

Artur Barrio



El Museo Tamayo Arte Contemporáneo, continuando con su labor de presentar lo más sobresaliente del arte latinoamericano, ha organizado una muestra del trabajo de Artur Barrio. Esta exposición incluye una cuidadosa selección de fotoregistros y filmes de las acciones llevadas a cabo por el artista entre 1969 y 1979, al igual que material histórico y ejemplos más recientes de sus cuadernos y libros mejor conocidos como *CadernosLivros*. Además, Barrio realizó una nueva instalación de sitio-específico especialmente para su exhibición en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Por ello, la muestra es de particular relevancia para nuestra institución, ya que nos permite, además de presentar trabajos preexistentes del artista, participar de manera significativa en el desarrollo de su obra.

Este proyecto forma parte del interés por una programación que el museo ha venido desarrollando durante los últimos siete años en relación con el arte conceptual y sus diversas manifestaciones en el ámbito internacional durante la década de los sesenta y setenta. Algunas de las exposiciones que se han presentado desde esta línea de investigación son *Gordon Matta-Clark: proyectos anarquitectónicos* (2003), *Bas Jan Ader* (2004), *Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania, 1962-1994* (2004), *Lawrence Weiner* (2004), *David Lamelas* (2005), *Edward Ruscha* (2006) y *Elipsis. Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman* (2007).

Provocador e incluso retador, el trabajo de Artur Barrio hace uso de materiales tanto efímeros como viscerales para generar una reflexión sobre aspectos del mundo contemporáneo. Sus trabajos fuerzan al espectador a examinar la representación que tiende a existir en relación con la sangre, la suciedad y la violencia que forman parte del día a día, pidiéndole que observe la realidad de manera directa, con un ojo crítico y atento.

Ramiro Martínez
Director
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Pruebas de sangre

Tobias Ostrander

Bolsas empapadas de sangre, tiradas sobre la banqueta. La acción *DEFL...Situação...+s+...Ruas...Abril...1970* fue producida por Artur Barrio en Río de Janeiro en 1970. Esta pieza consistió en la colocación de 500 bolsas de tela y plástico en distintas áreas de tránsito en la ciudad; en parques públicos, sobre las aceras, contra las banquetas y en las esquinas de las calles. Todas las bolsas estaban visiblemente cubiertas de sangre seca. Estos *bultos sangrientos*, como los llamó el artista, contenían diversos elementos relacionados con el cuerpo y las secreciones humanas: sangre, huesos, orina, heces fecales, trozos de uñas, saliva, cabello; así como papel higiénico, algodones y toallas sanitarias usadas. Otros materiales utilizados fueron papel mojado, virutas de madera, restos de comida, pintura y negativos fotográficos. Éstos llenaban las bolsas en grados de saturación variable, frecuentemente semejando en escala y forma, partes corporales como piernas, brazos o un torso humano.

La pieza se activaba al encuentro de los transeúntes con estos extraños objetos. Hoy al ver la serie de registros fotográficos que existen del proyecto —algunos de los cuales capturan las reacciones de las personas que interactúan con las bolsas, en tanto otros simplemente documentan los emplazamientos de los bultos en el entorno urbano— se le pide al observador contemporáneo que se identifique con esa experiencia, reviviéndola e involucrándose conceptualmente en otra temporalidad y otro contexto. El trabajo de Barrio estructura de manera consistente esa clase de interrelaciones con el espectador cuestionando inherentemente quiénes somos como observadores y desde dónde nos involucramos con ese material.

Si en abril de 1970 yo hubiera estado caminando por la Avenida Copacabana y de pronto detectara estos pequeños agrupamientos de formas ensangrentadas, contrastando visualmente con el diseño abstracto-geométrico en piedras blanco y negro que pavimenta las banquetas en Río, ¿me detendría a examinar estos extraños cúmulos? O ¿ni siquiera los vería, cancelando a propósito su registro visual? ¿Pasaría de largo frente a esas apariciones como si efectivamente no estuvieran ahí? O bien, ¿qué significaría para mí detenerme y mirarlas de cerca? ¿Qué diría esto sobre mi persona? ¿Qué me revelarían estos objetos; qué me provocarían; qué harían visible o presente?

