

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Daniela Barcellos Amon

HISTORIOGRAFIA CRÍTICA:
a Arte Povera como tendência artística

Porto Alegre,
10 de outubro,
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Amon, Daniela Barcellos
Historiografia crítica: a Arte Povera como
tendência artística / Daniela Barcellos Amon. -- 2022.
200 f.
Orientadora: Marina Câmara.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Arte Povera. 2. História da arte contemporânea.
3. Crítica de arte contemporânea. 4. Arte e vida. 5.
Arte contemporânea italiana. I. Câmara, Marina,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

Daniela Barcellos Amon

HISTORIOGRAFIA CRÍTICA:

a Arte Povera como tendência artística

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel(a) em Artes Visuais.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Marina Câmara

Porto Alegre

10 de outubro,

2022

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que acreditam na
potência transformadora da arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, principalmente a meu pai Luís Carlos, minha mãe Corina e meu irmão André, além dos meus avós Alberto, Rosa e Lucy, pelo suporte e pelo incentivo incondicionais. Aos amigos de ambos os lados do Atlântico, pelas inúmeras trocas: às amizades antigas e novas, às amizades das artes, e às amizades que me tornaram possível chamar a França de lar. Em especial, agradeço à minha amiga Laura Vargas pela amizade, generosidade e acolhimento durante um dos períodos mais difíceis da minha vida. Aos meus professores e colegas, muito obrigada pelo encantamento do aprendizado. Expresso um agradecimento especial à minha orientadora Marina Câmara, sempre muito presente no meu desenvolvimento como pesquisadora, por compartilhar projetos de pesquisa, *insights* e paixões pela arte que se estenderão para além da graduação.

Agradeço aos artistas, estudiosos e galeristas que concordaram em contribuir para este trabalho com entrevistas e disponibilização de imagens: Gianfranco Maraniello, Giovanni Lista, Jacopo Galimberti, Luca Maria Patella, Fabio Sargentini, Renato Barilli, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Lara Conte, Angela Vettese e Michelangelo Pistoletto. À equipe da Galleria De' Foscherari, de Bolonha, pela gentileza em ceder-me materiais de suma importância a esta pesquisa. Agradeço à UFRGS, pelos anos de transformação e conhecimento, além do fomento, em um país em que as ciências humanas e a pesquisa sofrem ataques. Um agradecimento especial, por fim, aos artistas e teóricos que me inspiraram e me inspiram diariamente e que me fazem ter cada vez mais certeza de acreditar e amar incondicionalmente a arte.

L'arte si manifesta ovunque,
come un modo di vivere, una lingua.

Luciano Fabro, 1998.

RESUMO

O presente texto é fruto da pesquisa sobre a Arte Povera, um dos movimentos artísticos mais relevantes da segunda metade do século XX. A abordagem que aqui propomos é crítica e historiográfica, em detrimento da visão mais comumente difundida acerca do movimento, que o reduz a critérios plásticos. Partindo do contexto sociocultural e histórico ao qual a Arte Povera pertenceu, valemo-nos da análise de documentos textuais que servem de testemunho do posicionamento das figuras-chave do movimento em relação à arte, à política e ao ambiente cultural dos anos 1960 e 1970. A importância da prática da escrita na produção dos artistas poveri é outro ponto fundamental sobre o qual a pesquisa se dedicou. Os escritos dos artistas são tomados tanto como recurso de elaboração teórica e conceitual do próprio trabalho, quanto como prática artística em si. Buscando investigar especificamente o que de fato foi este movimento tão complexo e heterogêneo, pudemos, por fim, relacioná-lo ao contexto mais abrangente da arte contemporânea daquele período.

Palavras-chave: Arte Povera, historiografia da arte, crítica de arte, arte e vida.

RIASSUNTO

Il presente testo risulta dalla ricerca sull'Arte Povera, un dei movimenti artistici più rilevanti del secondo 900. L'approccio che ci proponiamo è critico e storiografico, a dispetto della visione del movimento più abitualmente diffusa che lo riduce a criteri puramente plastico-materiali. Partendo dal contesto socioculturale e storico al quale appartenne l'Arte Povera, intratteniamo l'analisi di documenti testuali che servono di testimonianza dell'atteggiamento delle figure-chiave della tendenza artistica riguardo l'arte, la politica così come l'ambiente culturale degli anni sessanta e settanta. L'importanza della pratica della scrittura nell'ambito delle produzioni poveriste è un punto altrettanto fondamentale attorno al quale si è centrata questa ricerca. Gli scritti d'artista sono ripresi in quanto risorsa di elaborazione teorica e concettuale del proprio lavoro anziché in quanto pratica artistica per sé stessa. Cercando di indagare specificamente quello che di fatto fu questo movimento così complesso e eterogeneo, abbiamo potuto, perfino, collegarlo al contesto più ampio dell'arte contemporanea in quel periodo storico.

Parole-chiave: Arte Povera; Germano Celant; storiografia dell'arte; critica d'arte; arte e vita.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza, 1964.....	20
Figura 2: Mario Schifano, <i>Futurismo Rivisitato</i> , 1965.....	21
Figura 3: Giosetta Fioroni, <i>Nascita di una Venere op. (Botticelli)</i> , 1965.....	21
Figura 4: Michelangelo Pistoletto, <i>Oggetti in meno</i> , 1965-66.....	22
Figura 5: Jannis Kounellis durante <i>happening</i> na Galleria La Tartaruga, Roma, 1960.....	25
Figura 6: Pino Pascali, <i>Cannone semovente</i> , 1965.....	26
Figura 7: Pino Pascali, <i>32mq di mare circa</i> , 1967.....	27
Figura 8: Pino Pascali, <i>Attrezzi agricoli</i> , 1968.....	27
Figura 9: Piero Gilardi, <i>Sassi</i> , 1967.....	28
Figura 10: Piero Gilardi, <i>Vestito-natura-anguria</i> , 1967.....	29
Figura 11: <i>Fuoco, Immagine, Acqua, Terra</i> , Galleria L'Attico, Roma, 1967.....	36
Figura 12: <i>Arte Povera - Im Spazio</i> , Galleria La Bertesca, Gênova, 1967.....	36
Figura 13: Jerzy Grotowski, <i>Akropolis</i> , Opole, Polônia, 1962.....	37
Figura 14: Giulio Paolini, <i>Disegno geometrico</i> , 1960.....	37
Figura 15: Giulio Paolini, <i>Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)</i> , 1969.....	38
Figura 16: Luciano Fabro, <i>In cubo (per Carla Lonzi)</i> , 1966.....	43
Figura 17: Luciano Fabro, <i>Allestimento teatrale (cubo di specchi)</i> , 1967.....	44
Figura 18: Luciano Fabro, <i>Piedi</i> , 1968 - 2000.....	44
Figuras 19 e 20: Luciano Fabro, <i>Lo Spirato</i> , 1968 - 72.....	45 -46
Figura 21: Jannis Kounellis, <i>Pappagallo</i> , 1967.....	47
Figura 22: Jannis Kounellis, <i>12 Cavalli</i> , 1969.....	48
Figura 23: Jannis Kounellis, <i>Sem título</i> , 1969.....	49
Figura 24: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975.....	49
Figura 25: Pino Pascali, <i>Finte sculture</i> , 1966.....	50
Figura 26: Pino Pascali em <i>SKMP2</i> , 1968.....	50
Figura 27: Gilberto Zorio dentro da obra <i>Bagno</i> , de Pistoletto, durante a abertura da mostra <i>Arte Povera</i> , Galleria De' Foscherari, Bolonha, 1968.....	55
Figura 28: <i>Lo Zoo, Bello e basta</i> , Milão, 1970.....	56
Figura 29: Mario Merz, <i>Igloo di Giap</i> , 1969.....	60
Figura 30: Pino Pascali, <i>La Vedova Blu</i> , 1968.....	61
Figura 31: <i>O Tarantismo pugliese</i> , autor e data desconhecidos.....	61
Figura 32: Giuseppe Penone, <i>Essere Fiume</i> , 1981.....	62
Figura 33: Giuseppe Penone, <i>Alpi Marittime</i> , 1968.....	62
Figura 34: Pino Pascali, <i>Requiescat in pace Corradinus</i> , 1965.....	63
Figura 35: Jannis Kounellis, <i>sem título</i> , 1972.....	63

