

SITUAÇÃO T/T1, DE ARTUR BARRIO, E A ARTE-GUERRILHA CONFORME FREDERICO MORAIS

SITUAÇÃO T/T1, BY ARTUR BARRIO, AND THE GUERRILLA ART ACCORDING TO FREDERICO MORAIS

Tamara Silva Chagas

Pesquisadora independente em História da Arte
tamara.chagas1@gmail.com

RESUMO

O artista luso-brasileiro Artur Barrio apresentou "Situação T/T1", trabalho no qual fez uso de suas famosas trouxas ensanguentadas, na exposição de arte pública "Do Corpo à Terra", em abril de 1970. Debateremos, no presente artigo, as questões suscitadas pela referida proposta e sua relação com a arte-guerrilha. Para isso, utilizaremos como referencial teórico textos do crítico de arte Frederico Moraes a respeito de tal tema.

PALAVRAS-CHAVE

Artur Barrio | Trouxas ensanguentadas | Arte conceitual | Arte-guerrilha

ABSTRACT

The Portuguese-Brazilian artist Artur Barrio presented "Situação T/T1", an artwork in which he used his famous "trouxas ensanguentadas" (bloody bundles) at the public art exhibition "Do Corpo à Terra", in April 1970. In this article, we will discuss the issues raised by this proposal and its relationship with guerrilla art. For this purpose, we will use Frederico Moraes' texts on this subject as theoretical reference.

KEYWORDS

Artur Barrio | Trouxas ensanguentadas | Conceptual art | Guerrilla art

INTRODUÇÃO

Arthur Barrio (1945-), artista luso-brasileiro nascido no Porto, Portugal, e radicado no Rio de Janeiro, Brasil, desde as anos 1950, apresentou “Situação T/T,1”, proposta realizada em três partes, na exposição de arte pública “Do Corpo à Terra”(1970). A primeira delas ocorreu durante a noite dos dias 19 e 20 de abril de 1970 e consistiu na preparação, em espaço fechado, de suas famosas “trouxas ensanguentadas”, as quais continham detritos, tais como lixo e restos de ossos e carne apodrecida (Canongia, 2002: 20).

Na segunda etapa de seu *happening*, Barrio depositou, às margens do poluído Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, no dia 20 de abril, as quatorze trouxas por ele preparadas. Já a terceira parte do trabalho consistiu no depósito de papel higiênico em um rio belo-horizontino, cujo nome não é especificado. A segunda fase de Situação T/T,1 é,

certamente, a mais impactante, visto o modo como o trabalho integrou-se no quotidiano daqueles que passaram pelo lugar, causando polêmica. As trouxas atraíram a atenção da população, como também da polícia e do corpo de bombeiros devido a seu odor e aspecto.

No artigo, discutiremos tal trabalho de Artur Barrio à luz da compreensão a respeito da ideia de “arte-guerrilha” do brasileiro Frederico Morais, crítico de arte, curador de exposições e artista.¹ Refletiremos sobre como a proposta do artista luso-brasileiro abordou tanto problemas do âmbito da própria arte quanto de seu contexto político e social.

A EXPOSIÇÃO “DO CORPO À TERRA”

A crescente inquietação por parte de pequena, mas significativa, parcela da crítica – em especial, a figura de Frederico Morais, nascido em 1936 – e de alguns dos artistas comprometidos com uma produção artística mais experimental e engajada, foi decisiva para a realização, no contexto brasileiro, de mostras pioneiras, que subverteram o conceito tradicional de arte até então em vigor. O evento em análise neste tópico assumiu grande importância em função das proposições de seus artistas, de suas reverberações no circuito da arte e das questões suscitadas pelo mesmo.

