MIT, artists around the world, consuming much less capital, produce an equally decisive knowledge for the future of the humanity – even without a similar attention from the public. Art builds a knowledge different from that of science, bearer of an efficiency of another kind, often bothersome, but fundamental.

CAPACETE entretenimentos [entertainments] (pag 64)

(IMAGE)
newsstand – the mobile office of CAPACETE entretenimentos
design and concept by helmut batista – 1997 – galvanized plates – it can be completely disassembled – over wheels – glass laterals for projections

Capacete entretenimentos aims to exhibit and to produce new conceptual and contextual works, comprehending various artistic strategies. Capacete entretenimentos documents the activities and serves as the starting point for the self-representation of a group of artists, in the national and the international ambit. It is fundamentally interesting to represent and to enable the continuity not only of the language, but to be a platform in the building of the artist's chronology, documenting her/his production, placing it within the public's reach. To work as an agent is its core.

Capacete entretenimentos is present making viable and organizing productions that are activated by the reference of a determined headoffice. The interest and the space, between the gallery and the city, being considered as an urban chronology, in its multiple manifestations.

Many projects had the effect of being part of the city, transforming it, re-mapping it or revealing it in a differentiated way. The proceeding projects have this very same proposition as their main focus: to find out new contents and meanings in the city, through new experiences and unusual paths.

Such projects will explore the interfaces between the city and the image (mobile or static) and/or the word (written or spoken), with the intention of excavating a series of spaces that point out the urban centers' constant mutation, in their counterpoint between narrative and site, language and location, fiction and architecture, social and public spaces, nature and technological progress. Various aspects of the urban centers will be taken into consideration in order to define and create new languages (be it in written, visual or spoken form), transforming the urban environment in a historical circuit of the personal experience.

Capacete entretenimentos intends to develop this agenda through various strategies, in order to incentive new forms of thinking inside the artistic context, displacing it into the direction of the metropolis' many centers: into places and experiences we think we know, both regarding the place and the experience they elude in us.

CAPACETE entertainments
has produced the projects of: Ana Infante / Ricardo Basbaum / Rubens Mano / Ducha / Marssares / Marcio Ramalho / Andrea Fraser / Pierre Huyghe / Dominique Gonzalez-Foerster / Purple / Bruno Serralongue / Shimabukuro / Sharon Lockhart / Joachim Koester / Matthew Buckingham / Eija-Liisa Ahtila / Brígida Baltar / Uri Tzaig / Miyuki Kawamura / Nobuoshi Araki / Koiychi Tzusuki / Marcel Dzama / Hans Christian-Dany

Alpendre (pag. 66)

A house for art, research and production

Nucleus
plastic arts – Eduardo Frota
dance and theater – Andréa Bardawil
visual languages – Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Solon Ribeiro
literature – Carlos Augusto Lima, Manuel Ricardo de Lima
projects and publishing – Luis Carlos Sabadia, Alexandre Barbalho

The word alpendre (porch) is precious to us. It takes us back to impressions left by long nights of stories, tales and talks accumulated in the coziness of the alpendre. It makes us recall this plastic territory, that in its candor can be transformed, converted and reconverted, the scene of games and inventions, the place of the spirit of joy and creation. The place of setting down and pausing, for the passers-by. The place of welcoming and flirting with the otherness. But an alpendre is also this place between the house and the street, the exterior and the interior, the space of the exchanging and of the fluxes.

That's where we gather, amidst that resonance, in the place of confabulations, inventions, of setting down and pausing, of exchanging. That's where the alpendre configures itself as a place of passages, a between-place. A space constituted by this fluxes, an interface between the inside and the outside. A kind of accumulation by vicinities that mustn't be reduced to a simple approach, but that enhances the gatherings, searches for consistencies, multiplicity and lightness. A game that at each move should widen the place of the creation and of the thought.

We want to build this space as a concept is built. There is interest in contemporary issues with which the creation and the thought clash. To experiment paths, as travelers that don't need to inhabit a city, a state, a country even if they inhabit us. Nomads, even when in our territories, inhabitants of an intensive velocity.

Corrodes
of the objects
as the city does
with each one
To lose even
the sight of
To kill with wisdom
the wish to perceive
another
possible place
here there over there wherever however to go to walk to promenade the eye
To look back
To gape the eyelid for each piece of saying
the silences

Torreão (pag 70)

The Torreão, inaugurated on June 19, 1993, in Porto Alegre, was the result of the combination of two basic needs. On one hand, the search for a wider space for the development of the art courses that Jailton Moreira had been offering at the Escolinha de Arte (Art School) of UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul), where he worked for many years. On the other hand, an atelier for Elida Tessler, who was arriving from France, where she lived for five years. But the most important factor, the one that really blend those needs, was the confidence that the exchange of experiences between the two artists and the development of a continuous dialogue on subjects connected to the contemporary art would be the fundamental axis. The Torreão became the intersection place of many proposals: individual activities of production, permanent orientation on the visual arts, public meetings of artists and intellectuals on themes relevant to cultural issues.

At the top of the house, there is a kind of tower, reserved for artists' interventions. Up to this moment, forty eight propositions were held on the same place, establishing the foundations of the structure of a specific place. They were all registered in photographs and videos, building a memory archive of the venue, completed with folders holding a critic text written by a visitor chosen on the opening day of each intervention. The involvement with that attitude of occupying spaces resulted, in this last year, in the creation of three rooms, this time, reserved only for the students who also want to experiment works with the space. The Torreão of personal pledges, counting also on the participation of those who often come for a visit. Some promotions were held together with other institutions of the city and the country.

Interventions: The idea of the artists' interventions in the tower was evoked by the very architecture of the place, where the Torreão is located. From the first visit to the house, the tower announced itself as a noble space, on the top of the building, constituting the metaphor of the pervasive space: the interior and the exterior permanently communicating through the twelve windows, divided among the four walls. From the beginning, it was imperative to offer the tower to other artists as a support for the work. The artist must feel being invited by the place, in the sense of the close conjunction between the work and the space for its presentation. The interventions have been happening in a periodic form, an average of six per year. During this time, the venue relied upon the enthusiasm and the generosity of a number of local, national and international artists who, through their works, transformed the Torreão into a space for experimentation, investigation and dialogue of the contemporary production.

Gatherings: From the beginning, the Torreão positioned itself as a place dedicated to talks and to the exchange of experiences, starting out from the desire and the need of widening the debate about relevant issues of the contemporary art in the city. The central idea is to try a certain echo of the chat between the two artists, in their daily routine, maintaining a high level of informality. When systematically repeated, the gatherings constitute the Torreão a place of traces and investigations, which give a new dimension to the changes in conducting new researches.

Work orientation: The Torreão offers orientation for the visual arts, under the responsibility of Jailton Moreira. Together with each student, the interests and the possibilities for the development of her/his work process are analyzed, through interviews. If, on one hand, there is the individualization of the instruction, on the other hand, it's offered an environment where the involvement with different levels of process and technical options is transformed into a source of stimuli. The Torreão has, as an average, thirty five students per semester, divided into three shifts. Some students have the key for the venue, so they have the possibility of freely working on any day. With time, other gathering situations were proposed. Annually, there is a program of video exhibitions, followed by discussions (Movie-Tuesday) and the reading of critical texts (Text-Tuesday). So that the teaching of art is not limited to the orientation about the processes, but combines this with the creation of a space for the fomentation and the interchange of ideas. Elida and Jailton administer the Torreão suggesting, above all, a reciprocation of their personal productions and the researches of other contemporary artists, sharing with the students and the public the discussions regarding problems of the art system, in general.

Artur Barrio's Interview: the "4 dias 4 noites" ("4 days 4 nights") (pag 81)

The interview with Artur Barrio is centered in his work the "4 dias 4 noites", of 1970, when the artist wanders through Rio de Janeiro, during a long process. The conversation, that took place in July 20, 2001, with the participation of Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende and Glória Ferreira (who e-mailed her questions from Paris), aimed to register the tracks of the artist's journey.

editing: Cecilia Cotrim and Ivana do Rego Monteiro.

Barrio: The "4 dias 4 noites" is an unregistered work. My idea was to make a note-book right after, but I caught pneumonia.