Figura 36: Jannis Kounellis, sem título, 1973.....	64
Figura 37: Luciano Fabro, <i>Pavimento-tautologia</i> , 1967.....	66
Figura 38: Marisa Merz, <i>La Conta</i> , 1967.....	66
Figura 39: Luciano Fabro, <i>Buco</i> , 1963-65.....	69
Figura 40: Emilio Prini, <i>Perimetro di una stanza</i> , 1967.....	69
Figura 41: Luciano Fabro, <i>Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine</i> , 1972 - 73.....	70
Figura 42: Giuseppe Penone, <i>Rovesciare i propri occhi</i> , 1970.....	72
Figura 43: Giulio Paolini, <i>Giovane che guarda Lorenzo Lotto</i> , 1967.....	73
Figura 44: Giulio Paolini, <i>Ritratto di Anna P. a quattro anni</i> , 1967.....	74
Figura 45: Michelangelo Pistoletto, <i>I visitatori</i> , 1968.....	75
Figura 46: Jannis Kounellis, <i>12 cavalli</i> , 1969.....	77
Figura 47: Jannis Kounellis, exposição na Galeria Progetti, Rio de Janeiro, 2008.....	79
Figura 48: Mario Ceroli, <i>La Cina</i> , 1966.....	81
Figura 49: The Living Theatre, <i>Paradise Now</i> , 1968.....	81
Figura 50: Michelangelo Pistoletto na exposição <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , 1968.....	83
Figura 51: Ação de Jan Dibbets na mostra <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , Amalfi, 1968.....	83
Figura 52: jogo de futebol em meio às obras expostas no Arsenale, <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , Amalfi, 1968.....	84
Figura 53: o debate crítico durante a mostra <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , Amalfi, 1968.....	85
Figura 54: Lo Zoo, <i>L'Uomo Ammaestrato</i> , <i>Arte Povera + Azioni Povere</i> , Amalfi, 1968.....	88
Figura 55: Luciano Fabro, <i>Indumenti</i> , 1967.....	90
Figura 56: Gilberto Zorio, <i>Rosa blu rosa</i> , 1967.....	94
Figura 57: Pier Paolo Calzolari, sem título, 1998.....	95
Figuras 58 e 59: Giuseppe Penone, <i>Anatomia</i> , 2013.....	98-99
Figura 60: Giovanni Anselmo, <i>Verso oltremare</i> , 1984.....	100
Figura 61: Página da revista <i>DATA</i> , v.II, n.3, abril 1972, com trabalhos de Gilberto Zorio: <i>Odio</i> (1969), <i>Odio</i> (1969), <i>Scrittura che brucia</i> (1968 - 69) e <i>Per purificare le parole</i> (1969).....	101
Figura 62: Pier Paolo Calzolari, <i>Il filtro e benvenuto all'angelo</i> , 1966 - 67.....	103
Figura 63: Alighiero Boetti, <i>Scrittura a due mani</i> , 1970.....	104
Figura 64: Giovanni Anselmo na exposição <i>Live in your head: When attitudes become form</i> , Berna, 1969.....	108
Figura 65: Mario e Marisa Merz na exposição <i>Live in your head: when attitudes become form</i> , Berna, 1969.....	109
Figura 66: Michael Heizer no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	125
Figuras 67, 68 e 69: Giuseppe Penone no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	126-127
Figura 70: Dennis Oppenheim no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	127
Figura 71: Richard Long no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	128

Figura 72: Hans Haacke no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	128
Figura 73: Carl Andre no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	129
Figura 74: Jan Dibbets no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	129
Figura 75: Eva Hesse no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	132
Figura 76: Marisa Merz, <i>Living sculptures</i> , 1966.....	133
Figura 77: Giovanni Anselmo no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	134
Figura 78: Giulio Paolini no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	134
Figura 79: Alighiero Boetti no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	135
Figura 80: Luciano Fabro no livro <i>Art Povera</i> , 1969.....	136
Figura 81: exposição de Francesco Lo Savio, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.....	149
Figura 82: Pier Paolo Pasolini, <i>Accattone</i> , 1961.....	150
Figura 83: Mario Merz, <i>Objet cache-toi</i> , 1968.....	155
Figura 84: Mario Merz, <i>Che fare?</i> , 1968.....	156
Figura 85: a Trienal de Milão ocupada, 1968. Fotógrafo desconhecido.....	163
Figura 86: Manifesto de Michelangelo Pistoletto para a Bienal de Veneza, 1968.....	164
Figura 87: o boicote à Bienal de Veneza, foto de Ugo Mulas.....	165
Figura 88: Pino Pascali durante a Bienal de Veneza, 1968.....	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ANTECEDENTES DA ARTE POVERA: A POP ART E A REAÇÃO ITALIANA..	15
2. A POVERA E A ARTICULAÇÃO CRÍTICA CELANTIANA 1967 - 1971.....	31
2.1. <i>Arte Povera: Appunti per una guerriglia</i> , 1967.....	39
2.2. <i>Arte Povera</i> , 1968.....	51
2.3. <i>Azione Povera</i> , 1968.....	82
2.4. <i>Arte Povera</i> , 1969.....	91
2.5. <i>Sem-título</i> , 1971.....	106
3. O CATÁLOGO COMO PRÁTICA CURATORIAL.....	114
3.1. <i>Art Povera: Conceptual, actual or impossible art?</i> : o livro como manifestação artística e da nova crítica.....	116
3.2. Palavra e imagem: inter cruzamentos entre escritos de artista e produção plástica.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	140
APÊNDICE A - Mudanças de paradigmas: a Arte Povera e o ambiente sociocultural dos anos 1960 na Itália.....	144
APÊNDICE B - Tradução de <i>A Thirdworldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera</i>, de Jacopo Galimberti.....	170
ANEXO 1: autorização de tradução e publicação do artigo <i>A Third-Wordist Art? Germano Celant's invention of Arte Povera</i>, de Jacopo Galimberti.....	200

INTRODUÇÃO

Em 2018, ainda no primeiro ano de graduação, deparei-me com um verbete, em um livro de história da arte contemporânea, intitulado “Arte Povera”. A estranheza do termo e o aparente caráter desconexo das imagens anexadas intrigaram-me, despertaram-me a atenção. Afinal, o que ligava uma estátua de Vênus voltada para um amontoado de retalhos, uma alface presa a dois blocos de granito e uma garagem com cavalos vivos? Seria um certo aspecto caótico? Uma certa ironia? Ou talvez o uso de materiais de grande carga energética ou simbólica? Todas e nenhuma das opções pareciam fazer sentido. Um dia, portanto, resolvi perguntar para uma professora: “será que nós poderíamos discutir sobre Arte Povera em aula? Gostaria de saber mais a respeito, tentar compreender melhor.” Ao que a professora respondeu que não seria possível, de acordo com o cronograma do semestre. Por conseguinte, passei a buscar por conta própria materiais sobre o assunto. Deparando-me com a escassez de materiais nos idiomas que conhecia, passei aos textos em língua italiana, que, com a ajuda de alguns dicionários e gramáticas, fui desvendando aos poucos, apropriando-me do vocabulário e da estrutura, aprendendo e me apaixonando por esta língua que descobri através da arte.

Em 2020, já durante a pandemia e as aulas online, fui convidada a participar, como bolsista de iniciação científica, do projeto *Arte e texto. Escritos de artista e outras relações entre imagem e palavra: em busca de uma [outra] história da arte*, coordenado pela professora Marina Câmara. Nele, traduzimos juntas o conjunto dos escritos do artista Giuseppe Penone, além de outros textos, visando a disponibilização, em língua portuguesa, de materiais de referência sobre a Arte Povera e os artistas a ela ligados. Conscientes da importância do movimento para o desenvolvimento da arte contemporânea, justamente por deslocar a atenção do objeto ao ente vivo, do ocularcentrismo à experiência direta, sensorial e mental da arte, por buscar conciliar as dialéticas entre arte e vida, corpo e mente, racionalidade e sensibilidade, natureza e cultura¹, entre outras, buscamos introduzir um panorama que desse conta da Arte Povera em sua complexidade. Neste sentido, durante a Iniciação Científica, foram redigidos e publicados alguns artigos que traziam uma abordagem historiográfica e antropológica do movimento e de alguns de seus expoentes.²

¹ CÂMARA, Marina, *Giuseppe Penone: da história à pele do mundo*, 2016.

² São eles: BARCELLOS AMON, Daniela, *Arte Povera: uma abordagem histórica*, in: *Literatura Italiana Traduzida*, v.2, n.8, 2021; *idem.*, Marisa Merz: a força simbólica da fragilidade, in *ÍCONE: revista brasileira de história da arte*, v.5, n.6, 2020; e *idem.*, Armas que são esculturas: a irreverência das *Armi* de Pino Pascali, in *(Re)existências: anais do 30º Encontro Nacional da ANPAP*, 2021.

Em 2021, em período de estudos na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, tive acesso a bibliografias essenciais para a presente pesquisa, além de poder experienciar ao vivo, pela primeira vez, muitas das obras que conhecia apenas através de fotografias. Durante a minha estadia na Europa, surgiu-me a ideia de entrevistar alguns artistas e estudiosos da Arte Povera. Conversei a respeito com a professora Marina Câmara e contatamos, juntas, o historiador da arte Gianfranco Maraniello e o artista Giuseppe Penone, que concordaram em conceder-me uma entrevista. No entanto, devido ao agravamento da crise pandêmica, não pude viajar à Itália. Já no Brasil, partindo da impossibilidade de levar adiante o projeto em modelo presencial, resolvemos realizá-lo em modalidade online, ampliando, desta forma, a lista de entrevistados.

Assim nasce o projeto de extensão *De que pobreza diz a Arte povera?*, coordenado por Marina Câmara e com parceria de pesquisadores da UFRGS, UNB e USP, que visa complexificar, no contexto local, a abordagem da Arte Povera, através da realização e disponibilização em língua portuguesa de entrevistas a personalidades ligadas à Arte Povera. Até o presente momento, participaram do projeto os artistas Giuseppe Penone, Luca Maria Patella, Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto, os historiadores da arte Gianfranco Maraniello, Jacopo Galimberti, Lara Conte e Angela Vettese, os críticos de arte Giovanni Lista e Renato Barilli e o galerista Fabio Sargentini. O material recolhido, que optamos³ por não publicar aqui pois o projeto ainda está em andamento, foi crucial para atestar aquilo de que já desconfiávamos: não apenas é impossível encontrar uma definição unívoca da Arte Povera, como vai de encontro às suas prerrogativas⁴ enquanto movimento anárquico que abraça, em si, uma multiplicidade de práticas e conceitos contraditórios que, relacionados, refletem um olhar não-dogmático e anti-dicotômico⁵ da arte e da vida. O presente trabalho, que busca, por uma abordagem historiográfica e crítica, relacionar a gênese da Arte Povera ao clima contestatário do limiar entre os anos 1960 e 1970, mas reconhecendo a reverberação e a atualidade de suas problemáticas até o tempo hodierno, parte deste pressuposto.