Si decidiera detenerme y examinarlos, encontraría que el inusual contenido de tales bultos se desborda sobre sus manchados recipientes. El olor de esos materiales quizás evocaría suciedad y pobreza: el olor a orina y excremento de los desaseados. Si me tomara el tiempo de ver, oler y digerir sensorialmente estos objetos ¿cuál sería mi reacción entonces? ¿Asco, náusea, enojo, miedo? Estaría en el Brasil de 1970, uno de los años de mayor represión en el país en manos de la dictadura militar, cuando muchos estudiantes, activistas y grupos de izquierda eran perseguidos, torturados, asesinados o desaparecidos. Estos objetos sangrientos podrían provocar reflexiones sobre la situación actual; podrían hacerme evaluar mi postura y relación política, ética o económica frente a estas actividades; serían recordatorios de la realidad de pobreza, violencia y terror físico que experimentaría en mi entorno diariamente.

Pero tal vez no me detendría; decidiría que no quiero ver. Quizás el hecho de reconocer conscientemente esas formas sucias y llenas de sangre sería un acto pesimista, una manera desafortunada de sucumbir a la reflexión sobre el subdesarrollo en un momento en el que Brasil luchaba por constituirse y ofrecerse como un país, limpio, diseñado, moderno. Tal vez para mí resultara más congruente con el progreso y las aspiraciones de desarrollo no ver esos objetos y las realidades a las que se refieren. Probablemente ya estaría muy bien acostumbrado a esta forma de no ver, a esta sublimación sobreentendida tanto como táctica de supervivencia como gesto positivista.

DEFL...Situação...+s+...Ruas...Abril...1970 aborda muchas de las temáticas que hacen de la obra de Barrio un trabajo relevante y desafiante dentro del contexto contemporáneo; por ello es una pieza central en la estructura conceptual de esta exposición. La muestra se enfoca en aquellas obras de Barrio en las que se potencian las relaciones con el espacio público y el uso de materiales viscerales y degradados, como estrategias provocativas de la reflexión y el enfrentamiento con la realidad en el Tercer mundo. Con estos intereses en mente, la muestra se centra en un conjunto de obras realizadas por el artista entre 1969 y 1979, que ayudan a contextualizar una nueva instalación creada a partir de las especificidades espaciales de las salas del museo y acorde con el contexto del México contemporáneo.

En 1969/1970 Barrio elaboró un manifiesto en el que expresó su interés particular por utilizar "materiales baratos y perecederos" para crear sus obras como parte de la postura asumida desde una estética-ética del Tercer mundo. Específicamente, criticó el uso de materiales costosos y tradicionales (bronce, mármol, óleo sobre lienzo), empleados por artistas consagrados, cuyo poder buscaba contrarrestar. También denunció su aversión a las "categorías artísticas", a los "salones", "premios", "jurados" y a la "crítica de arte". Barrio expresó su interés en situaciones pasajeras, que podían ser documentadas en fotografía o en video, obras que no consideraba piezas artísticas en sí mismas sino registro-documentos. A lo largo de casi cuatro décadas, Barrio se ha mantenido notablemente apegado a sus primeras convicciones, sosteniendo una relación desconfiada ante cualquier intento de presentación de sus fotografías, grabaciones en filme o *CadernosLivros* que pudiera intentar convertirlos en objetos estéticos, en piezas de "arte". La relación que el artista mantiene con el mercado del arte es sumamente precaria, como sólida es su resistencia a convertir sus imágenes en ediciones comerciales.