Camillo: But there are some writings, in a note-book that is part of the collection of the MAM (Museu de Arte Moderna - Modern Art Museum) of Rio de Janeiro.

Barrio: Exactly, from 1978. But the note-book the "4 dias 4 noites" remained unwritten.

Camillo: In which month of the year was made the work?

Barrio: I think it was in May, or June. But, in the "4 dias 4 noites", the idea was to overcome certain things, to try and breaking away from certain things. And everything ended up being an abstraction, of an almost complete subjectivity.

Cecilia: I imagine some diagrams of this journey of yours through the city. Because some things are very circular in this work. The outburst is profoundly connected to the question of the body and also to its intentions. The things seem to be very circular here.

Barrio: The outburst is mind-body/unique-function.

Cecilia: Yes, but there is the city as well.

Barrio: Right. There is always the return to the starting point, thus the circularity. It regards... not being able to escape from the conditioning of the city, from all conditionings, unless you go to a next stage.

Cecilia: What do you mean by "to a next stage"?

Barrio: The idea would be to finally break away from certain things that would condition a capture. Early, to go out to the streets... After that, you have the following stages. It is quite confusing. All of that will get to my work through some perceptions.

Cecilia: Barrio, reflecting upon this wandering through the city, I would like you to talk, a little bit, about what you call "the outburst agents" and that, as you say, sometimes, they may originate from organic reactions, from organic fluids, which may act as provokers, fragmenting the quotidian.

Barrio: People have written that I am a Heraclitean... the movement, the flow, the body fluids, the inside and the outside.

Cecilia: The energetic process of the body itself, in the case of the "4 dias 4 noites", may be an outburst agent, as much as the drug... because I don't know what would exactly be the limit of the drug, in this work. At what level could the drug have been an outburst agent, in your long journey through the city?

Barrio: Yes, that is the question. There was the wish of getting to this: the drug as a possibility for sharpening the perception, the old story of the drug opening the doors of perception, with all the experiences, since the founder of art critics, Baudelaire... it would be that, poetically. There's the whole poetic side of the angst of the personal life, a whole miscellany of things. I thought that my work in Belo Horizonte, with the bloody bundles, had reached a limit, and I've tried to exceed

it. There was a certain arrogance, I thought of exceeding that in order to arrive to the maximum point of a work... And that thing was a bit dangerous, wasn't it? Because that was me who was at stake. But regarding that matter of the body being related to secretions, excretions, I think that the Christianity annulled the body in such a way, that what exists as an internal expression of the body starts to be considered as one quite meaningless, atrocious thing. Our reading of the body is very restrictive. The exterior exists, but our interior doesn't. I'm not saying that it is an alienation, it is a defense. Maybe, if life were much longer, we would feel more inclined to listening to ourselves, physically...

Camillo: It is the specialization.

Barrio: Yes, but in the "4 dias 4 noites", there was the discovery of this reality of the body. And it was complicated to understand this path, for me, at least at that time. I have also observed another incident, the sickness – all the brutality of the body's reality. And the wandering through the city was also connected to food, that is: the displacement in space, in time and the lack of food, the lack of money. Because I had no money. I didn't speak. And, in a city, it is weird, really... the lack of communication. From a determined situation, if you don't speak, it gets really complex. I think it was an excessive radicalization. I thought that this project would feed me for future works. I was aware that I could arrive to an absolute limit, to a perceptive illumination and, from that, to launch a work that would really break away from everything.

Camillo: Barrio, do you know what this work reminds me of? Flávio de Carvalho's "Experiência nº 2" (Experience # 2).

Barrio: Right. But, there, it is objective. Because he goes straight against something real. He doesn't go against his own subjectivity. His subjectivity exists related to the objectivity that is present.

Camillo: Right. But in a certain way, also in your work, because everything is remade after each clash against the city.

Barrio: It's not exactly the city. The city is a support, I'm inserted in that context. But what really matters is that I understand it as being my perception, as seeing beyond "this here, it's a house, you're here, the dog is there, the moon..." To see beyond that. To sharpen the perception.

Camillo: But what made me remember "Experiência nº 2" is that: Flávio de Carvalho is on a bus, he sees a demonstration, a rally. He gets off the bus, grabs a green hat, puts this hat on and joins the rally, and faces the rally. And the feeling that you have, while reading the episode's narrative, is that, at every minute, he was just reacting to what was happening.

Barrio: Which he had provoked.

Camillo: And the limit of it is his death. What interests me and what, in a certain way, is close to your work, is that the limit is not art, but life. He makes no reference to the art discussions.

Barrio: But that's when I ask myself: first, this act is reactive. He provokes and has an immediate reaction. He doesn't know what that would be, but, in a way, he understands from where it would have come. I don't. the "4 dias 4 noites" has nothing to do with it, with such reaction. It doesn't happen from a reactive intelligence. It's extremely solitary. The sole reaction that could exist regarding my acts would come from my own body, which is worn out. Now, the artist that breaks open certain barriers conditioned by the environment, by the context of an era – and Flávio is risking that also – he is likely to suffer a number of things. Like Gauguin, or, after all, here in Brazil, like Hélio Oiticica.

Camillo: I think that the limit of Flávio's work is the same limit, let's say, of the "4 dias 4 noites". That is the liquidation, the death, the possibility of a concrete and real confrontation.

Barrio: For me, this gesture was connected to art. Of course it was also connected to a life process. It's all very blended... Now, my work was a maceration, it was long. A maceration of time, of perception, of subjectivity... Something incomprehensible. From the outside, it was simply one common person walking down the street. In time, the thing went through some wastage. Flávio made something of great impact.

Camillo: There is a provocation, in his case, that is not found in the "4 dias 4 noites", I think that this would be the element.

Barrio: Yes, because I was looking for something... Perhaps, his way of being was different, evidently, and the impact would be soon the adding of the contraries. From all this adrenaline, he would get some results, perhaps... I understand his work as what would be the interventions of the 70's. He made a real intervention. He created a situation before the Situationism. We could say that the surrealists also acted on the streets. They made a few things, here and there, as seen in the Situationism: the fusion of the Dada with the Surrealism, from where the concept of the Situationism comes, which sprang up in May, 1968.

Cecilia: Barrio, going back to the work in Belo Horizonte, of the bloody bundles ["Situação T/T1", (Situation T/T1) April, 1970], I'd like to understand the relation of this work with the "4 dias 4 noites". Because, in a note-book of 1978, you kind of associate the two works, and the passage there, that you refer to, is exactly the one of the preparation of the bundles.

Barrio: There, I wrote about the making of the bundles and the odors, the materials, the way it works with my body and vice-versa, the contacts with the meat... And there I even wrote properly about it. Now, in this journey of the "4 dias 4 noites", it was such an avalanche of perceptions, that I couldn't position anything in such a clear way, exactly so. The thing changed into a fragment, into an unimportant rag.

Cecilia: But it's a rag that makes sense, when we consider your previous works, like the "Deflagramentos de Situações sobre Ruas" – 1969 (The Outbursts of Situations on the Streets).

Barrio: Yes, in the case of the "Deflagramentos", I was an observer, not a voyeur, but an observer – the observation of the passers-by... And, in the case of Flávio de Carvalho, he enters a process where he situates himself also as a passer-by. I think it's a real Christian attitude: I attack and, at the same time, I may receive a contrary reaction. He's there, provoking, but he's also exposed and this requires a lot of courage, I think.

Camillo: In his case, as you mentioned, there's something of religion and of martyrdom, that's inherent to himself and to the situation he wanted to provoke, to reveal, that is, the collective religiosity.

Barrio: Yes. And up to what point that's ridiculous, the procession... up to what point the human being martyrs her/himself, hurts her/himself, instead of living life in its plenitude. At least, they could try, couldn't they? I think that's what he wanted to say.

Camillo: But, after all, the fact that he entered a bus and had this perception, this provides him with an objective. In your case, you, while leaving home...

Barrio: No, it's not "while leaving home". At that time, I used to live in a room of the Solar da Fossa, where the Rio Sul is located today. And I stayed there for many days, thinking of a way I... Then, in a certain moment, it happened, what was the beginning of this process, let's put it this way... Very early, in the morning, I left, I walked, I went to the margins of the Rodrigo de Freitas Lake, a made a journey with no objective, but inside me there was an objective. That's what is weird. There was the discipline of following various segments of a series of points.