Convidado a fazer a curadoria de uma exposição comemorativa da inauguração do Palácio das Artes (Belo Horizonte, Minas Gerais) pela diretora do espaço, Mari’Stella Tristão, o crítico Frederico Morais coordenou duas mostras relevantes para o contexto artístico-cultural brasileiro. Ocorreram, simultaneamente, em abril de 1970, Do “Corpo à

Terra” e “Objeto e Participação” durante a realização da Semana de Arte de Vanguarda, evento esse promovido pelo Palácio das Artes e financiado pelo governo mineiro e pela empresa Hidrominas (Ribeiro, 1997: 146).

A exposição de arte pública “Do Corpo à Terra” foi realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte e em outras localidades dessa mesma cidade durante três dias do mês de abril de 1970, sob curadoria de Morais, seu idealizador. Vale destacar que “Do Corpo à Terra” foi importante para a formação daquilo que seria a arte brasileira dos anos 1970, com a introdução do debate a respeito da tendência conceitual no circuito artístico local. A maioria dos trabalhos integrantes da mostra, além de enfatizarem o processo, a desmaterialização da obra de arte e a participação do espectador, incluiu em seu discurso uma abordagem política explícita.

1. Para saber mais sobre o tema da arte-guerrilha, ver a pesquisa *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*, de Artur Freitas.

“Do Corpo à Terra” tratou-se de uma iniciativa ousada, sobretudo, diante da crescente atmosfera de tensão e medo advinda da intensificação da repressão política no Brasil, imerso em uma Ditadura Militar (1964-1985). Nesse momento, vigorava o Ato Institucional nº 5 (AI-5) – estabelecido em dezembro de 1968 –, o qual intensificou a perseguição aos opositores do Regime.

Por sua vez, “Objeto e Participação” contou com obras expostas dentro da Grande Galeria do Palácio das Artes. Eram trabalhos que ainda continham em si, em sua maioria, a noção de obra de arte como objeto, ou seja, como realidade sensível e aberta, somada à perspectiva sobre os desdobramentos do ato criador por meio da interação do espectador com a proposta do artista.

“Do Corpo à Terra” inaugurou um novo ambiente artístico no Brasil, com a transferência do local expositivo para o espaço exterior ao museu. É fato que não se pode requerer a primazia do ato ao dito evento, devido à existência de exposições de arte pública anteriores, como “Arte no Aterro”, também organizada por Frederico Moraes (Rio de Janeiro, 1968). Tratou-se, acima disso, de uma situação-clímax intrínseca ao percurso histórico-cultural pelo qual o Brasil passava – apesar de tal percurso ter sido protagonizado por um pequeno número de artistas. A partir, principalmente, dessa mostra catalisadora das novas necessidades da arte é que observamos uma maior integração da produção de caráter conceitual de artistas brasileiros no circuito artístico local.

Outro fato importante a se ressaltar é o forte apelo político de quase todos os *happenings* da exposição. Os artistas participantes contestavam tanto as regras imperialistas sustentadas pelo poder estadunidense como a repressão política da Ditadura Militar no Brasil. O governo implantado pelo Golpe de Estado de 1964, que silenciou quase todas as manifestações de discordância de sua vigência – principalmente depois do AI-5 –, foi o principal alvo de críticas.

Re-significando a crítica à instituição, própria da arte conceitual produzida nos centros hegemônicos, e adequando-a à realidade brasileira tanto no que diz respeito às marcantes heranças do Neoconcretismo

e do Tropicalismo quanto ao cenário sócio-político de censura e repressão, os artistas participantes de “Do Corpo à Terra”, entre eles, Artur Barrio, propuseram situações que abordaram a experiência participativa do público, a arte como ideia ou ação, e o engajamento político, de modo a ampliar o campo abrangente da arte. De acordo com o sítio eletrônico do Instituto Itaú Cultural², participaram do evento, além de Artur Barrio, os seguintes criadores: Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lótus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Hélio Oiticica, José Alfredo Fontes, Thereza Simões e Frederico Moraes, este último como crítico-artista.