Em um primeiro momento, nos voltaremos brevemente em direção ao ambiente artístico que deu origem à Arte Povera, no capítulo intitulado *Antecedentes da Arte Povera: a Pop art e a reação italiana*. Nele, nos dedicaremos ao contexto artístico internacional da década de 1960 e à tendência à qual a Arte Povera se posicionou de maneira mais crítica: a *Pop art*. Atentaremos

³ A partir daqui, abandonando o tom de narrativa pessoal dos parágrafos anteriores, será empregado o uso da primeira pessoa do plural ao invés da primeira pessoa do singular.

⁴ Gianfranco Maraniello em entrevista à autora e à professora Marina Câmara, fevereiro de 2021.

⁵ CÂMARA, 2016.

para a análise realizada por Germano Celant que a classificaria como “arte rica”, à qual ele opôs, em contrapartida, a Arte Povera, desenvolvendo, assim, um discurso dialético entre as diferentes atitudes artísticas. Reconhecendo, porém, que “se pretendemos ter uma ideia precisa da Arte Povera, é necessário verdadeiramente começar com a análise das diversas obras que levaram à Arte Povera”⁶, nas palavras de Luciano Fabro, nos concentraremos sobretudo nas produções que se situaram no limiar entre a Pop art e a Arte Povera, atentando para as diferenças conceituais e processuais que levaram à identificação como *poveristi* de artistas que até meados dos anos 1960 eram vistos como Pop.

Em um segundo momento, no capítulo intitulado *A Povera e a articulação crítica celantiana*, nos aprofundaremos na crítica elaborada por Germano Celant, apontando para as suas coerências e incoerências em relação à poética dos diversos artistas da Arte Povera. Para tanto, nos valeremos de cinco escritos celantianos redigidos entre 1967 e 1971, que serão analisados em paralelo a depoimentos de artistas e de críticos como Renato Barilli, Pietro Bonfiglioli, Vittorio Boarini e Tommaso Trini. Sendo assim, buscamos valorizar a multiplicidade de discursos que constituem a Arte Povera, considerando tanto a articulação de críticos profissionais quanto a dos artistas como formulações teóricas igualmente válidas. Ademais, buscaremos traçar relações entre a gênese da Arte Povera enquanto tendência artística e crítica e o clima sociocultural e político da Itália do final da década de 1960, situando-a no ambiente dos movimentos contestatários de 1968, apontando para os cambiamenti no discurso celantiano de uma crítica às instituições do capitalismo a uma crítica das instituições artísticas. Para uma melhor compreensão de tal contexto histórico, sugerimos a leitura do *Apêndice A: Mudanças de paradigmas: a Arte Povera e o ambiente sociocultural dos anos 1960 na Itália*, que busca introduzir uma abordagem do ambiente artístico italiano em relação com os períodos históricos conhecidos como *Il Miracolo Italiano* e *Il Sessantotto*.

No capítulo seguinte, *O catálogo como prática curatorial*, nos concentraremos no livro *Art Povera: Conceptual, actual or impossible art?*, de Germano Celant, publicado em 1969, resultado da viragem na crítica celantiana que, entre 1968 e 1969, passou de uma crítica militante, ou, como sugere o professor Stéphane Huchet, de intervenção⁷, ao desenvolvimento de uma crítica mais horizontal, que, subvertendo os papéis dos diferentes atores do mundo da

⁶ FABRO, Luciano, 1998, in LISTA, Giovanni. *Arte Povera*, 2011, p.29. Tradução nossa de: “se si vuole avere un’idea precisa dell’Arte Povera, bisogna veramente cominciare col fare l’analisi delle diverse opere che hanno portato all’Arte Povera.”

⁷ HUCHET, Stéphane. Partilhas no ambiente da crítica, in *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, v.16 n.27, 2011.. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.18189>

arte, compreendia o artista enquanto legítimo articulador teórico do próprio trabalho. Sendo assim, analisaremos alguns escritos de artista presentes no livro, buscando enxergá-los à luz do conjunto da produção visual de cada um dos artistas, além de traçar relações entre as diversas poéticas presentes no volume, bem como as de artistas que nele não constam. Atentaremos, pois, para a transformação dos status da imagem e da palavra na arte contemporânea, em consonância com a própria recusa das definições categoriais, compreendendo a fluidez e trânsito entre as diferentes linguagens como uma característica que se fez especialmente presente a partir dos anos 1960.

Por fim, o *Apêndice B* corresponde à tradução do artigo intitulado *A Third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera*, de Jacopo Galimberti. O texto foi traduzido, com autorização expressa do autor, como parte do projeto de tornar acessíveis ao público brasileiro materiais que discutam de maneira aprofundada o movimento Arte Povera, trazendo perspectivas inéditas no Brasil. A abordagem essencialmente histórica proposta por Galimberti serviu, de certo modo, de disparador para o desenvolvimento de nossa pesquisa historiográfica que resultaria no presente TCC. Entretanto, por uma dificuldade em relação à escassez de periódicos acadêmicos que aceitem trabalhos deste porte, esta tradução jamais foi publicada, de forma que a disponibilizamos integralmente aqui.

1. ANTECEDENTES DA ARTE POVERA: A POP ART E A REAÇÃO ITALIANA

*Eu sou contra o mundo de Andy Warhol e de seus descendentes de hoje. Eu desejo restaurar a atmosfera dos tempos Cubistas. Eu sou contra o estado de paralisia resultado da era pós-guerra. Ao invés, eu procuro por dispersões perdidas da história nos fragmentos (de sentimentos e de formas). **Eu desesperadamente busco a unidade, malgrado a dificuldade de atingi-la, embora utópica, embora impossível e, portanto, dramática.** [...] Eu sou um viajante especialista, eu conheço as vias tortuosas da minha terra europeia, os caminhos montanhosos e as grandes cidades com suas histórias de salões de bar e discussões apaixonadas. Eu amo as pirâmides egípcias, eu amo Caravaggio, eu amo Van Gogh, eu amo o Parthenon, eu amo Rembrandt, eu amo Kandinsky, eu amo Klimt, eu amo Goya, eu amo o ímpeto da Vitória Alada de Samotrácia, eu amo igrejas medievais, eu amo a personagem de Ofélia da maneira como Shakespeare a descreve*

*e eu honro os mortos, ao passo que penso-me como um artista moderno.*⁸

Jannis Kounellis, Man of Antiquity, Modern Artist

No limiar entre os anos 1950 e 1960, em consonância com o contexto de uma Guerra-Fria em plena intensificação, o meio cultural italiano viria a se dividir dialeticamente em um posicionamento americanófilo, de um lado, e antiamericano, de outro. Neste sentido, a Bienal de Veneza de 1964 foi emblemática. Conhecida como A Bienal Americana⁹, a 32ª Bienal de Veneza reuniu no Pavilhão Americano artistas como Jasper Johns, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg, que levaria o prêmio máximo de pintura, consolidando, assim, as novas tendências norte-americanas em solo europeu. Considerada então por muitos setores como uma glorificação do capitalismo e da cultura de massa, a forte presença da Pop Art em uma instituição tão tradicional como a Bienal gerou uma comoção geral, agradando, de um lado, artistas como os da Scuola di Piazza del Popolo, de Mario Schifano, Gino Marotta, Giosetta Fioroni, etc., que, através da Galleria La Tartaruga, de Plinio de Martiis, expunham o que foi considerado como uma Pop art à italiana, e desagradando, em contrapartida, setores mais ligados tanto à esquerda quanto à tradição católica europeia. De fato, as autoridades eclesiásticas chegaram a proibir aos religiosos de frequentarem a exposição:

De acordo com o prudente juízo de autoridades competentes – diz o comunicado da Cúria patriarcal inspirado pelo Cardeal Giovanni Urbani – a visão de algumas obras expostas na XXXII Bienal de Arte Internacional é de todo inconveniente. A autoridade eclesiástica diocesana se encontra, portanto, na necessidade de vetar aos clérigos, aos sacerdotes, aos religiosos e às religiosas a visita à Bienal, advertindo que tal proibição vale também para os extra-diocesanos de passagem por Veneza.¹⁰

⁸ KOUNELLIS, Jannis. *Man of Antiquity, Modern Artist*, 1982, in *idem.*, CODOGNATO; D'ARGENZIO (orgs.), *Echoes in the Darkness*, 2002, p.32. T.N. de: "I'm against the world of Andy Warhol and his descendants today. I wish to restore the atmosphere of Cubist times. I'm against the state of paralysis resulting from postwar era. Instead, I seek lost scatterings of history in the fragments (of feelings and form). I desperately seek unity, albeit difficult to attain, albeit Utopian, albeit impossible and therefore dramatic. [...] I'm an expert traveler, I know the tortuous roads of my European land, the mountain paths and the big cities with their barroom stories and impassioned discussions. I love the Egyptian pyramids, I love Caravaggio, I love Van Gogh, I love the Parthenon, I love Rembrandt, I love Kandinsky, I love Klimt, I love Goya, I love the impetus of the Winged Victory of Samothrace, I love medieval churches, I love the character of Ophelia as Shakespeare describes her and I honor the dead, while thinking myself of a modern artist."

⁹ LACARBONARA, Roberto; TEOFILLO, Giuseppe, *Super: Pino Pascali e il sogno americano*, 2017. O livro é centrado em torno da ambígua relação entre Pino Pascali e a cultura norte-americana, à qual sentia-se simultaneamente atraído e repellido.