Esta exposición presenta impresiones contemporáneas, informales, a partir de archivos digitales tomados de los foto-registros originales cuyos negativos han desaparecido. También se presentan copias digitales de varios de los registros en 16 mm tomados por el artista. Físicamente, el material más antiguo de la exposición son los *cadernos* y los *livros* del artista de finales de los años sesenta y setenta. En estas bitácoras y libros formales se repiten con frecuencia las mismas imágenes-registro que aparecen en las fotografías y grabaciones, aunque presentadas en distintos tamaños o bien con dibujos y escritos rayoneados. Al incluir estos dos tipos de libros¹ y su variada repetición de escenas, la exposición intenta subrayar el carácter no-estético y transitorio de estas imágenes cuyo valor para el artista no reside en su materialidad.

Por medio de este despliegue la exposición espera enfatizar el valor de uso, en tanto marcas efímeras de actos conceptuales, que el artista otorga a sus imágenes. Estos materiales históricos están a su vez yuxtapuestos con *CadernosLivros* recientes, bitácoras que el artista sigue creando como práctica vital de su producción. La escritura violenta y autómata que habita estos libros, mezclada con texturas de distintos materiales y otros elementos en collage, han influenciado cada vez con mayor fuerza la manera como el artista interviene los espacios de exposición en sus instalaciones recientes. Evidencia de ello es la nueva instalación que ha creado para esta muestra en la que se articula el carácter de las negociaciones del artista con las instituciones artísticas, la percepción sensorial, lo público, lo efímero y la pobreza.

La obra de Barrio surge en Brasil después de dos décadas de un uso agresivo del arte y la arquitectura a fin de construir un país industrial, modernista y en vías de progreso, siguiendo el crecimiento económico expansivo que vino después de la Segunda Guerra Mundial. En 1960 se inauguraba Brasilia, la ultramoderna ciudad capital proyectada en 1954 por el arquitecto Oscar Niemeyer. La Bienal de São Paulo había sido establecida en 1951 por un empresario italiano, siguiendo el ejemplo de la Bienal de Venecia, como mecanismo para desarrollar una escena cultural cosmopolita y promover la internacionalización del país. El Museu de Arte Moderna abría sus puertas en Río en 1954. Numerosos salones y premios financiados por compañías privadas ayudaban a germinar el interés en el arte moderno. A fines de los años sesenta y principios de los setenta, la abstracción geométrica, los movimientos de arte concreto y neo-concreto, asumidos como innovaciones locales progresistas de los desarrollos del modernismo europeo, estaban ya asimilados a la corriente principal de la práctica cultural con sus formas puras y lustrosos materiales como evocaciones del desarrollo de la industria y la influencia extranjera en el desarrollo económico. Los artistas críticos, que originalmente se habían interesado por las exploraciones abstractas, fueron inclinando sus intereses a finales de la década de 1960 hacia una relación más comprometida con la subjetividad y las situaciones sociales, ejemplos paradigmáticos de ello se encuentran en la evolución de la obra de Lygia Clark (1920-1988) y Hélio Oiticica (1937-1980) en aquellos años.

¹ Artur Barrio produce dos tipos de libros. El primer tipo que él llama *cadernos* (cuadernos) semejan diarios o bitácoras visuales: en ellos escribe sus ideas, comentarios y notas en un tono expresivo mezclándolas con fotografías, arena y otros materiales con textura. Sus *livros* (libros) son registro-documentos de sus obras en una estructura estandarizada. Los *livros* presentan un formato cuadrado de iguales dimensiones, son numerosos y poseen una calidad escultórica siendo que cada uno está hecho a partir de un número limitado de páginas de cartulina gruesa.