Cecilia: And did each segment take to another?

Barrio: They were like stages, exactly.

Cecilia: When you got there, the association...

Barrio: It was made to another segment of the journey. Then, I think that during the time I've stayed brooding – I've smoked pot during three days, the "manga rosa" (pink mango) – the structuring of the path to follow happened, in the exterior.

Camillo: And this limit between following to another segment and interrupting was constantly present for you? "From here I must go to this another segment or do I go straight?"

Barrio: No. It was something that ended. It was something like... Well, I've drunk a little while ago, now I'll drink again. And there you go...

Camillo: But there wasn't a reason for it to last four days.

Barrio: There's a limit, isn't there? That's when I understood that the thing had finished.

Cecilia: But, between the segments, what did make you keep on going?

Barrio: There was a constant and continuous unfolding. There was no control. I don't know, it was a kind of weird process. Now, a person who doesn't eat, who fasts, starts to have some perceptions. The person who wears himself physically out, starts to have certain perceptions. The thing is not only the drug, but also the process of fasting, of not eating, of the constant physical effort. When Camillo speaks of death as the final objective, apparently yes...

Camillo: Not as an objective, but as a possibility.

Barrio: Yes, like in everything, right?

Camillo: No. If you are painting in the atelier, death is not a question. But if the guy is there, facing a rebelled procession, it's a possibility. If you walk on the streets for four days and four nights, without food, and in a very strong process of internal convulsion...

Barrio: Right. But, in this process, the search was to get to something that would open itself into another dimension, in terms of art. So, there was the life aspect.

Camillo: Of course, I think that the objective was life, but you had to go through this limit, that's even concrete, in a certain way.

Barrio: Yes, that's the question. Why, and why this way? There are some questions. I wanted to reach a certain level of perception, in order to transform it into creation. But that would also comprehend unveiling a whole aspect of the world of art. From where does the creation come? The science itself could never unveil it. But there is an immense error. The result of these the "4 dias 4 noites", eventually, was something that, in spite of being made and accomplished, didn't have the expected result. The thing have other saps, fluids, processes...

Camillo: And what would be the expected result?

Barrio: The expected result would be to create a kind of work, or perform a kind of action, that would really create a new understanding, a new vision of the art. But I think that, in the end, the "4 dias 4 noites" had no result, it remained what it is. It's something weird, a work with no result in a short term. It may have resulted in a trajectory... I think that it fed me for a process much longer than I wanted. I wanted something immediate, absolute. Maybe, that's the aspect of death.

Camillo: I think that what you are expecting as a result is something too conventional, regarding this work. What you've done is so radical, that the result could never be conventional.

Barrio: Right. But that's my aspect of saving the tradition, let's say, the convention of the tradition. For me, all the greatest foci come from painting.

Cecilia: I think that the question Glória [Ferreira] e-mailed from Paris can help us: "Up to what point, and even due the difficulty of classifying this experience in an artistic category, was '4 dias 4 noites' thought as an esthetic act?"

Barrio: I think of safeguarding certain things, regarding this kind of gesture. And the only way of not situating it inside something that could be considered madness, it is to consider it, yes, an esthetic act, an artistic act and this is a defense. Let's say, if I grab a sheet of paper and start to draw or to write, and I imagine that some things will result from it, I'll find

results of this drawing inside my house. But, as I go to the streets without such equipment, in front of the world that I see, I ask myself, how do I position myself? What do I feel? With what do I relate? And up to what point am I capable of creating something? In these works, I almost never use projects or anything, I do it mentally. Today, I would rather situate myself in a line connected to a support. But I used to think that I could create a work out of this relation, of these perceptions, during all this time. At that time, as there was a certain interest, because of what I had done in Belo Horizonte or in Rio de Janeiro's MAM, then I created something: "what would Artur Barrio be, in 1970, walking down the streets?" And I think that the difficulty that's emerging now is, from a title, the "4 dias 4 noites", to consider it a work. Something extremely complex is emerging, that is to situate this process as a work... to result in a definitive work, let's say. It's difficult, because it's a very radical work. Even the idea of registering, at that time, was something that I wanted to leave behind completely.

Cecilia: In this work?

Barrio: Exactly, because the register is always like an umbilical cord connecting it with something, materials, images, supports... And how was I to situate myself to live from this work, to condition myself to take a work to a museum or gallery, to contact the collector, the buyer, to live out of something, when it was exactly my whole point of view to say no to all that? I also say, in my texts: it will stay in the memory. There was the desire of breaking up with everything, including the context of the register.

Cecilia: Right, and if we think about "Deflagramentos de Situações sobre as ruas", the step you take in the "4 dias 4 noites" is really to get rid of the registers, because the wandering was there, that is, the fact that you were already making those journeys through the city. But, up to this work, you indicated the whole concept through the registers. You left the bag with the objects, with the excrements and all, photographing everything, observing the reaction of the passers-by, taking notes. And that has a marked passage to the "4 dias 4 noites", hasn't it?

Barrio: It has, evidently.

Cecilia: In the "4 dias 4 noites", you almost take the place of the passer-by.

Barrio: Exactly, and I almost take the place of the object and of the excrements, also.

Camillo: But I see the register not as the register of an action, of something that has been. I see it as something that has happened and is asking for this another materiality and so it becomes another thing, another work. The point is why it didn't arouse another materialization – perhaps because it was so glued to the subjectivity. There was always another thing, a bundle or the toilet paper and, this time, there was only his head, wasn't it?

Barrio: And the rest. It's the mind-body, an unique situation. Because the first time that I grabbed the paper at the MAM ["P...H...", (T... P...)1969] and let it go, I took one picture myself. I tied the papers on a scaffold, at the MAM, and took a picture. There I understood that, for this kind of work, I needed someone to take the pictures. And César Carneiro came up, he was there, at the MAM, and took pictures. Later, inside the MAM also, he photographed the bundles, in 1969, and in Belo Horizonte too ["Situação T/T1", 1970]. But, in a certain way, this link with the photographer started to bother me. Perhaps I wanted to go back to an aspect of the artist closed in his atelier, drawing, painting, without the photographer's cyclopean eye. This was really bothering me and I thought that the work, as a register, maintained a conditioning link always, let's say, with art and that wouldn't be art any longer, I don't know... I think that my work could walk using only the thought... To leave behind the seeing and live. Because the guy doesn't want the camera any longer. The guy wants to live and not to be behind the camera.

Cecilia: Right. And I consider here the case of the romantics, who, facing Nature, wouldn't make "registers", but above all, they would live the experience, that would be retained. And I think that, ultimately, perhaps you are close to this romantic poetics, which privileges the experience.

Barrio: I have nothing against it, I even think that the mixture of certain tendencies may lead to another thing. But I like to position my work like this: historically, I'm not connected to Fluxus, or Beuys. I go to 1914 and I see the Dada, the Futurism, and the Surrealism. This three and the painting, Picasso, the Cubism, obviously, and the collage. Which means

that what interests me in art are those artists who broke away. And I think that I might have wanted to break away also. But I think that my work has never fulfilled very much. I see, let's say, the bundles and I associate them to Man Ray, to the object, isn't it? And to Lautréamont, in a certain way... I wanted to create a work with no affiliation at all. It would be a thing in space and what is this? That was my ambition. That's why, today, I'm still trying to find something. And this radicalization of the perception, the "4 dias 4 noites", was exactly to break away from a whole state of things, to go beyond. What I've started to understand is that all those attempts were transformed into the artistic manifestation itself. But, at that time, I didn't have this idea. At that time, the idea was to break away and make one complete thing, kind of Wagnerian.

Camillo: But what was the work that followed the "4 dias 4 noites", do you remember? How was taken the decision of making another work?

Barrio: The next work was almost the last one of the sequence, it was "Situação Cidade y Campo" (Town Y Country Situation), 1970. It's a work with bread, that starts in Copacabana, goes up to Barra da Tijuca, Marapendi Lake, and is concluded there.

Camillo: This journey was a car ride, wasn't it?