¹⁰ Una visione sconveniente, in *Marcatrè*, v.2, n.6-7, mai. 1964, p.208. (ANÔNIMO) T.N.: "A prudente giudizio di persone competenti – dice il comunicato della Curia patriarcale ispirato dal Cardinale Giovanni Urbani – la visione di alcune opere esposte alla XXXII Biennale d'Arte Internazionale è del tutto sconveniente. L'autorità

O artista Michelangelo Pistoletto em uma longa entrevista ao historiador da arte Alain Elkann, descreve o triunfo da Pop art na Bienal de Veneza de 1964 como um projeto político de consolidação do poder norte-americano, afirmando artisticamente a ideologia do *American Lifestyle* e do poderio econômico, militar e cultural estadunidense:

A potência dos Estados Unidos havia atingido o seu apogeu, só faltava o certificado máximo, a coroação. Outrora, era o papa que deveria celebrar este rito, na era moderna, pelo contrário, este papel não remetia mais à religião, mas à arte, enquanto representante do mais alto nível de elevação intelectual. Queria-se, portanto, a coroação. [...] A Bienal de arte de Veneza de 1964 foi a ocasião. [...] Não esqueçamos que Jasper Johns, com sua arte patriótica, inspirou toda a geração de artistas pop americanos. E na arte deles não aparecia apenas a bandeira em si, porque todo produto americano era uma bandeira: Coca-Cola, Marilyn, as ilustrações publicitárias e todo o horizonte do glamour midiático. O prêmio da Bienal a um artista americano teria sido a demonstração do fato de que a arte americana tinha atingido o mais alto nível. [...] Estava claro que a presença massiva, em Veneza, de obras pop coincidia com a forte pressão política dos Estados Unidos nesta Bienal. O prêmio a um artista estrangeiro foi concedido, logo, a Rauschenberg, e foi considerado como o deslocamento da vanguarda pictórica da Europa aos Estados Unidos.¹¹

Com uma visão anti-institucional que ia de encontro, de certa forma, aos ideais anti-consumistas de intelectuais como Pier Paolo Pasolini, outras figuras que viriam a ser associadas à Arte Povera manifestaram críticas em relação à Pop art e ao que fora visto na Bienal. Com efeito, Argan afirma que “a má consciência e a demagogia da Pop art foram cedo desmascaradas por outras correntes”, dentre elas a Arte Povera, “interessadas em resgatar [...] a autenticidade do acto artístico.”¹² Argan, simultaneamente crítico mordaz tanto da Arte Povera quanto da Pop art, foi um dos intelectuais italianos que mais se dedicou a esta última, influenciando, assim, a

ecclesiastica diocesana si trova perciò nella necessità di vietare ai chierici, ai sacerdoti, ai religiosi e alle religiose la visita alla Biennale, avvertendo che tale divieto vale altresì per gli extra diocesani di passaggio a Venezia.”

¹¹ PISTOLETTO, Michelangelo. Entrevista concedida a Alain Elkann, *La Voix de Pistoletto*, 2014, pp.114 - 115. T.N.: “La puissance des États-Unis avait atteint son apogée, il ne manquait que le plus haut certificat, le couronnement. Autrefois, c’est le pape qui aurait dû célébrer ce rite, à l’époque moderne, au contraire, ce rôle ne revenait plus à la religion, mais à l’art, en tant que représentant la plus haute élévation intellectuelle. On voulait, donc, le couronnement. [...] La Biennale d’art de Venise de 1964 en fut l’occasion. [...] N’oublions pas que Jasper Johns, avec son art patriotique, a inspiré toute la génération d’artistes pop américains. Et dans leur art n’apparaissait pas seulement le drapeau lui-même, parce que tout produit américain était un drapeau : Coca-Cola, Marilyn, les illustrations publicitaires et tout l’horizon du glamour médiatique. Le prix de la Biennale à un artiste américain aurait été la démonstration du fait que l’art américain avait atteint le plus haut niveau. [...] Il était clair que la présence massive à Venise des œuvres pop coïncidait avec la forte pression politique des États-Unis à cette Biennale. Le prix pour un artiste étranger fut donc décerné à Rauschenberg et fut considéré comme le déplacement de l’avant-garde picturale de l’Europe vers les États-Unis.”

¹² ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, 1988, pp. 121 - 122.

percepção geral que se tinha, na Itália, do movimento. Como afirma o historiador da arte Jacopo Galimberti em entrevista ainda inédita, a crítica da Arte Povera à Pop art será permeada pela visão de Argan a seu respeito:

A arte pop não atua sobre o objecto, mas sobre sua aparência, partindo da verificação de que a sociedade industrial substitui a noção de produto pela noção de objecto, e que o produto, não possuindo a individualidade do objecto, é apenas repetida aparência, reimpressão a partir de um tipo, unidade de uma série. É verdade que a aparência é intensamente coisificada, mas através de um processo [...] do consumo, desagregador e de mera manipulação. [...] no arco da existência do produto não interessa a curva ascendente, da formação, mas a descendente, do consumo e do gasto. [...] à unidade puramente quantitativa da coisa, como unidade na série, corresponde a entidade puramente quantitativa do indivíduo, unidade na massa.¹³

Efetivamente, ao encontro da análise proposta por Argan que percebe na Pop art uma preocupação em simplesmente reproduzir, múltiplas vezes, uma imagem (ou melhor, uma aparência) ao ponto de massificá-la e de reduzi-la a mero objeto de rápido consumo, anulando as individualidades daquilo que é produzido na mesma medida em que são anuladas as individualidades do ser humano na sociedade, vem a visão de Germano Celant, que afirma “Primeiro vem o homem e depois o sistema, antigamente era assim. Hoje é a sociedade a produzir e o homem a produzir”, considerando a Pop art como um reflexo desta sociedade massificada e uma “sistematização” da produção artística no “macrocosmo sócio-cultural.”¹⁴

Por outro lado, artistas que viriam a integrar a Arte Povera também se manifestaram sobre a Pop art. O posicionamento de Pascali relativo à Pop art, por exemplo, assemelha-se àquele expresso por Celant, mostrando-se reticente quanto ao movimento norte-americano:

Pop, esse termo genérico que uma certa cultura de massa começou a usar há alguns anos, isto é, desde a última Bienal, é vago demais, se presta, dado o atual nível cultural, a interpretações ambíguas e favorece o desinteresse atual pelo indivíduo. Os pintores americanos, inseridos naquela sociedade da qual eles mesmos são vítimas e carrascos, são o resultado histórico de um nível de civilização próprio que na Itália não existe. [...] As nossas questões são relativas ao conhecimento, não são problemas estetizantes.¹⁵

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ CELANT, Germano, *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, 1967, in *idem. Arte Povera: Storia e protagonisti*, 1985, p.34. T.N. de: “Prima viene l’uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l’uomo a consumare. [...] sistematizzazione della propria produzione [...] nel macrocosmo-socio-culturale (pop).”

¹⁵ PASCALI, Pino *apud*. LACARBONARA; TEOFILO, 2017, pp. 48 - 49. T.N.: “Pop, questo termine generico che una certa cultura di massa ha incominciato ad usare da pochi anni, cioè dall’ultima Biennale, è troppo vago, si presta, dato il livello culturale attuale, ad interpretazioni ambigue e favorisce il disinteresse attuale per l’individuo. I pittori americani inseriti in quella società della quale essi stessi sono le vittime e carnefici, sono il risultato storico di un livello di civiltà tipica che in Italia non esiste. [...] I nostri sono problemi della conoscenza non problemi estetizzanti.”

Verificamos, portanto, da parte dos artistas da Arte Povera, uma crítica ao que eles enxergavam como uma arte superficial e opressora, massificante, considerando-a como a antítese de suas próprias pesquisas. Viam-na, outrossim, como uma tendência própria da sociedade e da cultura norte-americana, as quais eram distantes da realidade italiana. Tais posicionamentos se fazem evidentes no depoimento concedido por Kounellis à crítica de arte Carla Lonzi, publicado na revista *Marcatrè* em 1966 e reproduzido posteriormente no livro *Autoritratto*, de 1969:

Porque nós, com o trabalho que fazemos, buscamos abrir à linguagem uma via não convencional, porque a linguagem é estereotipada e estereotipa-se continuamente com o uso, então o nosso objetivo é esse: encontrar meios para abrir mais possibilidades de comunicação, é isso o que acredito. Veja, também, os americanos, já é *standard*, assumido, mostram continuamente Warhol, isso é tão convencional, hoje, como linguagem, que faz rir [...]. A sua linguagem, eles logo pegam-na, consomem-na, e não serve mais para nada, não deixam nenhuma possibilidade de vida no interior da experiência da pintura.¹⁶

Com efeito, entre os processos da Pop art e da Arte Povera, destacamos uma diferença substancial: a Pop trabalha com a lógica do múltiplo e da repetição, que, ao passo que contribui para a atenuação da aura existente no objeto artístico, fetichiza as imagens do consumo, não fugindo ela mesma do status da obra de arte como objeto de fetiche. A Arte Povera, em contrapartida, avança em um sentido inverso, refutando a lógica serial e reinventando-se continuamente, metamorfoseando-se subitamente como uma estratégia de fuga à padronização que leva à transformação da arte em bem de consumo. Tais posições antagônicas no pensar e fazer a arte são constituintes de uma outra diferença, mais abrangente, mas igualmente fundamental: enquanto a ênfase da Pop é iconológica, ou seja, calcada na imagem, a Arte Povera desloca a atenção ao processo e às relações nele envolvidas. Portanto, para os *poveristi*, o fazer artístico assume uma importância consideravelmente maior do que a obra de arte em si. Neste sentido, é emblemática a situação em que se deu a ruptura entre Pistoletto e os galeristas norte-americanos Leo Castelli e Ileana e Michael Sonnabend, ligados à Pop. Temendo transformar-se em uma marca, isto é, um artista associado unicamente aos espelhos e instantaneamente reconhecível, o artista piemontês reagiu ao risco da mercantilização de seu