Artur Barrio nació en 1945 en Portugal y pasó su infancia en la Angola colonial antes de mudarse a Río de Janeiro con su familia a los once años de edad. En 1969, cuando Barrio entró a la escena artística, tenía 24 años. *P....H.....1969* es una de sus primeras obras de este año y da cuenta del declarado interés del artista por utilizar materiales precarios. En esta pieza, Barrio manipula papel higiénico para crear una serie de "esculturas" de libre formación. En la serie de fotografías blanco y negro y a color que se conservan, así como en una película corta, el espectador ve al joven Barrio sosteniendo rollos de papel contra el viento o lanzándolos hacia el mar. Probablemente ésta sea su pieza más constructivista pues las líneas fluidas, puras y abstractas del blanco material remiten a la abstracción formal. La manera en la que el cuerpo del artista funciona como soporte en la obra recuerda también las innovadoras estructuras del trabajo de Oiticica y Clark, como *Parangolés* de Oiticica y la *Máscara Sensorial* de Clark, del mismo periodo.² En esta pieza de Barrio lo que es consistente con su trabajo posterior es el uso directo de elementos efímeros presentados en su color y forma original, así como la utilización de materiales que remiten a aspectos relacionados con la limpieza/suciedad y con las secreciones del cuerpo humano.

La acción *DEFL...Situação.....+s+....Ruas.....Abril.....1970* de Barrio representa la culminación del trabajo del artista con los *bultos sangrientos*. La primera pieza de este tipo la hizo en 1969 para una exposición en el Museu de Arte Moderna en Río de Janeiro. Para el Salón de Bússola la pieza fue titulada *Situação...ORHHHH...ou...5.000...TE...em...N.Y...CITY.....1969* y presentaba una bolsa de papel llena de periódico, papel aluminio y un saco sucio de cemento. A ello sumaría el primero de sus *bultos sangrientos* —sacos de tela llenos de materiales en descomposición, cubiertos de sangre y pintura roja. Éstos estaban colgados sobre y colocados encima de un cúmulo de bolsas de papel y periódicos. Durante el mes que duró la exposición tanto el público como el artista fueron

agregando otros materiales encontrados y basura a los bultos. En varias ocasiones Barrio se colocó sobre los desechos, semejando la figura de alguien aquejado por la pobreza. Su obra buscaba retar de modo agresivo lo que podría ser aceptado como arte, dentro de este contexto. Esta crítica a la institución y sus sistemas de validación, este gesto heredero de Duchamp, fue precedida por una segunda acción en la que colocó *bultos sangrientos* fuera del museo, en el jardín escultórico. Los objetos se ubicaron sobre una plancha de concreto diseñada para soportar una escultura de gran escala. El carácter no-monumental del agrupamiento de objetos manchados de sangre puso en alerta a guardias policiales que custodiaban el recinto la primera noche de la exposición, por lo que llamaron al director del museo. La respuesta tardía del director derivó en remover la pieza de su emplazamiento público al día siguiente de haber sido instalada.

En 1970 se invitó a Barrio a participar en una muestra en Belo Horizonte, Minas Gerais, curada por Frederico Morais bajo el título *Do Corpo à Terra (Del cuerpo a la tierra)*. Para este proyecto tripartita, Barrio documentó su producción de 14 *bultos sangrientos* mostrándose a sí mismo poniéndose guantes de plástico, llenando las bolsas y atándolas con un cordón. El texto que acompaña las imágenes evoca las reacciones que tuvo su propio cuerpo al realizar estas acciones y al estar en contacto con esos materiales: su temperatura corporal, las reacciones de su piel, la sudoración. La descripción enfatizaba el tiempo de preparación de la acción durante la madrugada. El emplazamiento nocturno y el tipo de las imágenes hablan del trabajo de un terrorista, los preparativos secretos antes del ataque público. Estas evocaciones políticamente subversivas, o bien, las referencias potencialmente violentas del proyecto serán repetidas y reforzadas en subsecuentes descripciones de proyectos en los que siguió utilizando los *bultos sangrientos*.