Barrio: It was, with Luiz Alphonsus and César Carneiro. But in that, I was back to the system I used before the "4 dias 4 noites". I made this work after the pneumonia. After that I locked myself in the room and stayed there for a few days. Then I made "Parede" (Wall), the TV set with the sheet. I made some works, a wooden stool with plate, meat and a fried egg, to eat using the hands, sitting on the floor... Things like this. And after that, I've started a process of closing myself. I had no material conditions and I thought that the thing was to keep on going. I entered the PINEL (Instituto Philippe Pinel, a psychiatric institution) and, while I was in there, I made some works, then I left. Twenty eight days later. It was in August. 1970. 31 years ago.

Camillo: When you entered the hospital, you had already made a series of works, then, after the "4 dias 4 noites". Didn't you enter the hospital right after the "4 dias 4 noites"?

Barrio: No, no. There was "Situação Cidade y Campo", with bread, and after that there was an internalization period.

Camillo: Did you conclude the "4 dias 4 noites" at the Solar da Fossa? The end, you went home, slept.

Barrio: I slept and, then, I got ill. And I went to the house of some relatives. And that was the complete sinking. After all that efforts, to return to my parent's home. That's where the unconscious enters, perhaps unconsciously I wanted to return there.

Camillo: I don't know, maybe a shelter. But when you think about the "4 dias 4 noites", what is come more frequently in your mind, diurnal or nocturnal situations?

Barrio: That's a good question. The diurnal situations are the more... because the light was too strong. And, really, the light in Rio de Janeiro is extremely strong. The atomic battery is not there for a joke. And I feel a greater identification with the night, in this work.

Camillo: Yes, I can imagine that.

Barrio: But I was all dressed in white. All in white, even the tennis shoes.

Camillo: But this combination of excitation and delirium, that is provoked by the fatigue, by the weariness, by the exposition, this has some kind of entailment, let's say so, perhaps a psychological one, with the dreamy situations. This passage, the vigil, is greatly nocturnal.

Barrio: Yes, I think that this passage, may be out of the unconscious, starts to emerge, also. To keep a vigil through a consuming process is a very complex thing...

Camillo: And the experience of fear...

Barrio: The fear, of course. But all sensations were controlled so not to explode into panic. It was a matter of seeing, feeling, perceiving... There was a kind of being present, where the sensations no longer resulted in codes of apprehension: fear, pain, suffering, joy...

Camillo: In the report I read at the MAM, two moments remained actual for me: when you talk about a nocturnal situation, when you're walking, I don't know if close to the Central Railroad Station...

Barrio: Right, at the Moinho Inglês (the Rio de Janeiro Flour Mills and Granaries Ltd.)

Camillo: ...on that point, there is a gathering of people and you don't stop. And another one, on the Flamengo Embankment, it's daytime and there's a water fountain. And it seems that you took a shower...

Barrio: At the Moinho Inglês, I did stopped. There were some mendicants, a bonfire, some rails and a pregnant woman, who talked to me for a little while. And the shower was taken at a dead-end street, close to the Guinle Park. I made a series of actions there. Everybody watched me, nobody attacked me.

Cecilia: But between one thing and the other, that is, the Moinho and the water fountain, you crossed a sewer, didn't you?

Barrio: I did. It's just the same thing as when you're walking by the beach, there is a sewer line and you cross it.

Cecilia: But you couldn't avoid it, could you?

Barrio: No, not under the conditioning that I was, I think it was at the Lake. Today it's so polluted... The water fountain was a shower, in a dead-end street. There was no reactions. The people followed me, staring. I was, like this, standing there, I don't know, there was something weird. I think it was totally weird, but not aggressive. However, after this whole process, the mind was at full speed, but the body wasn't. Now, I think that, just like reading a book and being influenced by a book, by a thought, perhaps the "4 dias 4 noites" and all that I've seen, lived, may have fed me in such a way, that the thing was lengthened in space and in time, as an influence.

Cecilia: Yes, and from then on, you might have become very aware of the daily life, let's say.

Barrio: Yes, aware, with a certain easiness, that's where the problem is.

Cecilia: And I think of the fisherwomen's work, "Áreas Sangrentas" (Bloody Areas), in Viana do Castelo, of 1974. You pass by that street scene and realize something, as well as in "4 Movimentos" (4 Movements), where you photograph the coming and going of the fisherwoman's work.

Barrio: After the "4 dias 4 noites"... But in a very arrogant way, my idea was that after the "4 dias 4 noites", I would make a prodigious work. And what have I done? "Situação Cidade y Campo" and, after that, the television set covered with the sheet, at home, "Parede". But today, when I make the walls, it's all the same aliment of that time. It's flowing... But, in my arrogance, I wanted a smashing work. I almost smashed myself. At that time, things were different from now. There was an urging need, I don't know why, but there was an urging need. In the 70's, there was an urging need, a crazy discussion, the situations were complex, people wanted art to have a greater dynamics. There was a strong confrontation with what was originated out of the country, with what was made there or here. It wasn't a confrontation of borders, but a confrontation of ideas.

Camillo: And in that right, immediate moment? Did you talk about this work with César Carneiro, with Luiz Alphonsus?

Barrio: No, the sole person with whom I've talked about this work was Mário Pedrosa.

Camillo: In 1970? And what did he say?

Barrio: Mário called me to go to his home.

Camillo: Did he know about the work?

Barrio: Everybody knew, it was a scandal! It was crazy! Frederico [de Moraes] made a little note, "A via-crúcis do Barrio" (Barrio's Calvary). I kept it all to myself, I got ill, I had pneumonia, Guilherme Magalhães Vaz visited me at my relative's home, Frederico came to visit me, many people did. Guilherme, César, Frederico, the director of the magazine Fatos e Fotos, Bittencourt, Granato...

Camillo: But how about Mário Pedrosa, did you talk to him?

Barrio: I was kind of surprised. But, eventually, I've talked to Mário and he asked me about what happened and mentioned a French, in the 30's, who did something similar. That let me a bit disappointed. As always, I wanted to be unique.

Camillo: And this is the kind of thing that has no repetition. It's so unique, always!

Cecilia: There is one more question from Glória Ferreira: "In many works, the wandering is present as the requirement of a journey, in an evident way in the bundles, but also in 'Cidade y Campo', or in 'P...H...'. This journey, that inscribes the body in the functioning of the work, is also present in works contemporary to yours, as in Land Art, Richard Long, and many others. In the case of '4 dias 4 noites', would the wandering be a work in itself?"

Barrio: Right, the wandering. Yes, maybe, we've had the same source. But I had no access to the information from magazines of that time. All the information I had was from the beginning of the century, of the futuristic, dadaistic and surrealistic movements. That's all. And what was going on in Rio de Janeiro, at that time, Hélio Oiticica, Lygia Clark, and very little information from abroad. And the crazy guy who walked against the procession – when I arrived in Brazil. I saw in O Cruzeiro magazine the photographs of what we should wear for summer, by Flávio de Carvalho. He was walking down Paulista Avenue and thousands of people around him. That's the information I've got, when I arrived in Brazil and when I've started to be interested in art. But, let's say, Walter de Maria, the minimalists, I wasn't really interested in that. I was interested in the artist who broke away from his social reality, from the world where she/he was raised, introduced. This came from Portugal. Later on, when I read the surrealistic manifestos, I think that I've found a truth that interested me, there.

Cecilia: And what came from Portugal?

Barrio: This anti-clerical thing. My father was anti-clerical, anti-militaristic. So, this came from Portugal, this attitude of a rebel, an anarchist.

Cecilia: And the navigation?

Barrio: The navigation came because the sea exists.

Camillo: Guilherme Vaz speaks about this relation between the artist and the nomad; for him, the conceptual art, exactly because of that no-materialization of the work, by definition, would be this sort of nomadic circulation of the work and of the artist. And the artist would live such nomadic experience, that is always a sharpener of the perception.

Barrio: Right, that also depends on the artist's own work. Little by little, I've gotten rid of the supports, only the notebooks were left. In the process of the "4 dias 4 noites", I became aware of the breaking away from that tradition, that used to be part of myself, of my culture, of my birth, of my relation with the world. I was aware of this rupture and rupturing a tradition is what creates the great angst. That's exactly where I left a solid ground, the support, for the adventurous or nomadic aspect. Then, there's the rupture. Evidently, all of this brings a wearing out, a very violent shock.