¹⁶ KOUNELLIS, Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis, in *Marcatrè*, v.IV, n. 26 - 29, dez. 1966, p.132. T.N.: “Perché noi, col lavoro che facciamo, cerchiamo di aprire al linguaggio una via non convenzionale, perché il linguaggio è stereotipato e si stereotipa continuamente con l’uso, allora il nostro compito è questo: di trovare dei mezzi per aprire più possibilità di comunicazione, lo credo questo. Vedi anche gli americani, ormai è standard, scontato, mostrano continuamente Warhol, questo è talmente convenzionale adesso come linguaggio, fa ridere, [...]. Il linguaggio loro subito lo prendono, lo consumano e non serve più a nulla, non lasciano una possibilità di vita dentro all’esperienza della pittura.”

trabalho com a produção de seus *Oggetti in meno*. Os *Oggetti in meno*, ou “objetos a menos”, eram tão distintos entre si que dificilmente poderia-se pensar que tivessem sido feitos por uma mesma pessoa: de uma bola gigante de jornal a ser rolada pelas ruas de uma cidade a uma estrutura para falar em pé e uma para falar sentado, a um retrato de Jasper Johns, a um metro cúbico de infinito, eram exteriorizações de pensamentos fortuitos, de ideias que, mal surgidas, eram materializadas de acordo com as possibilidades contingentes. Eram, em suma, pensamentos e gestos exteriorizados. Fundamentalmente anti-estilísticos, confundiam o espectador e desafiavam a lógica serial mercadológica. Tal mudança operativa drástica desconcertou os galeristas norte-americanos, que cortam relações, por conseguinte, com o artista.



Figura 1: Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza, 1964



Figura 2: Mario Schifano, *Futurismo Rivisitato*, 1965

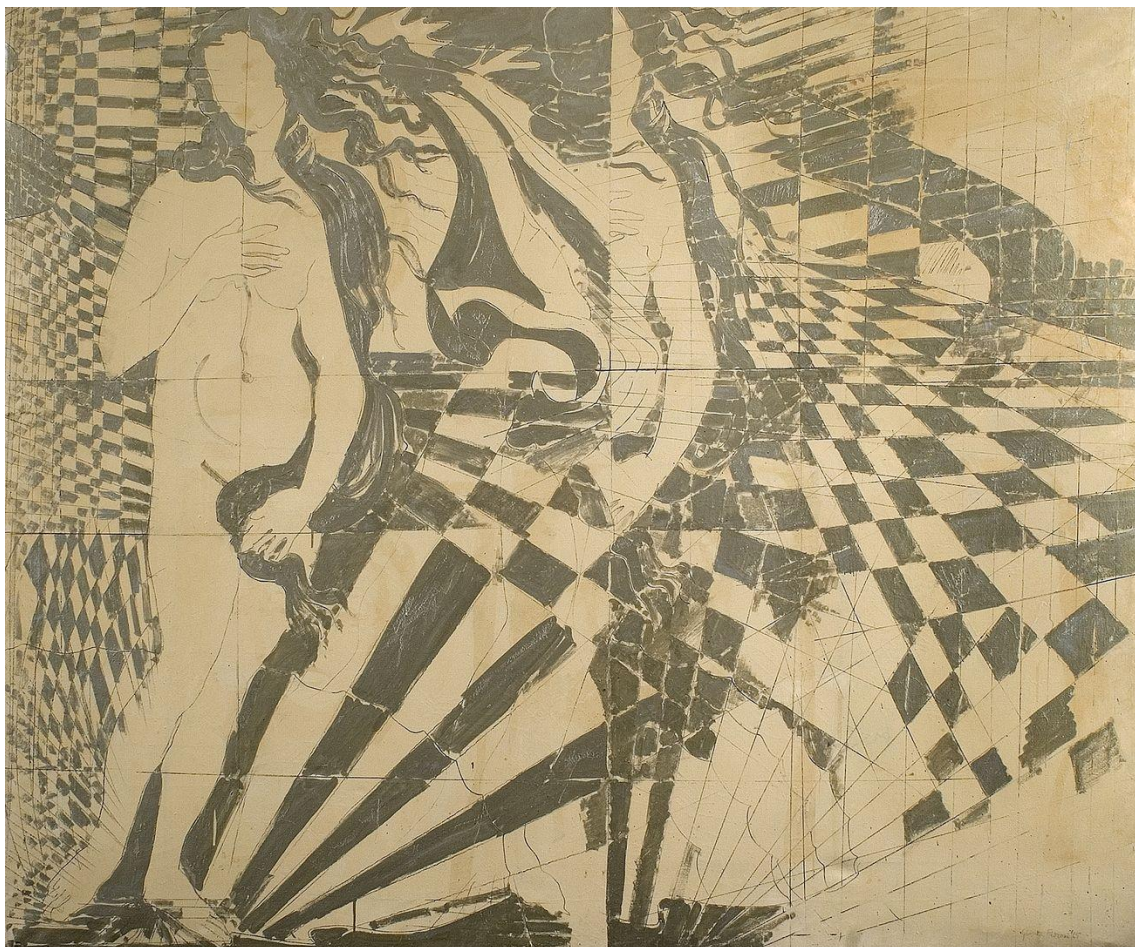


Figura 3: Giosetta Fioroni, *Nascita di una Venere op. (Botticelli)*, 1965



Figura 4: Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-66

É notável, pois, que mesmo os artistas da Arte Povera mais comumente associados à Pop art, isto é, Pistoletto e Pascali e a fase inicial de Kounellis, possuíam um processo criativo e sobretudo uma ideologia operativa que contrariavam os preceitos do movimento norte-americano. Tinham a diferença como *modus operandi*, transitando rápida e labirinticamente de uma linguagem a outra, de um tema a outro, mudando de identidade para assegurar a própria liberdade artística. Dentre eles, consideramos Kounellis o mais distante da poética pop, apresentando, desde o princípio, uma tragicidade clássica e uma profunda reflexão sobre a história da arte e da cultura, além de uma obstinada afirmação de seu imaginário no interior de uma identidade e de uma herança pan-europeia e mediterrânea. Mesmo enquanto participante, no limiar entre os anos 1950 e 1960, do grupo conhecido como Scuola di Piazza del Popolo, principal manifestação do pop romano, sua produção sempre fugiu à lógica do imaginário pop: desinteressado pelos temas das mídias de massa, executava, naquele período, grandes telas brancas em que figuravam, em preto, uma escrita indecifrável cujo único ponto de encontro com a poética pop era justamente a incorporação da palavra como imagem e o uso da serigrafia como recurso pictórico. Apesar disso, os signos criados por Kounellis nada tinham a ver com os slogans pop, de Warhol ou de Schifano, imergindo-se, em contrapartida, em uma pesquisa dos processos de formação linguística e a expressão de um desejo de retorno a uma linguagem

primordial. Efetivamente, este desejo de um certo regresso a uma essencialidade da experiência humana seria, alguns anos mais tarde, uma das características fundamentais da Arte Povera.

Pascali, por outro lado, ainda quando mantinha uma estética pop (notadamente, em seus *Pezzi di donna* e em suas *Armi*), o seu pensamento por trás era de outra natureza, referenciando os mitos milenares da Magna Grécia, sua terra natal, além das esculturas africanas, sua grande paixão, e operando com um gesto artesanal e *bricoleur*. Como artista italiano, advindo de uma região majoritariamente agrícola, com uma forte presença de tradições seculares, Pascali, quando trabalhava com materiais ou referências imagéticas advindas da indústria, subvertia-as, associando-as àquele vocabulário primordial que lhe era próximo, buscando, assim, um retorno ideal a um universo agrário e natural, mas dentro das possibilidades oferecidas pelo próprio contexto sócio-cultural, histórico e geográfico:

Mas se você [...] encontra um material X, e se esse material tem a evidência de uma certa ideia simples da natureza, que pertence a você e ao seu mundo, ao seu tempo, se esse material é organizado de uma maneira idêntica àquela da escolha que você fez daquele material, então pertence ao seu espaço. [...] Nascermos aqui e temos um patrimônio de imagens, mas propriamente para vencer essas imagens devemos [...] verificar que possibilidades elas têm para poderem ainda existir.¹⁷

Assim sendo, o artista se apropriava simultaneamente de materiais próprios da sociedade contemporânea, como o aço, a fórmica e os restos industriais, e de elementos da natureza, como a água, além do imaginário da cultura mediterrânica, a fim de recriar uma natureza arquetípica, com uma estética ironicamente minimalista¹⁸, e instrumentos (*Attrezzi agricoli*) e dispositivos ligados aos modos de vida pré-industriais, que seriam ativados, posteriormente, pelo próprio artista em uma série de ações ritualísticas. Não há, pois, uma recusa da tecnologia a favor dos materiais naturais, mas uma transfiguração da primeira na segunda. Notamos, logo, no desejo de Pascali de um regresso a um passado distante, a consciência de que este pode-se dar apenas no plano ideal, da utopia: vivemos no presente, e mesmo quando desejamos um retorno ao

¹⁷ PASCALI, Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali, in *Marcatrè*, v.5, n.30-33, jul. 1967, pp. 241 - 242. T.N.: “Ma se tu [...] trovi un materiale X, e se questo materiale ha l’evidenza di una certa idea semplice della natura, che appartiene a te, al tuo mondo, al tuo tempo, se questo materiale è organizzato nella maniera identica alla scelta che hai fatto di quel materiale, allora appartiene al tuo spazio. [...] Siamo nati qui e abbiamo quel patrimonio di immagini, ma proprio per vincere queste immagini dobbiamo [...] verificare che possibilità hanno per esistere ancora.”