Salienta-se ainda a distribuição de cópias do “Manifesto do Corpo à Terra”, escrito por Frederico Moraes, no Palácio das Artes, e a publicação do mesmo no jornal *Estado de Minas* (Ribeiro, 1997: 299). Em tal texto, o crítico pontuou as questões que permearam o projeto da exposição, enfatizando as mudanças significativas que vinham ocorrendo no âmbito da arte, como a decadência de algumas de suas premissas e a assimilação de novas posturas, as quais marcariam a introdução da arte conceitual no Brasil (Ribeiro, 1997: 295).

Entre os itens citados no manifesto, destaca-se a defesa da arte como elemento vital e social relevante, necessário para a construção da identidade de qualquer nação, sendo tarefa do Estado, portanto, assegurar o direito ao livre exercício da arte. Obviamente, com esse trecho do discurso o crítico ironizava o Governo Militar, que por diversas vezes reprimiu manifestações artísticas de caráter experimentalista (Ribeiro, 1997: 295).

Como vimos, Artur Barrio, à época um jovem artista promissor, integrou o grupo de participantes de “Do Corpo à Terra”. Anteriormente a esse evento, Barrio já havia exposto suas polêmicas “situações” – termo usado pelo artista para se referir aos seus trabalhos – em locais públicos e no Salão da Bússola (Rio de Janeiro, 1969). Esse conceito utilizado pelo artista vem de encontro à ideia tradicional de obra de arte acabada, autêntica, original e sagrada, ao enfatizar o caráter processual de suas propostas. Ele está em consonância com a concepção de

Morais a respeito do artista como propositos: aquele que “puxa o gatilho” (Morais, 1970: 50-51) de ações sem roteiro pré-definido que irão se desdobrar em outras ações por meio da participação ativa do espectador, colaborador do ato criativo.

Conforme citamos, “Situação T/T1” foi composta de três fases. São elas: 1. a elaboração das trouxas ensanguentadas com materiais como sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos e cinzel; 2.o depósito das mesmas no

SITUAÇÃO T/T1

Ribeirão Arrudas, local onde despejava esgoto e eram jogados outros tipos de detritos [fig. 1]; 3. a disposição de vários metros de papel higiênico à beira de um rio em Belo Horizonte, Minas Gerais³.

Segundo Morais relatou em entrevista⁴, o termo “trouxas ensanguentadas” foi cunhado pelo crítico.



Fig. 01- Situação T/T1 (2ª parte), 1970, Artur Barrio, *happening*. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/sacosdecarne/e.jpg>.

3. Barrio, acesso em: 21 jul. 2017.

4. Frederico Morais foi entrevistado pela autora deste estudo em 14 de julho de 2015.

Uma série de questões é posta em debate por meio da proposição de Barrio. Uma delas é em relação à natureza da arte. Tradicionalmente, a produção artística é vista como “obra”, dotada de aura, única, autêntica e fruto da inspiração de um gênio. A introdução do objeto como categoria artística contrapõe-se a essa noção. Com ele, a obra se torna aberta, principalmente, à participação do espectador. O trabalho artístico sai de seu pedestal e se torna resultado da experiência.

O conceitualismo e a desmaterialização da arte proposta por ele radicalizam esse problema. O trabalho artístico transforma-se em ideia ou ação e rompe com os preceitos da tradição. Incorporado, concretiza-se somente na mente do artista e do espectador. Nesse ínterim, a experiência estética aproxima-se da experiência cotidiana. Tal fusão entre arte e vida ocorre no trabalho de Barrio. Conforme relatou⁵, cerca de 5.000 pessoas estiveram no local para observar o que, à primeira vista, pareciam as evidências de uma chacina. O próprio artista, infiltrando-se anonimamente em meio ao tumulto, registrou a “situação” por meio de fotografias, as quais viriam a ser documentos importantes de sua “situação”.