Cecilia: But you had a long process of rupture, from before the "4 dias 4 noites", from even before Belo Horizonte.

Barrio: Yes, but that's not the reason for people to think that there's no return any more. It's a continuity or fragmentation

process. Later on, in the 80's, when painting comes up, I paint. I let it flow, in a violent contradiction, really. But perhaps the "4 dias 4 noites" emerges from this interior contradiction.

Camillo: Barrio, regarding the temporality of this four days, the passage by the museum is in the beginning, right? Later on, as you said, you have a better remembrance of the nocturnal situations, so, this diurnal passage must be a kind of hazy.

Barrio: Now you've said one thing that was really important: "in your memory, you have the register of these things". That's where... my preoccupation is, perhaps unconsciously. To keep in my memory all the passages. That's what ruined it all. If I weren't concerned with it, I might have wandered more and been less uptight, less anguished, about having to keep all the passages in my microfilm, registering everything.

Cecilia: But, even though, it seems that there's one or may be various maps of the journey. You said today: departure from the Solar da Fossa, then the Rodrigo de Freitas Lake...

Barrio: Right. Then I've been to Frederico de Moraes' home, in Ipanema.

Ricardo Resende: Did you contacted Frederico, on this first day?

Barrio: Yes. And he showed me a book. Now I recall, a book with people who were born under the sign of Aquarius. Frederico was born under this sign and me too. But he didn't say anything, I mean, the thing was just beginning. And I think that it was the opening day of MAM's Salon.

Camillo: Right, on the first day, isn't it?

Barrio: Yes. And I think that's when I wandered. I don't know how I end up in the museum, I think it was by car, with Frederico. No, I went by foot. I remember that I walked up a ramp that takes you to the MAM. There, I've found Granato and another artist, both were going to the museum. They left, I've stayed. I entered the MAM, and there I acted with Cláudio Paiva's works. When I left the MAM, a guy came and took my documents away. A security guard. And from that point, I followed the street, by the Embankment.

Camillo: Was it nighttime already?

Barrio: It was nighttime. Later, I went to Guinle Park and there that passage happened, I think the shower passage happened, I don't know. Later on, I went to the North Zone, which for us, at that time, it was after the tunnel.

Camillo: Was this the 1970 Salon? Wasn't this the Salon where Antonio Manuel presented himself naked?

Barrio: It was, it was. But Antonio Manuel got naked on the first day, at the inauguration.

Camillo: And didn't this happen at the inauguration, when it was full of people?

Barrio: No. That was later. Well, why would so many people go to the MAM? Because, at that time, everybody gathered there, they would stay at the bar. They thought that I was drunk. I'm confusing the days, I don't know quite well where I am. But I remember that a sculptor, Jackson Ribeiro, he thought I was drunk. He took me to the bar and said: "have some coffee". I had five small cups of coffee without sugar and got more hallucinated than ever. I've walked three more days because of the coffee. But now I'm asking myself whether they were really four days and four nights. Because if I'm already almost breathless in the museum, can you imagine to go on, remember it all...

Camillo: But the museum mustn't have been on the first day.

Barrio: It was Sunday. At that time, the artists entered the museums without paying and without asking why. There was this coming and going.

Camillo: The museum was on the first day, then.

Barrio: Yes, of course.

Ricardo Resende: But, through these four days, did you meet people, did you talk with anyone?

Barrio: No, it was impossible. It was exactly the opposite of what happened in my previous work, "Deflagramentos de Situações sobre ruas" [1970], when I talked with some people. But of the "4 dias", I kept an image. There, in the Castelinho do Flamengo (Flamengo's Little Castle – an old mansion, a National Historic site), an incredible image, for me. It was already very late, at the small-hours, and I fell down in front of the Castelinho. There was a dimension of the body, it was burning... I felt as if I had fire all over my body. But there was a vision and I opened the chains that locked the doors and entered the Castelinho. Then I fell. I don't know whether it's reality or illusion. It was a starred night. There was some water and I fell. That is, it was not a fall, it was a sort of meeting again with another dimension. A reading of the stars, like they used to do in the Ancient Egypt – the Cosmos was read through a big tank full of water. The stars reflected in that tank and all the cosmology was read through the tank. Then I looked, but there was nothing there, just the poetic side, the reflection of the stars on that puddle. I stayed there and I saw two people approaching. Then, these two people looked at me and one of them said: "this one is knocked off, there's no way back". And then they left. They didn't want anything at all. There was no dialogue. After that, I stood up and left. And kept on walking. This passage is really weird.

Camillo: Is that what they've said?

Barrio: Yes. "This one has no way back."

Ricardo Resende: You said that, at night, the images were more recurring. Were you feeling any tension, because it was nighttime?

Barrio: Yes, but the tension was there either during the day as during the night, because there wasn't a determined space. Such a situation... because, really, I had never gone out that way to the streets, in such a state of sensitization.

Ricardo Resende: Did you use anything to further intensify this sensitivity? Alcohol...

Barrio: No, it was the "manga-rosa" marijuana. I spent three days and nights smoking that in the room, I went out as a bomb. Have you thought of staying like this, in a closed place? The rain, the sound of the rain, it was music. But while I'm telling that, I'm emptying my magic box, I'm losing.

Cecilia: But Barrio, in that moment when you decided to go out, did you know that you were going to walk a lot?

Barrio: No, I knew that I was going through a process. I wanted to know up to what point the thing would go. Either I was going to fall, or the thing would have to stop some time, and I would know the exact point then.

Cecilia: But when you felt ready to leave home, did you have in mind that it was going to be something of a poetic value?

Barrio: Yes, of a poetic value, it could be... of the search of this objective that I've explained here, in the beginning. It's just that I expected something else, the process went a little bit beyond me. I thought it would be a clear, precise idea, scientifically determined by me... a + b = c, after all...

Ricardo Basbaum: But was there already any kind of note, any text, any drawing contemplating this situation, in any way? Was there any kind of preparation?

Barrio: It wasn't such an intellectual thing.

Ricardo Basbaum: But have you ever considered any outline of that possibility? Was there any kind of note about this journey? Not something like "I'm going to create such situation", but an outline....

Barrio: No, I think that it's all related to the work which, both in the MAM ["P...H...", 1969] and in Belo Horizonte ["Situação T/T1", 1970], happens from a certain outburst, it's uncontrollable. I never thought that the work in Belo Horizonte would result in that. Then, after that work of the bundles, what was I going to do? That was the angst, the question. Then, the question went to find the answer in this process, in the wandering or in the walk.

Cecilia: But going back to Basbaum's question...

Barrio: He questions about a preprocess and, let's say, the preprocess is the following: there was a process of imagining, of search, during the time that I was there, smoking. After that, the search became stronger, while going out through the fears of life. But I don't understand, Ricardo. Do you think that I made a predetermined project?

Ricardo Basbaum: No, no. I know that there was no project, but, you see, an outline...

Barrio: Since the outbursts, when I left those packages out on the street, there wasn't this, let's say, the car was going, "ah, let's stop here... Now there". The kidnapping of the ambassador of the United States and also of Japan had just happened, and we stopped in front of the Japanese embassy, or consulate, and there you go... We didn't even know... But what I really wanted to say is exactly that the whole process of the "4 dias 4 noites" was something totally unconscious, without one obstacle from reasoning.

Cecilia: But you said "segment". And I ask myself, considering Ricardo's question, whether you had in mind a sort of map, a drawing, nothing defined, but some directions of these segments.

Barrio: No. Perhaps unconsciously. That's the great question. But I call segment in the sense that one section comes deriving from another. I was aware that a segment was completed; but the next, I didn't know which was. I mean, I leave the Solar da Fossa and walk up to a point, which ends. So, that's a segment. Now, I don't know quite well how I went up to the point X, but where this segment ended there was something that brought about a question. The segment ended there, because something brought me a question...

Cecilia: ...that took you to another place.

Barrio: Exactly. That's interesting, it's an association. It's a paranoia, it's an associative paranoid situation. And I think that the great final segment is: today it's the opening of the exhibition "Surrealismo", (Surrealism) CCBB - Rio (Cultural Center of Banco do Brasil – Rio de Janeiro), and we're here. So, this is the end-segment. And the Surrealism would explain it all, using four words.