¹⁸ Trabalhos como *1mc di terra*, *2mc di terra*, *Canali di irrigazione* e *32mq di mare circa* constituem-se como uma reação jocosa à tentativa de difusão, em solo europeu, do Minimalismo, valendo-se das estruturas geométricas e do caráter fenomenológico do movimento norte-americano, fazendo-o, entretanto, por meio do uso direto de materiais da natureza, como água e terra, que referenciava tautologicamente nos títulos. Pascali, com eles, conferia, pois, às frias esculturas minimalistas, a organicidade cálida da natureza. É importante tomarmos consciência de que toda a obra de Pascali é permeada de uma crítica ácida, articulada por meio de um caráter profundamente irônico.

passado, somos condicionados pelas contingências materiais e sociológicas do contexto em que vivemos, do qual não podemos fugir.¹⁹ Em um sentido semelhante, mas inverso, avança a pesquisa de uma outra figura emblemática para compreendermos a gênese da Arte Povera: Piero Gilardi.

Enquanto Pascali, em Roma, recriava uma natureza arquetípica, propondo um retorno ao primordial, Gilardi, em Turim, propunha uma natureza do futuro, condizente com as utopias do progresso tecnológico. Com uma estética indiscutivelmente pop, seus *Tappeti natura* e *Vestiti natura*, feitos de espuma de poliuretano meticulosamente esculpida e pintada, criavam uma mimesis da natureza que, paradoxalmente, ressaltava seu caráter artificial. Com efeito, com eles, Gilardi especulava sobre uma natureza idealizada, bela mas inofensiva, cômoda, higiênica e amigável, sem as “inconveniências” da natureza orgânica, como atesta em um texto de 1966:

A ideia para estes tapetes eu tive ao discutir, uma tarde, com um amigo, sobre a paisagem que envolverá o homem do futuro. [...] Imaginava, com emoção, um ambiente naturalista que, por motivos de higiene e conforto, fosse realizado artificialmente com materiais sintéticos. A partir daquele momento tive a curiosidade de experimentar em minha casa uma circunstância desse tipo: encontrado um material indeformável, mas macio, que é a resina poliuretana expansiva, reconstruí 4 m² de um leito de rio pedregoso, baseando-me nos dados relevantes de uma verdadeira torrente. Obtive um impressionante efeito de realidade, que continuava a me surpreender mesmo depois de caminhar por longo tempo sobre o tapete.²⁰

Como as pinturas e esculturas neoclássicas, os *Tappeti natura* de Gilardi eram magistralmente executados, belos, mas representavam uma natureza passiva, sem vida. Entretanto, a exemplo das *soft sculptures* (1962) de Oldenburg, os tapetes de Gilardi (1965 - 1968) possuíam o mérito de ativar o ambiente e a sensorialidade, convidando o espectador a caminhar sobre a obra, envolvendo, além da visão, a dimensão táctil. Seus *Vestiti natura*, por outro lado, envolviam o público ainda mais diretamente: versões vestíveis dos *Tappeti natura*,

¹⁹ O crítico de arte Alberto Boatto identifica no trabalho de Pascali um profundo pessimismo, manifestado simultaneamente pelo desejo de regresso a um passado ideal e pela resignação desesperançosa de uma impossibilidade de desvincular-se do presente. Afirma, pois, que a leveza do trabalho do artista pugliese seria apenas aparente, e que por trás dela estaria um grande trauma. Alberto Boatto, *L’Immaginario* in Pascali e Kounellis, 1973, in *idem.*; CHIODI, Stefano (org.), *Ghenos, Eros, Thanatos*, 2016.

²⁰ GILARDI, Piero in *Marcatrè*, v. IV, n. 26 - 29, dez. 1966, p.379. T.N.: “L’idea di questi tappeti l’ho avuta un pomeriggio discutendo con un amico sul paesaggio che circonda l’uomo del futuro. [...] immaginavo, con emozione, un ambiente naturalistico che, per motivi di igiene e comfort, fosse realizzato artificialmente con materiali sintetici. Da quel momento ho avuto la curiosità di sperimentare in casa mia una circostanza di quel tipo: trovato un materiale indeformabile, ma soffice, che è la resina poliuretana espansa, ho ricostruito 4mq di sassoso greto di torrente, basandomi sui rilevanti fatti presso un vero torrente. Ottenni un impressionante effetto di realtà, che continuava a sorprendermi anche dopo aver camminato a lungo sul tappeto.”

estas obras eram feitas para serem usadas pelo fruidor, desafiando, assim, a noção da arte como puro objeto de contemplação. Constatamos, pois, que Gilardi, com seus tapetes e vestidos de estética psicodélica, avançava ousadamente nos terrenos extra-artísticos da decoração e da moda, propondo já uma certa união entre arte e vida: união a qual, como veremos, será uma das principais preocupações da Arte Povera, enquanto tendência e articulação crítica, nos anos seguintes, e que será levada ao extremo pelo próprio Gilardi. Se Gilardi inicia sua carreira como um artista pop, é notável a mudança ideológica e processual de seu percurso, passando, em seguida, à construção de ferramentas precárias, com uma estética proletária e materiais pobres, e a partir de 1968, ao seu sucessivo abandono da prática artística a favor da ação política de base e da luta antimanicomial.²¹



Figura 5: Jannis Kounellis durante *happening* na Galleria La Tartaruga, Roma, 1960

²¹ CONTE, Lara. *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966 – 1970*, 2010.