A arte pôde, assim, ultrapassar os limites da instituição museológica e atuar no âmbito da vida. Vale também lembrar que, todavia, grande parcela dos espectadores dessa etapa do trabalho se mostrou alheia à realidade de arte apresentada por aquela situação. Esse público, por desconhecer a proposta do artista, participou de sua realização mais como testemunha que como espectador.

O uso de materiais pobres é constante na produção de Artur Barrio. O artista alega, como motivo para a utilização desses em suas propostas, a incongruência entre o valor dos produtos manufaturados – mais nobres, se comparados com os detritos utilizados pelo artista – e a realidade econômica brasileira à época. A ênfase recai sobre o efêmero em detrimento do permanente.

Podemos relacionar tal prática à utilização de itens perecíveis pelos artistas da Arte Povera. O termo foi cunhado pelo crítico Germano Celant para designar os trabalhos de arte italiana dos anos 1960

que envolviam o emprego de materiais precários, tais como terra, feltro e madeira, por exemplo. Celant foi também, segundo Frederico Morais, um dos primeiros críticos a relacionar arte à guerrilha. Nesse sentido, é importante trazer à tona as ideias de Celant a respeito da Arte Povera no contexto deste estudo.

O manifesto “Notas sobre uma Guerra de Guerrilha”, publicado dois meses depois da exposição “Arte Povera e IM Spazio”, em 1967, em Gênova, Itália, é um importante documento a ser analisado a respeito da Arte Povera. Nele, Celant critica a forma como o sistema usa o artista e o controla, englobando todas as tentativas deste último de se opor ao mesmo. O papel assumido pelo artista é, nessa lógica, imutável: ele é aquele que produz mercadorias de luxo e segue os ditames da mentalidade de produção em massa, como uma engrenagem: um operário na linha de montagem. Dessa forma, o artista está atrelado ao destino de sua obra, não podendo deixá-la à mercê do devir. Assim, o sistema impede que o artista intervenha no âmago de suas estruturas de maneira a revolucioná-las.

A opção pelo uso de aparatos tecnológicos, logo, traria uma dependência maior dos artistas em relação ao sistema e os submeteria à sua ideologia. Contrapondo-se a isso, Celant apresenta a Arte Povera, ou seja, a arte pobre, a qual recorre a materiais precários, como alternativa. Nesse ínterim, o artista atuaria como um guerrilheiro e não mais como um oprimido.

À opção de uma arte que oposta à vida, Celant propõe uma arte pobre cuja intenção é dissolver a separação entre ambas, de forma a recuperar a identificação entre ser humano e natureza, em busca da liberdade. Celant redireciona a arte para que a mesma reencontre seu foco no próprio ser humano. E tal como Morais, o crítico genovês também rejeita o engavetamento da arte em categorias.

Como exemplo de artista cuja obra se libertou da lógica opressora e dos ditames do sistema, Celant cita Michelangelo Pistoletto. O criador se dedicou, a partir da década de 1960, a produzir trabalhos com materiais precários, os quais se caracterizam pela imprevisibilidade e pela liberdade, não se

5. Barrio, acesso em: 21 jul. 2017.

submetendo a “expectativas codificadas” (Celant, 1967). Outros exemplos abordados pelo crítico são Jannis Kounellis, Pino Pascali, Luciano Fabro e Mario Merz, os quais fazem também uso de objetos banais retirados do quotidiano como forma de oposição ao sistema afluyente.

Frederico Morais destaca como precursora da Arte Povera a exposição “Arte Abitabile”, realizada em 1966, na galeria Sperone, e salienta a contribuição dos críticos Tommaso Trini e Renato Barilli à tendência em questão. O crítico brasileiro também ressalta o carácter iconoclasta da Arte Povera e sua proposição

do trabalho artístico como processo, e, assim, como algo inconcluso (Morais, 2010).