Ricardo Basbaum: But the memories, for you, do they come more through sound, through image, through where do they come stronger? Are they kind of cinematographic? Are they a little photographic? Because I know that things mix themselves...

Barrio: From your question, a truth of that time came to my mind: my idea was to write a book about it. Because the only way of registering the thing would be a book. And, eventually, I couldn't write the book. It should be something like an automatic writing... but of something lived, what is a kind of weird. Because it would be like closing the eyes and starting to write... I don't know. I think that, in the same way that I've spent four days and four nights out there, the way of ending this work could be to close myself in a space, in a room and write, write, write... write without feeling, to grasp the meaning, because that's what we're trying to do. It's a labyrinth, isn't it? This aspect of work threw me in a labyrinth.

Cecilia: But, a few times, you've already referred to visual, sonorous and olfactive images...

Camillo: Sonorous?

Ricardo Basbaum: Rain.

Ricardo Resende: People talking, also...

Barrio: Yes, but the voices were banal. Now, the perception of the rain no, it had some musicality. The light also. When I was leaving the Embankment to go to the other side of the road, a popcorn cart was coming and that little light... At night, the luminous diffusion is something fantastic! It was something fantastic. It was late at night, at the little hours, and there was no car at all.

Camillo: Funny, you've recalled some five situations. Three or four are on the Embankment. There is a recurrence of this place.

Barrio: Yes, of this whole area, it's true. I think that there is an intensity there. My work with paper happened on the Embankment, at the MAM. So, it was impregnated there.

Ricardo Basbaum: Your displacement, Barrio, was always by foot, or did you take a bus?

Barrio: No. I didn't have one cent.

Ricardo Resende: No money, no documents?

Barrio: No, I had my documents, but, in the MAM, they confiscated my documents. The security guard. When I was going to the Embankment, they wanted to catch me, but eventually they were content with the documents and I left.

Ricardo Basbaum: Was your exit from the MAM a kind of a run away?

Barrio: No, I left walking, I didn't run. Can you imagine? I just walked. I didn't know what was going to happen. And Cildo even made a joke about it...

Cecilia: Did all that happen on the first day?

Barrio: No. The great void, there, is the relation with time. There was no time. As there was no somnolence... There was no hunger...

Camillo: Didn't you also feel hungry, at any moment?

Barrio: Ah! Now I know! I stopped when I felt a hole in my tennis shoe. Then, I went to Belas Artes (Escola de Belas Artes – School of Fine Arts). I talked with an old professor of mine, Onofre Penteado, and asked him five cruzeiros to go home. He gave me the money and I came back by bus.

Ricardo Basbaum: But was it really four days?

Barrio: Why not? Three, four, what's the difference?

Ricardo Basbaum: I don't know. For you, things are not predetermined and can even be modified later, rearranged afterwards, according to other decisions...

Barrio: Yes, the number four... I'm not a Muslim, but the "4 dias 4 noites" is better than three, the trinity, or one day and one night, or two days... I don't have any notion whether it was four days and four nights, but that's what was registered... but the act of bringing objectivity to nothing, what would be the motional aspect, is not to know what was about to be lived. Because a life, I mean... we are raised in a certain way, we live in a certain way, we have a profession and walk through life inside these corridors. I think that I've tried to break away, to escape from that, but through the work of art. I wanted to disengage myself from the whole process of what would be a formal life, well...

Ricardo Basbaum: But I'd like to know, whether any fragment of this process had already passed some other moment, not as a formalized project, of course, but as a lapse.

Barrio: No, what I could think is: considering the context of that period, the radicalization of vanguards, and the process

of the work that I was accomplishing, the only way of going any further was this one. It was the maximal radicalization considering my own work and the spirit of the vanguard. I think that this would be a good drive to condition myself for this process.

Cecilia: But perhaps, previously, you could have imagined, at least, that there wouldn't be the photographer any more, that you would abandon the register of a work.

Barrio: Yes, but also I don't disengage myself from other artists' process. We're living a total commotion. At that time, this sharpened the process, the work, in a extremely radical way.

Ricardo Basbaum: That's where your work was pointing to, in some way, even for a radicalization of the language itself.

Barrio: Right. There was the idea of the dematerialization. The thing would be lived in another way. But the idea that I had, also, was that this work – here comes a thing that's extremely dangerous to say – but I thought that there was a sector watching me, and following me in this process, registering the process of the work.

Ricardo Basbaum: A sector? A sector from where, a sector of the circuit?

Barrio: No, the sector would be: at that time, there was an exposition at the MoMA, the Information. I sent a work ["Situação T/T1", 1970], some pictures of the register, and they enlarged them to 1 yd, 1.5 yd, put on the walls and also showed the 16 mm film, made in Belo Horizonte. And I thought that this work, the "4 dias 4 noites", was being picked up by the MoMA. Then, the whole process of the work, let's say, would be transmitted to this exposition. And I never mentioned that, not even to Mário Pedrosa. And it all happened in the same period of the MoMA's exposition. I didn't go to the exposition because there was no interest... I didn't even have the means, I didn't even knew how to say "I don't love you".

Ricardo Basbaum: You mean that, in the imagery, there was this reference to the MoMA.

Barrio: There was, of course, in my imagery. And I think that this was the drive of the thing, until I got to the hole in the shoe. It's not that I totally believed, but I thought that my work would be made with this meaning, that it would be directly transmitted to the MoMA, to the exposition Information. I don't know if they received, because until now nobody said anything... but my great question was: when I started my work of the paper and the one of the bundles, they said: "Ah, Mr. So-and-so did this outside the country...", but how I was connected to a process and didn't received magazines or anything, I didn't know. Well, but if the thing coincided... This happens even in science, two scientists go after the same objective and find it in a different, or similar way, but they meet. So, my great question was to know how it happened. How was it possible that something happening 6,000 mi, 10,000 mi away, in Europe or in the US... How could a person, who didn't have this contemporaneous information, this dialogue, be part of the vanguards? So, from that question, there is this great wandering to the MoMA, with this work, the "4 dias 4 noites". Then the mystery is solved... In a certain way, the work made for the MoMA is this, the "4 dias 4 noites".

Ricardo Basbaum: I find this element funny, because it's a kind of ideal look that was wrapping the work, I mean, a kind of reception of the work in terms of the circuit. The MoMA, the exposition Information. The contemporary art debates of that time were kind of synthesized in that exposition. So it's an element you going after these sensations, perhaps not even thinking on them, but already elaborating a certain reception...

Barrio: Right. But in a time of materialistic, Marxist thought, I arrive with such a concept, people throw me in the sewer, or in the PINEL, right?

Ricardo Basbaum: And, at the same time, due to the fact that the register-book wasn't made, this experience remained super internalized, couldn't escape for a number of reasons, also because you didn't see any sense in writing about it... Anyway, it remained as an interior experience, the body, the sensations... But as a work of walking through the city, of bursting the process, a bit in the opposite, having the MoMA as the place of reception...

Barrio: Not the MoMA.

Ricardo Basbaum: The exposition.

Barrio: And me, and my work. Information. For me, information is the body, which is the energy generator, and the mind, wherever it goes. But my idea was for my work to participate of an important exposition, about information. And this could be in the Sahara desert. But with the MoMA... there isn't this aspect of cathedral, of art cathedral... Regarding this, the place that sheltered me, that made something possible for me, the art cathedral, was the MAM of Rio de Janeiro. There, an experimentation happened and it was accepted, in a way or another.

Cecilia: But it was a kind of your reverberation to the exposition that was there.

Barrio: It was an unique, different work, completely out of the whole context. A work that was never seen before. Not even the Information knows... And with this, the mystery of the "4 dias 4 noites" has ended.

Ricardo Basbaum: Barrio, you mentioned fears. In any way, was the journey dictated by these fears? Did they serve as poles to produce a detour, during the journey? Something about testing the limits of the situations...

Barrio: I don't know up to what point I controlled the fear, or up to what point I made certain journeys exactly because of the fear, and I didn't go back home. There are moments of fear, yes. It's just that I didn't know... I wasn't being chased... I think that it was fear of myself.

Ricardo Basbaum: And did you buy things?

Barrio: No, nothing. No money, the guy must walk, there's no way. Onofre Penteado's five cruzeiros...