Al día siguiente, Barrio colocó sus bultos en el cauce/drenaje del parque municipal de Belo Horizonte, un gran parque público muy frecuentado por los habitantes de la ciudad durante los fines de semana. Su proyecto fue visto por unas 5,000 personas durante el primer día, una multitud que rápidamente se reunió en torno de estos objetos agresivos. Subió la tensión cuando la policía y los bomberos se acercaron a investigar. Barrio se mantuvo anónimo entre la multitud documentando las reacciones del público en fotografías y grabaciones cortas,

² Los *Parangolés* de Hélio Oiticica estaban conformados por capas de colores de tela, plástico, fibra natural y bolsas de peso variable y estaban destinadas a usarse como vestimenta manipulable por el espectador-participante. Las *Máscaras Sensoriales* de Lygia Clark eran antifaces, orejeras o cascos con pequeños espejos adheridos, cuya intención común era exacerbar la percepción sensorial del participante.

observando cómo las piezas eran eventualmente removidas. El artista hizo una segunda pieza para esta exposición cubriendo las piedras del cauce del río con sesenta rollos de papel higiénico blanco.

Fue a su regreso de Belo Horizonte cuando el artista produjo el proyecto de un día: *DEFL...Situação.....+s+....Ruas.....Abril....1970*. La descripción lo narra como una "acción" basada en diversas "tácticas", ambas palabras rememoraban en ese periodo el tono subversivo de los actos guerrilleros. En su texto, Barrio describe las bolsas generando "continuidades eléctricas entre ellas"; como si su ubicación y recepción pudieran "cargar" el ambiente, desplazándolo hacia la protesta radical. La descripción da cuenta también del genuino interés del artista por las reacciones de cada espectador-participante. Barrio narra cómo un hombre creyó inicialmente que los bultos eran brujería —referencia que evoca aspectos de la religión afro-brasileña de Umbanda, y que denota el interés del artista por las tradiciones africanas con las que tuvo contacto durante su niñez en Angola.

Situação.....Cidade.....y.....Campo es un proyecto también de 1970 en el cual el artista colocó bultos de pan atados con estambre de color rojo vivo, a lo largo del trayecto principal que conecta el campo con la ciudad de Río. Las imágenes que documentan esta acción despliegan en secuencia bultos colocados sobre la banqueta; en la carretera; cerca de una pila de escombro; sobre el tronco de un árbol; cerca de un lago y finalmente flotando en él con una vista montañosa a la distancia. El proyecto simboliza el sustento y sus procesos, iniciando con el cultivo de los granos en el campo para después ser procesados en la ciudad por su población hasta que regresan a su lugar de origen. El estambre rojo que anuda el alimento dota al proceso de un tono siniestro dentro del contexto de la obra del artista, donde el rojo refiere a la sangre o al conflicto social. El proyecto versa sobre los distintos *ethos* de la época cuando los habitantes de las ciudades —intelectuales acostumbrados a desconocer y no cuestionar los procesos económico-sociales involucrados en el mantenimiento de su bienestar— empiezan a observar y tratar de entender la ética implícita en este tipo de intercambios. Este trabajo está relacionado estrechamente con el compromiso de la generación de Barrio por crear conciencia de clase realizando actos contra la alienación (concepto marxista).³

Sutilmente provocativa es una obra relacionada que realiza al año siguiente: *Situação.....Bloqueio + Ruas.....1971*. Tres sencillas imágenes registran la colocación de un pequeño objeto en la avenida a lo largo de la playa de Ipanema en Río. Se trata de un trozo redondo de pan colocado sobre una madeja de estambre rojo; de la superficie del pan sobresale un grupo de clavos afilados. El objeto es fotografiado desde arriba, de lejos durante el día y de nuevo al atardecer, al fondo se observan las luces suaves provenientes de lujosos apartamentos a la orilla del mar. Quizá esta sea la pieza más abiertamente agresiva de Barrio pues el objeto colocado amenaza con ponchar una llanta, detener el tráfico y provocar un alboroto en las calles; es una acción simbólica de irrupción en la normalidad, buscando provocar confrontaciones.