A vertente italiana leva materiais pobres ao âmbito da galeria e causa estranheza nos espectadores por encontrarem tais objetos em um ambiente de arte erudita, deslocados de seu contexto original. Do mesmo modo, Barrio dilui a experiência estética na experiência escatológica, desmitificando, assim, a arte. Ele retira dela sua sacralidade, seu carácter de experiência apartada da vida. Dessa forma, a arte se torna acessível ao público comum, que é convidado a vivenciá-la ativamente.

ARTE-GUERRILHA

O crítico de arte Francisco Bittencourt chamou o grupo de artistas atuantes em “Do Corpo à Terra”, entre eles, Barrio, de “Geração Tranca-Ruas”, devido a seus trabalhos radicais, polêmicos e engajados. Cildo Meireles, por exemplo, em “Tiradentes: totem-

-monumento ao preso político” [fig. 02], queimou 10 galinhas vivas e um fragmento de tecido, ambos presos a um mastro de 2,5 m, em cuja extremidade superior se encontrava um termômetro (Reis, 2005: 195).

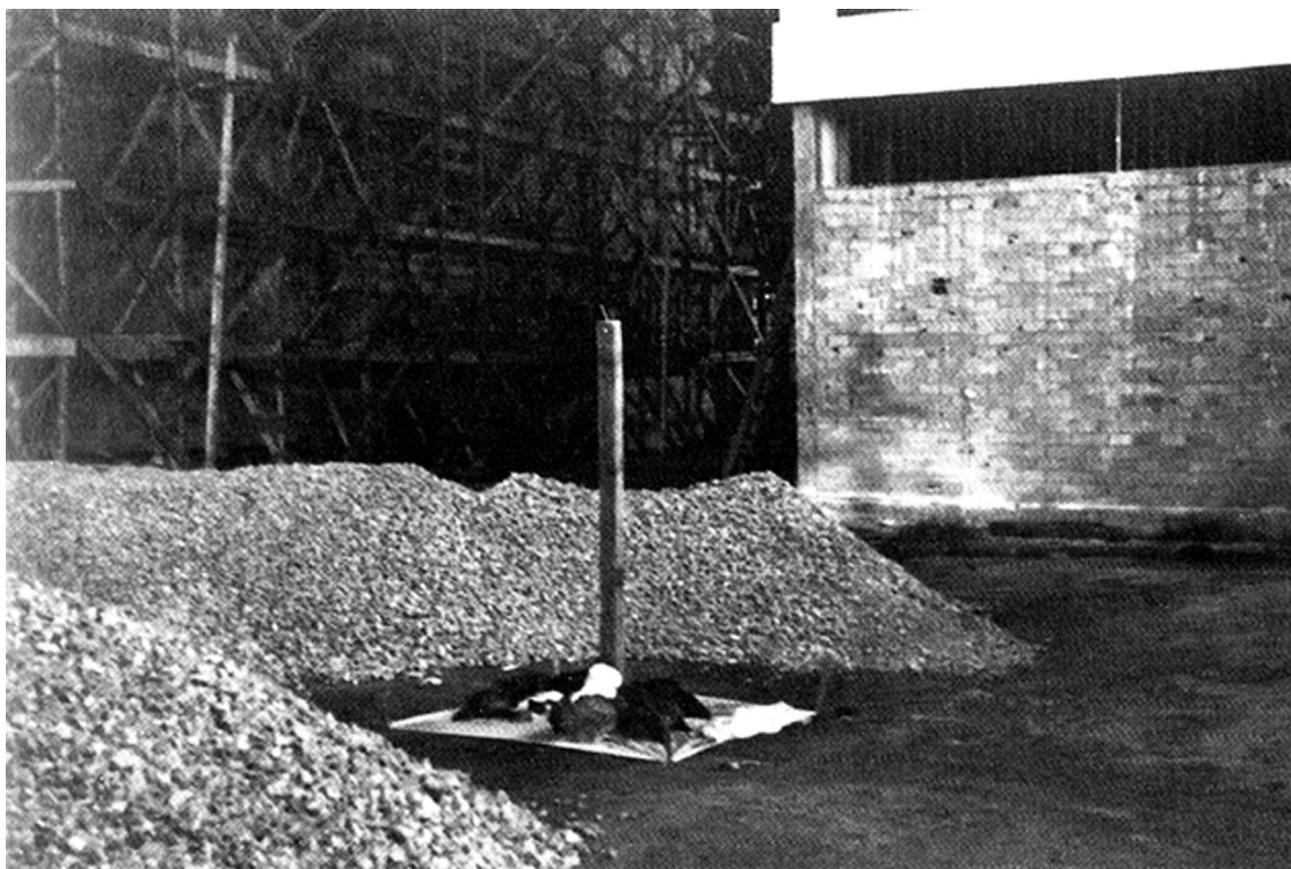


Fig. 02. Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970, Cildo Meireles, *happening*. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33692/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>>. Acesso em: 31 de Out. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Explicitamente política, a proposta de Cildo Meireles, entretanto, causou a indignação de algumas pessoas que – não compreendendo seu caráter contestador – reduziram-no a uma simples chacina de galinhas, espetáculo gratuito, talvez sem conotações artísticas, políticas ou sociais. Até mesmo Mari’Stella Tristão – diretora do Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes e uma das responsáveis pelos eventos artísticos que foram realizados dentro e nos arredores do Palácio durante a Semana de Arte de Vanguarda –, criticou o *happening* de Meireles em sua coluna de arte em um jornal, qualificando-o como um episódio lamentável (Ribeiro, 1997: 149).