Camillo: And the only thing that you remember ingesting was that coffee Jackson gave you in the MAM?

Barrio: Yes, I don't know what that coffee had... It was the coffee. Afterwards, when I went to my relatives' home, very weakened, I stayed lying down... then, they called the doctor. When the doctor saw me, he immediately injected something in my vein. I picked up a book... It weighted 40 lb, a common book. Perhaps, that's the origin of these really heavy books... with 20 sheets.

Ricardo Basbaum: Where did you pick up this book? At home?

Barrio: At home, I picked a book to read. I was really weakened. So, the whole perception of the weight changed...

Ricardo Basbaum: Did you feel the sensation of being weakened?

Barrio: In my head, I didn't think I was weakened, I thought that the process was continuing. It ended at a point, I mean, physically, that I had to go home... There wasn't the transmission to the Information any more, that was already private, evidently. But there was the whole issue of me not being bothered by the situation. It wasn't an anguishing situation, "ah, I'm dying..." There was a different perception of the body. Perhaps, in this sense, a relation closer to death, but without the tragic aspect of the thing.

Camillo: And the first work that you make after that is with bread, with the nourishment, something that you give.

Barrio: To give bread. I left it on the streets.

Cecilia: So, that map, starting from the Lake, is getting more complicated, isn't it?

Barrio: Now, I'm almost in New York. Everybody was there, at the Information, and video, art-video was the great move at that time... And Artur Barrio virtually appears in the middle of the exposition... At that time, the color TV was launched and there was a question: how the transmission of something happening in Asia was picked up here in Brazil? With this, no problem, through images... But how about the time of the event and the time of the reception? Up to what point was there a difference of a fraction of seconds' millionth-part between that reality and our reality? And, through all those little

issues, I've sent it all to the Information.

Ricardo Basbaum: I found this reference funny, even as an adaptation of the work to the environment and also as a kind of ideal reception, of dialogue... with whom? You were dialoguing with that group agglutinated around the Information, I mean, a virtual dialogue, a language dialogue, more than with a local environment.

Barrio: And after the "4 dias 4 noites", exactly when I go back to that work of the bread... a void was created. What could be done, after that? There was nothing. A complete desert. So, the one thing I had was the work previous to the "4 dias 4 noites". But I think that the work, after the "4 dias 4 noites", starts really with the covered TV set, with the apparatus, kind of weird things...

Ricardo Basbaum: But you told me, Barrio, in another talk we had, that the fact that you have already been to the Information, so fast...

Barrio: My presence in the Information was something kind of complicated. I expected to participate of a big circuit, perhaps. Not of the market, but of a circuit of works that were really important. But when I got older, not in the beginning.

Ricardo Basbaum: You told me that once, and it was even a kind of surprise and a kind of demystification of that situation of the art, I mean... "I'm already here, in an important exposition... How does this journey go?" So doesn't this blank notebook, the "4 dias 4 noites", also have, in this blank, something like "hell... but here, in this context with which I have to deal with, to dialogue with... how complicated things are here, there isn't such a direct interlocution..."? Isn't this blank notebook a little bit of a discouragement? If this work didn't really have a dialogue with the local and the international dialogue was something much more virtual than real...

Barrio: Right, in Brazil, three lines were written about it, five months later.

Camillo: About the Information?

Barrio: Yes. Out there, the thing was happening in a different way. I should have gone away, I don't know how, but I thought that what really mattered was here in Brazil. Actually, the structure, the line of my work, I started here. And even when I lived abroad, nothing changed. The work, the whole process, the thing was born here the way it did and continuous...

Camillo: It's interesting that there is a harmony – with Hélio perhaps a little less – but between the four guys who go: you, Cildo, Guilherme, and Hélio.

Barrio: There was a greater harmony, in terms of dialogue, with Guilherme... and Hélio was unexpected... He offered to take the film to New York, the 16 mm, the register of Belo Horizonte.

Ricardo Basbaum: But following this thread, this Information, in the imagination... it was present, concretely present... and the MAM of Rio de Janeiro... What was the exposition that Cláudio Paiva participated?

Barrio: The Salão Nacional (National Salon).

Ricardo Basbaum: But I was about to ask if this relation with the local MAM was a clash that carried a bit of this... I don't know whether the word is frustration... but of a perception of the limits of the local medium, facing the power the work could achieve, if it had another kind of interlocution, another kind of dialogue. Was your relation with the Salão a certain ambition of the work?

Barrio: For not being invited to the Salão...

Ricardo Basbaum: I don't know...

Barrio: It might be a story of happening, of making, as the event in a house, a month ago, here, in Rio de Janeiro...

Ricardo Basbaum: The Orlândia.

Barrio: It might be a series of things... but also an act of breaking away from the jury. Anyway, the case of Antonio (Manuel) precedes that, as he stood there naked in the Salão. But the issue was not just to actuate in Cláudio Paiva's work. It was a much longer process.

Ricardo Basbaum: You mean that the meeting with Cláudio Paiva's work was somewhat circumstantial also?

Barrio: I participated of a work of quality, that my critical eye found out. And he was my friend, he is my friend.

Ricardo Basbaum: And with whom were you used to talk in the MAM?

Barrio: With Antonio Manuel, with Collares, with Guilherme Vaz, Cildo, Teresa Simões, Ivan Serpa, Cláudio Paiva... and with Ângelo de Aquino... It was a total mesh of people.

Cecilia: But Barrio, I'd like to go back to this journey here.

Ricardo Basbaum: I have a doubt about the issue of the distances, because you mentioned Mauá Square... Now, in the North Zone, up to where, up to what point did you walk?

Barrio: I call it North Zone... the maximum point I went is the area of the Novo Rio Bus Terminal.

Ricardo Basbaum: The warehouses near the quay. The sheds, the railroad tracks are there...

Barrio: They cross the area. It's interesting that there is the flour, the mill, the wheat, there. So there were many poor people and so much food there...

Ricardo Basbaum: The Novo Rio Bus Terminal, maximum point of distance... After that, there was the coming back. Did it follow, more or less, the same journey of going?

Barrio: No. I don't know, I mean, in the Mauá Square there was some screens. The screens were all painted, with graffiti... It was a wild thing, as the graffiti have always been... connected to toilets. That captured my attention for a while, it's funny...

Ricardo Basbaum: And the coming back was via the quay or via the Mangue canal?

Barrio: No, I didn't passed by the Mangue canal. The Moinho's railroad tracks are inside, there are no streets, so, automatically, they were a passage. In a distance, the railroad tracks, the top of the wagons, where they are unloaded... and the bonfire, there was a bonfire to warm up. Afterwards, during daytime, I was in an area that was Downtown, but of the old Rio de Janeiro, close to the quay. It was a group of houses... Imagine that, you are in the nighttime, in a completely solitary circumstance. It's all empty. In a while, people start to arrive from everywhere, cars, a total chaos... It's kind of impacting. Because, at night, there was always a certain organization. That's the weirdness, a much more precise organization than during daytime. The day is a total chaos.

Cecilia: So, let's see the journey again: from the Solar da Fossa, you went to the Lake, Prudente de Moraes, Frederico de Moraes' home, and then the MAM. There, Cláudio Paiva's work, the intervention in the MAM.

Barrio: Yes. And the things became more tense exactly in that phase of the night, when leaving the MAM, going to the Catete, close to the Guinle Park, and, later, when leaving to the Mauá Square, a completely unknown terrain.

Ricardo Basbaum: One thing that I also imagine... When we don't sleep, stay awake all night, and the sun rises, it's a strong impression of the sun rising. It seems that the vitality is waking up. Do you have this kind of memory, of the sun rising? Because it's always an impressive situation, when we stay awake all night and all, I don't know if you have this kind of memory...

Barrio: I do, but it's a kind of terrible memory, because I stared to the sky, for a certain time... and, much later, I found out that there was a group, perhaps in India, whose relation to the sun is to look at it fixedly, until blindness. That's really weird.

Cecilia: Were you in the middle of the city or at the beach?

Barrio: I see myself on a beach, but in which moment, I don't know. But, during this whole process, there are things that extrapolated. It wasn't the concept of sending to the Information any longer. It started to be something much more related to myself and to the interior/exterior world, the process of something originating something and also the whole part of the relation art/public opinion, art/the worker, the artist/the society/the inequality... In that place where those workers were, the screens and all... The workers were there and I was simply an outsider, but the sole person who was thinking about them, in their reality. Like there was an external silence and an internal noise.