En 1974 Barrio viajó a Portugal por primera vez desde que dejó el país en su infancia. Su regreso coincidió con la transición política en Portugal conocida como la *Revolução dos Cravos* (Revolución de los claveles), golpe de Estado militar de izquierda que guiaría el camino a la democratización del país culminando con 35 años de régimen autoritario del llamado *Estado Novo*. En esta exposición en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo se incluyen dos proyectos producidos por el artista en Portugal durante ese periodo. El primero, fechado en 1974, es *4 Movimentos*; en él cuatro fotografías documentan el proceso de venta de pescado que lleva a cabo la mujer de un pescador con lo que su esposo ha capturado por la mañana. La figura de esta anciana es una escena icónica en Portugal pues representa el ciclo de un tipo de vida ancestral. En su obra, Barrio registra y describe la especificidad de un espacio social de intercambio, proponiendo una reflexión sobre la permanencia asumida de este tipo de relaciones sociales y económicas antiguas.

La segunda pieza de este periodo en Portugal es un proyecto en dos partes titulado *Áreas Sangrentas* de 1975. Con esta obra Barrio monta dos acciones en la *Praça da*

³ De acuerdo con las teorías de la alienación capitalista de Karl Marx, los trabajadores pierden el control sobre su vida y su existencia como seres humanos debido a la pérdida de control sobre su propia producción. Para Marx, ceder la autoría del trabajo personal, la pérdida de la capacidad de transformar el mundo, equivale a la alienación de la propia naturaleza conduciendo necesariamente a una pérdida espiritual.

República (Plaza de la República), plaza central en Viana do Castelo, como parte del II Encuentro Internacional de Arte en Portugal. La primera parte de la pieza consistió en la creación de una intervención escultórica en la plaza, donde una piedra traída de la playa fue colocada sobre una tabla de madera con un paquete de pescado. Inserto en este objeto, un cuchillo usado tradicionalmente para cortar pescado se presentaba atado con cuerda de cáñamo y el mango cubierto de clavos. El conjunto evocaba la cruda realidad del mercado del pescado como parte inmutable de la economía de Portugal. En la segunda parte del proyecto, Barrio interactuaba en televisión local con Lucília, esposa de un pescador. Primero grabó su voz vendiendo pescado, incluyendo tomas de su puesto de venta entre cortes de pescados y escamas; después Barrio y ella dialogaban sobre arte. Esta pieza se realizó durante lo que se llamó el "Verano Caliente", por las campañas políticas de distintos partidos compitiendo por el poder, siendo uno de los eventos más dramáticos de esa época la represión a los líderes comunistas en el norte del país. Si bien el título de la pieza alude a la sangre usada por Barrio en obras públicas creadas anteriormente, también refiere a la violencia latente de aquel momento político dentro de las áreas de bajo desarrollo económico.

La última obra histórica incluida en esta exposición es *Livro de Carne* de 1978/1979. Un grupo de fotografías documentan la manipulación manual de las páginas de un libro hecho exclusivamente de carne. Con la creación de esta pieza, Barrio retoma la vinculación visceral del espectador que caracteriza su trabajo con los *bultos sangrientos*. Los registros fotográficos ofrecen tomas en ángulos cerrados, a la distancia corporal entre el libro y la mano del espectador, provocando su identificación física con el objeto. El texto que acompaña las imágenes enfatiza el acto del corte, como parte sustancial de la pieza, la sensualidad del contacto con la carne y su referencia a "problemáticas sociales, etcétera". Si es que el "Libro" se asume como contenedor-dador de conocimiento intelectual en Occidente, la obra de Barrio puede entenderse como crítica a esta tradición intelectual, ofreciendo como alternativa un conocimiento de orden corporal, el conocimiento fenomenológico enfrentado al cartesiano. El libro de carne funciona también como simbolismo de la carne humana y sus secreciones internas producto de la violencia o del placer sexual.