Figura 6: Pino Pascali, *Cannone semovente*, 1965

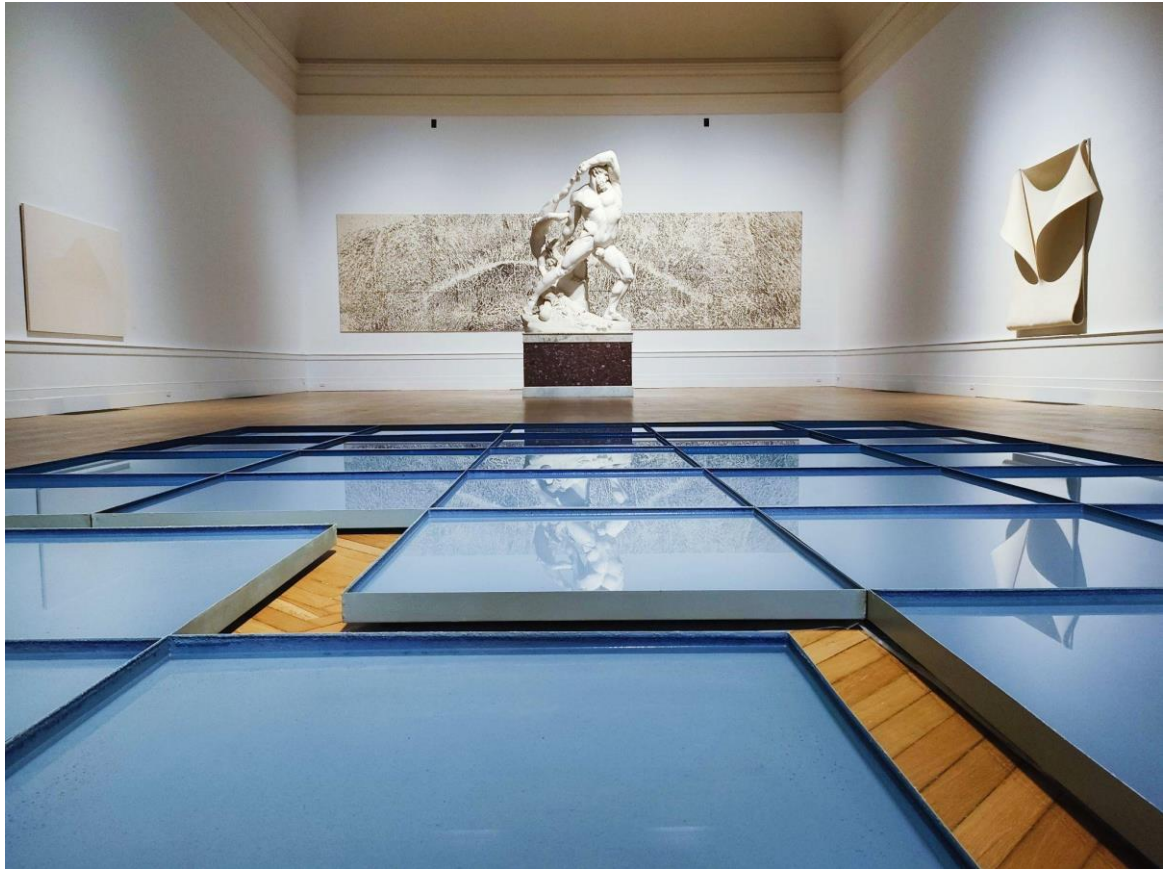


Figura 7: Pino Pascali, *32mq di mare circa*, 1967



Figura 8: Pino Pascali, *Attrezzi agricoli*, 1968

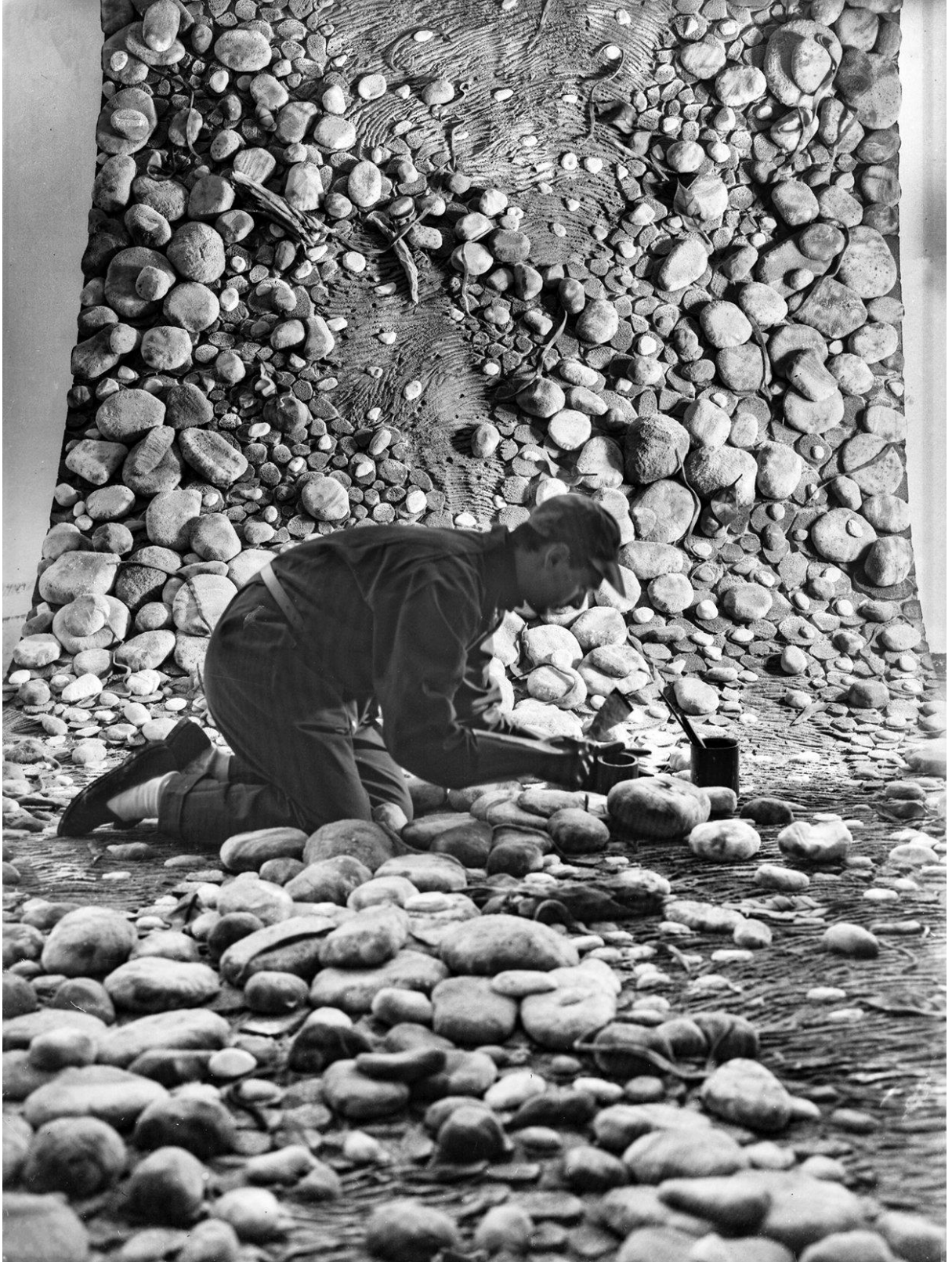


Figura 9: Piero Gilardi, *Sassi*, 1967



Figura 10: Piero Gilardi, *Vestito-natura-anguria*, 1967

Movimento ligado, em sua gênese, aos ideais da *Contestazione*, ao anticapitalismo e à anti-institucionalidade, a Arte Povera, mesmo quando assume a estética pop ou minimalista, surgirá como uma reação a tais correntes, aos quais os artistas da Povera consideravam coniventes com o sistema. Buscando burlar o sistema produtivo, ressaltamos, nesse sentido, como fundamental, para a gênese da Arte Povera, a ideia da **dissolução das dialéticas** entre arte e vida, racionalidade e sensorialidade, arte e política, fato já apontado pela pesquisadora e professora brasileira Marina Câmara, em sua tese de doutorado, como o cerne da poética povera:

a cooptação do termo pobre não deve jamais se limitar a vinculá-lo ao caráter cotidiano ou não nobre dos materiais usados pelos artistas da Arte Povera. A noção de pobreza [...] é revolucionária na medida em que propõe uma saída do maniqueísmo das posições categoriais e a adoção de um ritmo de alternância capaz de recosturá-las. **O empobrecimento diz respeito, portanto, a uma radical dissolução das dialéticas de um modo geral**, entre as quais Celant destaca: ação x homem, comportamento x homem, homem x mundo,¹⁸ e [...] homem x natureza.²²

²² CÂMARA, 2016, p.22, grifo nosso.

A hipótese levantada pela pesquisadora brasileira pode ser corroborada pelos depoimentos de diversos artistas ligados à Arte Povera, para os quais esta jamais poderia ser reduzida a uma abordagem puramente plástico-material. Com efeito, Giuseppe Penone, em entrevista ainda inédita concedida à autora do presente texto e à professora Marina Câmara, afirma ser insuficiente a tentativa de definir a Arte Povera por critérios materiais, apontando que, se assim fosse, muitas produções anteriores, como os *Sacchi* de Burri ou os *Collage* cubistas, encaixariam-se no movimento.²³ Emblemática também, nesse sentido, é a declaração de Alighiero Boetti durante a icônica mostra *Arte Povera + Azioni Povere*:

Os materiais não são coisas importantes, o importante é a atitude. Os materiais são tudo aquilo que você encontra, normalmente, de garrações de vinho a materiais de construção, qualquer coisa. Eu não quero [...] perder o meu tempo a procurar o objeto de arte, isto é, a harmonia, etc. De fato, estas coisas aqui não são objetos de arte, são proposições, um método mental para poder ver a realidade, a vida, a partir do momento em que estamos todos completamente condicionados e alienados, [...] portanto, não vemos mais praticamente nada. Aqui, nesta mostra, tinha uma caixinha cheia de perfume, e apenas as crianças colocavam o nariz dentro dela, os adultos não colocavam.²⁴

Sendo assim, fica evidente que a Arte Povera assume sobretudo uma dimensão relacional, com propostas que ativam simultaneamente o intelecto e a sensorialidade e que exigem uma certa disposição participativa do público. Os materiais, portanto, seriam apenas, na visão de Boetti, mas também de Paolini²⁵ e Fabro²⁶, um meio para possibilitar a experiência artística e do mundo. Quanto à recusa das definições categoriais, à qual se refere Câmara, chamamos a atenção, seja no discurso, seja na produção visual de artistas como Pistoletto, Kounellis, Fabro e Pascali, para um obstinado e incisivo anti-estilismo, que servirá, talvez, de fio condutor para a identificação, por parte de Celant, de uma linha de pensamento a fim entre estes artistas tão heterogêneos, como atesta o seguinte depoimento de Kounellis: “Eu me

²³ Entrevista inédita de Giuseppe Penone a Marina Câmara e à autora, julho de 2022.

²⁴ BOETTI, Alighiero, 1968, in *Artribune TV, Genio & Sregolatezza. 1950-2000: la Storia d'Italia vista dagli artisti*, 2020. In: <https://vimeo.com/377747122> Acesso: 31/08/2022. Tradução e transcrição nossa: “I materiali non sono cose importanti, l'importante è l'atteggiamento. I materiali sono poi tutto quello che trovi, normalmente, dalle damigiane ai materiali dell'edilizia, qualsiasi cosa. Io non voglio perdere tempo con il fatto immaginativo, percettivo, perdere il mio tempo a trovare l'oggetto d'arte, cioè l'armonia ecc. ecc. Infatti queste cose qui non sono degli oggetti d'arte, sono dei suggerimenti, un metodo mentale per poter vedere la realtà, la vita, dal momento che siamo tutti completamente condizionati e allineati, [...] dunque non vediamo più praticamente nulla. Qua, in questa mostra, c'era una scatoleta piena di profumo, e c'erano solo bambini che ci mettevano il naso dentro, gli adulti non lo mettevano.”

²⁵ PAOLINI, Giulio, *Tecniche e materiali*, entrevista concedida a Carla Lonzi, in *Marcatrè*, v. VI, n. 37 - 40, mai. 1968.

²⁶ FABRO, *Tecniche e materiali*, entrevista concedida a Carla Lonzi, in *Marcatrè*, v. VI, n. 37 - 40, mai. 1968.

preocupo, no meu trabalho, em não repetir algo já feito, o meu discurso é sempre anti-estilístico. A repetição coagida de um estilo leva à destruição da arte”²⁷.

Por fim, concordando com a professora Marina Câmara, apontamos para o rompimento com a binariedade como o principal fator que une a poética povera, mostrando-se especialmente presente na articulação crítica de Germano Celant, a qual consideraremos atentamente no capítulo que se segue.

2. A ARTE POVERA E A ARTICULAÇÃO CELANTIANA 1967 - 1971

Atentaremos no presente capítulo para os escritos de Germano Celant (1940 - 2020) publicados entre 1967 e 1971, relacionando-os por vezes às exposições históricas da Arte Povera. Nos concentraremos sobretudo em torno do artigo-manifesto *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, publicado em novembro de 1967 na revista *Flash Art*, assim como os sucessivos textos nomeados *Arte Povera*, desdobramentos daquele. Ademais, analisaremos as diferenças entre o discurso celantiano e a prática dos artistas, indagando desta forma o fato da Arte Povera ter constituído uma corrente artística propriamente dita ou se seria sobretudo um repertório crítico-teórico.