Cecilia: But it's interesting to think that there was this another limit, also.

Barrio: Geographic?

Cecilia: No, the limit between art and life, but also the limit between art and the institution of art, that is, Frederico de Moraes, the MAM, the Embankment, besides the Information.

Barrio: And then I leave the MAM. So, when I dive, when I walk in the direction of places that I don't know, there is a really absurd distancing of those protections, in inverted commas...

Ricardo Basbaum: Now, the end of this journey of the "4 dias 4 noites"...

Barrio: It would be the anonymity.

Ricardo Basbaum: So, from what moment this became a work, not only for you, but for a reception?

Barrio: I got ill. Many people visited me and it went public. Frederico de Moraes and Bittencourt wrote about the work.

Ricardo Basbaum: That is, the perception of this as a work was quite immediate, right after.

Barrio: Right, they understood me. That is, Frederico de Moraes understood the thing almost as a Calvary, while Francisco Bittencourt as something absolutely radical.

Ricardo Basbaum: And this name, the "4 dias 4 noites", did it exist already?

Barrio: No, at that time, I think that I haven't thought yet of "4 dias 4 noites".

Nota [Note]

Esta publicação é parte do projeto curatorial do Panorama da Arte Brasileira 2001 e deve ser entendida como uma extensão da exposição apresentada no espaço do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Um catálogo com informações gerais e textos sobre a mostra também será publicado. Os artistas, grupos de artistas e organizações independentes convidados pelos curadores para desenvolver projetos para este livro tiveram total liberdade de atuação, dentro de um número definido de páginas, sem a intervenção da curadoria ou da coordenação editorial nas propostas enviadas. O resultado deve, portanto, ser visto mais como registro de um campo aberto à experimentação do que como um conjunto fechado, com relações predeterminadas entre os trabalhos. No caso das organizações independentes, como Alpendre, Agora/Capacete e Torreão foram apresentadas propostas de caráter diverso das elaboradas por artistas ou grupos de artistas, mais próximas a uma documentação destes espaços existentes em diferentes regiões do país. O trabalho da artista Carla Zaccagnini não pôde ser concluído, devido a questões político-institucionais, e apresenta-se incompleto.

Gostaríamos de agradecer aos artistas e organizações independentes pelo empenho e colaboração para a realização deste projeto e ao patrocinador do Panorama 2001 por viabilizar a exposição e as publicações relativas à mostra.

This publication is part of the curatorial project of Panorama da Arte Brasileira 2001 and must be understood as an extension of the exhibition held in the space of the Museu de Arte Moderna de São Paulo. A catalogue containing general information and texts on the exhibition will also be published. The artists, groups of artists and independent organizations invited by the curators to develop projects for this book, in a previously determined number of pages, had total freedom of performance and no intervention from the curators or the editorial coordinator on the sent propositions. So, the result must be seen more as the register of a field open to experimentations than as a closed set, with predetermined relations among the works. As for the independent organizations, like Alpendre, Agora/Capacete and Torreão, different from the artists or groups of artists, the propositions they presented have a nature closer to a documentation of those existing spaces in different regions of the country. The work of the artist Carla Zaccagnini was impossible of being accomplished due to political-institutional issues and, because of that, is presented unfinished.

We would like to thank the artists and independent organizations for their effort and collaboration on the accomplishment of this project and the sponsor of Panorama 2001 for making feasible the exhibition and related publications.

Ana Paula Cohen
coordenadora editorial [editorial coordinator]

Este livro é parte da exposição Panorama da Arte Brasileira 2001, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende, de 25 de outubro de 2001 a 6 de janeiro de 2002. A exposição será apresentada também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 22 de janeiro a 3 março de 2002, e no Museu de Arte Moderna da Bahia, de 13 de abril a 19 maio de 2002.

This book is part of the exhibition Panorama da Arte Brasileira 2001, held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, with the curatorship of Paulo Reis, Ricardo Basbaum and Ricardo Resende, from the 25th of October of 2001 until the 6th of January of 2002. The exhibition will also be held at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, from the 22nd of January until the 3rd of March of 2002, and at the Museu de Arte Moderna da Bahia, from the 13th of April until the 19th of May of 2002.

coordenação editorial [editorial coordination]
Ana Paula Cohen

assistente de produção [assistant for the production]
Cristiane Morine

versões para o inglês [English version]
Maria Lucia Cavalcanti de Albuquerque Cumo

entrevista Artur Barrio - transcrição e edição [Artur Barrio interview - transcription and editing]
Cecilia Cotrim e Ivana do Rego Monteiro

projeto gráfico [graphic design]
Jose Roberto Freire

Imagem da capa [cover image]
Monica Nador
Paredes Pinturas [Wall-Paintings], Vila Rhodia, 1999 / detalhe [detail]
Fotografia [Photograph] Rubens Mano

MUSp

Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Panorama da Arte Brasileira 2001/ Paulo Reis, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende. Coord. Ana Paula Cohen. São Paulo: MAM, 2001. 132 p. 296 il.

Texto português / inglês
Este livro é parte da exposição Panorama da Arte Brasileira 2001, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 25 de outubro de 2001 a 06 de janeiro de 2002.

1. Arte Contemporânea - Brasil - século XXI 2. Arte Contemporânea - livro de artista 3. Arte Contemporânea - projetos.

CDU: 7.037:7.072(81)

Agradecimentos [acknowledgements]

PricewaterhouseCoopers
Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont
Folha de S.Paulo
spmb – Eduardo Aquino e Karen Shanski – agradece ao Canada Council for the Arts pelo patrocínio ao Projeto Camelô, e ao Office for Metropolitan Architecture, pelo uso das imagens. Karen Shanski colaborou com OMA/Rem Koolhaas nestes respectivos projetos.
spmb – Eduardo Aquino e Karen Shanski – thanks the Canada Council for the Arts for the Camelô Project's sponsorship, and the Office for Metropolitan Architecture, for the use of the images. Karen Shanski collaborated with OMA/Rem Koolhaas on those projects.

Índice [Index]

1 **Paulo Brusky**
Goya – nove originais de Paulo Bruscky [Goya – nine originals by Paulo Bruscky] 2001

11 **Panorama da Arte Brasileira 2001**
Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende

13 **Clube da Lata**

17 **MICO**

22 **Ducha**

26 **spmb – Eduardo Aquino e Karen Shanski**

30 **APIC!**
Artistas Patrocinando Instituições Culturais [Artists Sponsoring Cultural Institutions]

32 **Carla Zaccganini**
Panorama [Panorama] 2001
Fotografia [Photograph] Alice Vergueiro

42 **Grupo Camelo**
Trabalhos voluntários [Voluntary works] 2001

46 **Mônica Nador**
Paredes Pinturas [Wall-Paintings], I Bienal do Cariri, Ceará, 2001
Fotografia [Photograph] Gisele Ottoboni

48
Paredes Pinturas [Wall-Paintings], VII Bienal de Havana, centro cultural comunitário Okán Odara, 2000

49
Paredes Pinturas [Wall-Paintings], Vila Rhodia, 1999
Fotografia [Photograph] Rubens Mano

50
Paredes Pinturas [Wall-Paintings], comunidade solidária coração de Maria, Bahia, 1998
Fotografia [Photograph] Ricardo Ramalho

51 **Clube da Lata**

55 **Linha Imaginária**

61 **Agora/Capacete**

66 **Alpendre**

70 **Torreão**

74 **Atrocidades Maravilhosas**
Base para unhas fracas [Base coat for weak nails] 2001

79 **Artur Barrio – caderno-livro "4 dias 4 noites"** [note-book "4 days 4 nights"]
Fotografia [Photograph] Cecilia Cotrim

81 **Entrevista Artur Barrio – "4 dias 4 noites"** [Artur Barrio's Interview – "4 days 4 nights"]
com a participação de [with the participation of] Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira (por [by] e-mail)

99 **versões para o inglês** [English versions]

129 **nota** [note]
Ana Paula Cohen

130 **créditos** [credits]

131 **agradecimentos** [acknowledgements]