La extrañeza del objeto y su aparentemente absurda existencia recuerdan determinados movimientos modernistas "anti-civilizatorios" como el dadaísmo y el surrealismo. Aún cuando la naturaleza simbólica del *Livro de Carne* es más bien excepcional dentro del cuerpo de obra de Barrio, estos referentes a la historia del arte ayudan a contextualizar la selección de obra que conforma esta exposición. La actitud irreverente que caracteriza muchas de las acciones del artista; su agudo deseo por escandalizar, combinado con ciertas articulaciones de "terrorismo cultural", establecen un buen diálogo inicial con los ideales de la tradición dadaísta. El carácter visceral de sus encuentros, el uso de sangre, desperdicios, fluidos y suciedad recuerdan también las expresiones del surrealismo, específicamente aquellas desarrolladas por Georges Bataille (1897-1962). La noción del *abject* de Bataille parece especialmente relevante en relación con estas piezas, pues articula la poderosa atracción hacia lo desperdiaciado, lo podrido, como corriente cultural de gran fuerza, aquella que involucra el deseo de transgredir lo prohibido como límite establecido.⁴

Sin embargo, el trabajo de Barrio no es un compendio de referentes. Su crítica cultural está demasiado vinculada con lo "real", con el contexto socio-económico contemporáneo y comprometida con los problemas de integración del arte y la vida. Las acciones de finales de los años sesenta y principios de los setenta en las que se centra esta muestra no "tienden al absurdo" en tanto que promuevan una distorsión de la realidad fuera de los códigos racionales o culturales. Responden más a una búsqueda por hacer visible una realidad suprimida; son formas de evidenciar los mecanismos culturales y su relación con las políticas de desarrollo.

Conviene citar aquí a Freud, específicamente en su libro *Civilization and its Discontents* [La civilización y sus descontentos], en el cual describe la belleza, la pulcritud y el orden como requerimientos indispensables para la civilización. Con Freud la atracción por las funciones excretoras, los órganos del cuerpo y sus productos debe suprimirse como

⁴ Georges Bataille. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and Taboo* [Muerte y sensualidad: un estudio sobre erotismo y tabú]. Nueva York: Walker and Company, 1962.

parte del proceso de civilización.⁵ El trabajo de Barrio atiende las postulaciones freudianas articulando el lugar de la civilización en términos de desarrollo socio-económico. Sus obras interpelan el proceso cultural mientras que la sangre, la suciedad, las heces y la violencia que forman parte inherente del desarrollo socio-económico deben sublimarse, mantenerse específicamente invisibles, en tanto requerimientos del "progreso" que se busca consolidar.

La obra de Barrio sitúa la negociación entre el contexto del espacio público y la experiencia sensorial del espectador. Esta negociación se activa conceptualmente cuando me encuentro con los *bultos sangrientos* en la calle; está en el peso que implica en mí la recepción visual de estas piezas. Mientras que el artista ubica de modo muy específico esta

confrontación entre el mundo del arte y el Tercer mundo, se puede afirmar que sus implicaciones en la cultura contemporánea globalizada sobrepasan su emplazamiento original. Dentro del clima político actual en el que las guerras que dicen perseguir ideales como la "democracia" y la "libertad" requieren de forma implícita una sublimación y purificación visual y cultural sobre los derramamientos de sangre y violencia que engendran, la obra de Barrio resuena con aguda relevancia. En este contexto su trabajo puede, nuevamente, comprenderse como un ofrecimiento visible de lo reprimido; dejando en mí la tarea de encontrar una manera de vivir con ello cada día.

Ciudad de México, marzo 2008

⁵ Sigmund Freud. *Civilization and Its Discontents*. Nueva York/ Londres: W.W. Norton & Company, 1961.