Há uma evidente conotação política no *happening* “Tiradentes”. Na agressividade do ato do artista, algoz de animais, percebe-se uma densa atmosfera de crueldade que remete à revolta pela morte de dezenas de presos políticos e pelo desaparecimento de outros tantos que se opuseram ao regime militar. Possivelmente, a presença do termômetro sobre o mastro onde estavam presas as galinhas seja uma metáfora da situação limítrofe pela qual o País atravessava, com o cerceamento da liberdade.

Tiradentes, ícone histórico da luta pela liberdade política do Brasil em relação à sua metrópole no Período Colonial, foi enforcado pelo governo português. Sua cabeça foi decepada após enforcamento e exposta publicamente – fixada a um poste alto –, enquanto seu corpo foi esquartejado, em 1792. Tal espetacularização de seu assassinato, obviamente, foi promovida com o intuito de impressionar e de gerar medo nos espectadores de sua execução.

Tal como ocorrera com a cabeça de Tiradentes, as galinhas do *happening* de Meireles foram amarradas a um mastro em local público (o Parque Municipal de Belo Horizonte) com a presença de espectadores. A figura de Tiradentes e todo o simbolismo intrínseco a ela no imaginário popular, o ritual macabro das mortes dos animais e a referência, no título do trabalho, ao assassinato de opositores do regime em voga demonstram a ousadia do artista (na verdade, uma ousadia compartilhada por todos os participantes de “Do Corpo à Terra”). A imagem do herói nacional foi evocada por meio do título e associada à situação dos perseguidos políticos, marginalizados pelo governo brasileiro e transformados em heróis da resistência pela liberdade por Meireles.

Tal trabalho de Meireles, ao lado de “Situação T/T1”, de Barrio, são exemplos do que Frederico Morais chamou de arte-guerrilha. O termo foi utilizado também por Décio Pignatari no ensaio “Teoria da Guerrilha Artística” (Pignatari, 1973: 157-166), sobre a relação entre arte e política. Morais parte do conceito proposto por Pignatari para sugerir uma arte calcada no confronto, no imprevisto, no uso de materiais inusitados e na participação do espectador. A mesma é capaz de retirar esse último de seu estado normal de alienação por meio do ato criativo, ativando seu corpo e sua mente, para que ele atue de maneira ativa na realidade. Os papéis dos atores do sistema da arte se transformam continuamente e seus limites se dissolvem.

Qualquer coisa pode ser transformada em trabalho artístico. A arte-guerrilha se apresenta como alternativa à história da arte oficial, posto que essa última é eurocêntrica e atrelada aos convencionalismos da tradição. Segundo Pignatari (Pignatari, 1973: 157-166), a arte-guerrilha inspira-se nas guerrilhas rurais e urbanas para delas tomar emprestado sua não linearidade e sua reinvenção constante. As estruturas hierarquizadas da sociedade dos anos 1960/70, caracterizadas pela rigidez, poderiam ser afetadas pelas ações imprevistas e sincronizadas da arte-guerrilha.

Para Morais (1970:49), o artista contemporâneo é um guerrilheiro e a arte de vanguarda dos anos 1960/70 configura-se como uma forma de emboscada. Os papéis do espectador, do artista e do crítico são continuamente transformados. Abre-se espaço para a participação. O artista deixa de ser autor para metamorfosear-se em propositor de situações que provocarão no público estranhamento, repulsa e medo, instigando-o, logo, à tomada de posição frente à realidade circundante.

Barrio utilizou a arte-guerrilha como estratégia criativa em seu trabalho. Por meio dela, ele foi capaz de intervir diretamente no contexto da cidade de Belo Horizonte e de seus habitantes sem que tivesse problemas com a censura. Ele interferiu com a arte na vida, causando nessa última uma situação extrema, impossível de ser ignorada, integrando ambas e aproximando-se da realidade do homem comum. Vale acrescentar aqui que o artista insere, até hoje, trouxas em suas mostras, fato que reforça as questões do precário e do efêmero como algumas de suas maiores inquietações.

As trouxas repletas de detritos e que se assemelhavam a vestígios de um crime, inseridas no contexto do período mais violento da Ditadura Militar no Brasil, foram associadas à tortura e ao assassinato de opositores do regime. A tática vândala de Artur Barrio de interferir artística e diretamente no quotidiano permitiu a realização de sua proposta sem o impedimento da mesma pelos órgãos de censura. “Situação T/T1” ultrapassou as fronteiras do convencionalismo na arte, tornando-se parte da vida de um público excluído do debate artístico, o qual nunca experimentaria a arte dentro do ambiente que é tradicionalmente designado a ela (considerando o fato de o trabalho ter sido realizado em um local menos nobre da cidade).

Frederico Morais, que propôs a “Nova Crítica” – isto é, tal atividade como criação –, atuou como crítico-artista, ao realizar trabalhos poéticos a comentar a obra de outros criadores. Nesse sentido, Morais elaborou o áudio-visual “O pão e o sangue de cada um”, de novembro de 1970, em diálogo com as proposições de Barrio, entre elas, “Situação T/T1”. As fotografias utilizadas no mesmo eram de autoria de César Carneiro, Luiz Alphonsus e do próprio Morais, que escreveu também o texto e fez a narração (Morais, 1973: 5).

Em “O pão e o sangue de cada um”, assim como em seus demais audiovisuais, o crítico utilizou retroprojetores e equipamentos de áudio. Hoje tal proposta encontra-se documentada na forma de vídeo. O trabalho era composto por oitenta e um slides e durava cerca de sete minutos. Nele Morais justapunha imagens de obras de Barrio a criações do romântico espanhol Francisco de Goya y Lucientes, do cubista Pablo Picasso, do impressionista Frédéric Bazille, do pós-impressionista Vincent Van Gogh e da artista contemporânea Walquíria Proença.

Morais confronta fotografias de atos banais da vida quotidiana da cidade aos trabalhos de Barrio e a reproduções de obras dos artistas acima citados, como “Os Fuzilamentos de três de maio” (1814), de Goya, e “Os comedores de batata” (1885), de Van Gogh.

Em seu audiovisual, Morais cria um jogo intrincado que revela, com ironia, o estado de apatia social criado pela sociedade de consumo a partir do confronto entre as imagens da vida conformista em que essa sociedade se sustenta e os trabalhos de arte-guerrilha propostos por Barrio e depositados na própria cidade. Nesse sentido, o aspecto repugnante dos pães embolorados deixados na rua pelo artista e as trouxas ensanguentadas instaladas no Ribeirão Arrudas contrasta fortemente com os outdoors mostrados no audiovisual, os quais anunciam salsichas “saborosas, tentadoras”, ou prometem uma noite tranquila e confortável de sono, enquanto presos políticos são torturados dentro das prisões da Ditadura, como indica uma fotografia com a inscrição “Liberdade para os presos”, mostrada no audiovisual (Chagas, 2012: 139).

A arte precária e anárquica de Barrio contestou o sistema oficial da arte, a realidade social/política do período e a passividade da população diante da opressão à qual tais estruturas a subjugavam. Em sua produção escrita, que são textos que acompanham suas propostas, é evidente o repúdio à crítica de arte tradicional, ao mercado, ao *status* da obra de arte e às categorias artísticas. Especificamente em “Lama/carne esgoto”, texto elaborado em 20 de abril de 1970 e que aborda “Situação T/T1”, Barrio diz que demanda do espectador, por meio de seu trabalho, o “mergulho em si” (Barrio, In Canongia, 2002: 146), exigindo, assim, seu total envolvimento.

CONCLUSÃO

Barrio tensiona a realidade circundante com uma proposta polêmica e inconformista. Ele convida o espectador à participação, despertando nele a consciência de mundo, ao tirá-lo de seu estado de passividade habitual com a ativação de seus sentidos e de sua mente por intermédio de seu trabalho. O artista re-significa a arte, ao transformá-la em ideia e ação: uma situação extrema a ser vivida, a retirar da mesma seu *status* de obra de culto apartada da experiência da vida, além de imersa no ambiente higiênico e sagrado da instituição museológica. O lixo e os demais materiais precários utilizados por Barrio também entram em confronto com tal *status* da obra de arte tradicional.

A imprevisibilidade, o uso de tais materiais alternativos e perecíveis, a ação inesperada, a crítica ao sistema da arte e às estruturas sociopolíticas opressoras são características que inserem “Situação T/T1”, de Artur Barrio, dentro do contexto da arte-guerrilha, defendida pelo crítico Frederico Morais, que toma a expressão de empréstimo de Décio Pignatari, como uma forma de homenagem. Por um lado, o radicalismo e o confronto à sociedade afluenta e às suas convenções fazem da proposição de Barrio um exemplo de arte engajada. Por outro, para além da contestação política, o artista aborda problemas do âmbito da própria arte, tais como a questão de sua natureza, a crítica às instituições e a participação do espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIO, Artur – Blog do artista. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/situao-tt-1_22.html. (2017.07.21).

CANONGIA, Lúcia (Org.) – *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. – *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CELANT, Germano. Notes for a guerrilha war. *Flash Art*, n. 5, 1967. Disponível em: <https://www.flashartonline.com/article/arte-povera/>. (01.11.2017).

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2012. Disponível em: portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5967_Da%20crítica%20à%20Nova%20Crítica.pdf. (2017.11.01).

EXPOSIÇÃO: Do Corpo à Terra (1970, Belo Horizonte, MG). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/Enc_Eventos/dsp_dados_eventos.cfm?id_nome=84839. (2008.09.12).

FREIRE, Cristina – *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur – *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=153358. (2012.01.03).

MORAIS, Frederico – Entrevista concedida à autora do artigo em 14 de julho de 2015.

_____. – *Do objeto ao conceito*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. Catálogo de leilão.

_____. – *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. – *Audiovisuais*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição do artista Frederico Morais.

_____. – “Contra a arte afluenta: o corpo é o motor da obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

PIGNATARI, Décio – *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. (2007.06.22)

RIBEIRO, Marília Andrés – *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.