Quem se aventura a escrever sobre a Arte Povera, sobretudo por uma perspectiva historiográfica, não deve ignorar uma das figuras mais interessantes e complexas da arte italiana da segunda metade do século XX: Germano Celant, sem o qual a Arte Povera como a conhecemos não existiria. Germano Celant nasceu em Gênova, em 1940, onde se graduou, mais tarde, na faculdade de Letras. Sempre atento aos acontecimentos nos contextos nacional e internacional da arte, desde cedo, no início dos anos 1960, atuou como crítico de arte, publicando em diversas revistas de arte e cultura, como *Marcatrè*, *Flash Art*, *Casabella*, etc.. Inicialmente ligado à linha crítica de Giulio Carlo Argan, isto é, à crítica militante, seu posicionamento como crítico e como curador mudou muito ao longo dos anos.

De fato, não é possível falar de apenas um Germano Celant, coeso e constante: como intelectual que, ao longo de toda a sua longa carreira, sempre se mostrou em dia em relação às mudanças nos âmbitos cultural e social, a articulação crítica de Celant adequou-se sempre às necessidades e urgências do presente, sucessivamente radicalizando-se e abrandando-se de

²⁷ KOUNELLIS, 1968a, p.73. T.N.: “Io mi preoccupo nel mio lavoro di non ripetere una cosa già fatta, il mio discorso è sempre anti-stilistico. La ripetizione coatta di uno stile porta alla distruzione dell’arte.”

acordo com o ambiente político e cultural de que fazia parte. Sendo assim, não cabe a nós, aqui, analisar toda a extensão da obra de Germano Celant, autor e curador profícuo. Sua carreira como crítico, como curador tanto no âmbito independente quanto no interior de instituições renomadas (Guggenheim de Nova York, Bienal de Veneza, Fondazione Prada entre outras) renderia livros inteiros. Aqui, em uma análise historicamente circunscrita em um período relativamente curto, nos concentramos no jovem Celant, por si só suficientemente complexo, e em seus textos de 1967 a 1971. Este arco temporal é emblemático na medida em que coincide com os ditos anos históricos da Arte Povera, e é **marcado por uma viragem, da parte do crítico genovês, de uma crítica às instituições do capitalismo a uma crítica intra-artística**, ou seja, dos aparelhos institucionais específicos da arte. Por conseguinte, identificamos uma oscilação, na articulação celantiana, entre uma afirmação de uma união entre arte e vida que enfatiza a vida e um deslocamento do cerne da questão de volta ao âmbito artístico. Dito isto, ressaltamos que tais movimentos sucessivos de diástole e sístole do diafragma arte-vida se refletirá outrossim na poética de artistas da Arte Povera, que, como Luciano Fabro, se voltarão, a partir do final dos anos 1960, a práticas ligadas a uma tradição artística secular, operando um “retorno à arte no sentido mais completo do termo”²⁸, ainda que não linear e tampouco definitivo, visto que os *poveristi* oscilarão fluidamente entre léxicos e linguagens compreendidos como canônicos e propostas que dilatam o campo da arte para o campo da vida. Sendo assim, destacamos como central, para nossa análise, a relação entre arte e vida que caracteriza a *poverità* da Arte Povera, relação esta que propomos nos seguintes termos:

1. Dissolução da arte na vida (arte-Vida): o diafragma entre arte e vida é tensionado a ponto da primeira anular-se na segunda. É o caso de artistas que voluntariamente abandonaram a prática artística propriamente dita para se dedicarem a outras atividades, embora incorporando nelas a arte ou o pensamento artístico. Destacamos, dentre eles, Piero Gilardi, que passa da arte à militância política, Lygia Clark, com seu voltar-se às práticas terapêuticas, e Joseph Beuys, com seu projeto, realizado na Itália, direcionado à agricultura e à ecologia.²⁹
2. Fusão entre arte e vida (Arte-vida): o campo da arte dilata-se em direção à vida na medida em que o olhar estético passa a dar conta não apenas de objetos canonicamente tidos como artísticos, mas engloba o âmbito extra-artístico. A arte transcende os limites das instituições e das práticas artísticas canônicas para enfatizar sua presença no cotidiano, para despertar o olhar para as experiências estéticas quotidianas; “a arte se manifesta não importa onde, como um modo de viver, uma língua.”³⁰ Como afirma o poverista Giovanni Anselmo, este ímpeto refletiria não apenas uma motivação estética,

²⁸ FABRO in LISTA, 2011, p.31. T.N.: “ritorno all’arte nel senso più completo del termine.”

²⁹ Sobre Gilardi, ver CONTE, Lara, *Materia, corpo, azione*, 2010. Sobre o trabalho de Lygia Clark no âmbito da arte terapia, encontramos muitos materiais de referência em português e em língua estrangeira. Destacamos, porém, para a primeira exposição completa de seus objetos de consultório na 13a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2022, ocorrendo, assim, um retorno do âmbito extra-artístico ao artístico. Sobre o trabalho de Beuys em torno da agricultura e da ecologia, ver BEUYS, J.; DE DOMIZIO DURINI, L. (org.), *Difesa della natura.*, 2019.

³⁰ FABRO in LISTA, 2011, p.18. T.N.: “L’arte si manifesta ovunque, come un modo di vivere, una lingua.”

mas também ética: “a estética interferia com a ética.”³¹ Citamos como exemplo emblemático os *ready-made* duchampianos, além de, no âmbito da Arte Povera, *Pavimento*, de Fabro, que propõe o simples ato de lavar e cobrir o chão como trabalho artístico, e o conjunto da obra de Giuseppe Penone, que, colaborando com os gestos vegetais, enfatiza a existência de cultura na natureza e questiona as noções de autoria.³²

Tendo isto em vista, identificamos uma maior afinidade da Arte Povera, enquanto tendência artística, com a segunda, na medida em que jamais deixa de afirmar-se enquanto arte, ao passo que em alguns textos de Celant, como em *Arte Povera: appunti per una guerriglia* (1967), ou em *Sem título* (1971), a primeira prevalece. A nomenclatura proposta acima será empregada mais adiante no texto, quando nos voltamos à relação entre Arte Povera e alquimia. Dito isto, passemos a uma análise crítica mais detalhada do percurso celantiano e de suas consonâncias e dissonâncias em relação à poética povera.

Em 27 de setembro de 1967, Germano Celant inaugura na Galleria La Bertesca, em Gênova, a exposição *Arte Povera - Im Spazio*. Esta mostra, que possuiu muitos pontos em comum com a exposição intitulada *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, ocorrida em junho daquele mesmo ano na Galleria L'Attico, em Roma, de Fabio Sargentini³³, oferecia, ainda, uma dialética entre duas tendências: de um lado, *Im Spazio* fazia referência às manifestações de cunho imagético ligadas à Pop Art, do outro, *Arte Povera*, primeira aparição oficial do termo no âmbito das artes visuais, ligava-se às mais novas produções de jovens artistas italianos que voltavam suas costas ao mundo do consumo, em busca de uma essencialidade dos gestos estéticos e da relação entre homem e natureza, a partir de uma valorização consciente do universo sensível. Em seguida, Celant abandonaria o conceito de *Im Spazio*, focalizando sua pesquisa em torno da Arte Povera. Os artistas que compunham, em *Arte Povera - Im Spazio*, o primeiro grupo, isto é, que permaneciam no universo da imagem, eram Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi. No segundo grupo, o de um empobrecimento da arte, constavam Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini.³⁴ É válido lembrar que Celant, ainda que

³¹ ANSELMO, Giovanni, Non mi pongo il problema dello stile, 1995, in LISTA, *Arte Povera*, 2011, p.153. T.N.: “L'estetica interferiva con l'etica.”

³² CÂMARA, 2016.

³³ Tivemos a oportunidade de entrevistar o galerista romano Fabio Sargentini no âmbito de nosso projeto intitulado *De que pobreza diz a Arte Povera?*. Na entrevista, o galerista aponta para *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* como a primeira exposição da Arte Povera, além de citar Pascali e Kounellis como os primeiros e mais radicais *poveristi*.

³⁴ O artista Luciano Fabro identifica na Arte Povera uma sucessão de momentos distintos, apontando para a exposição na La Bertesca como o período de gênese do movimento. Ele aponta, outrossim, para uma diferença entre o grupo inicial da Povera, isto é, os que participaram de *Arte Povera-Im Spazio*, e os que integraram o

extremamente criativo e pioneiro no uso do termo Arte Povera, não estava sozinho: é de comum acordo que a referência a uma arte pobre, proposta por Celant, trata-se de uma transposição, ao âmbito das artes visuais, do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski. De fato, o dramaturgo polonês³⁵ havia proposto, em seu artigo *Em busca de um teatro pobre*, um teatro em que fosse operado um despojamento de todo o aparato cênico, considerado supérfluo, favorecendo, assim, a focalização no fator humano e em uma espécie de descida consciente ao universo sensível³⁶: características as quais serão adotadas por Celant ao longo da sua argumentação. Ademais, a dualidade entre uma arte ambiental, ligada a uma união entre natureza e cultura, e uma arte puramente imagética já aparecera na já referida mostra romana, embora Sargentini compreendesse a aproximação entre homem e natureza por um viés essencialmente material³⁷, isto é, a apropriação, por meio da arte, das matérias da natureza, como a terra, a água (presentes na mostra por meio da produção de Pino Pascali) e o fogo (apresentado por Jannis Kounellis). Por outro lado, o desejo de um empobrecimento da arte já havia sido manifestado pelo artista Giulio Paolini em uma entrevista a Carla Lonzi, publicada na revista *Collage* naquele mesmo ano. Em resposta à pergunta de Lonzi, que indagava o porquê de sua escolha de permanecer no universo tradicional da bidimensionalidade, ao invés de aventurar-se na construção de objetos, que ela define como “algo que nasce como adequação à civilização tecnológica, ou que tende a recobrir espaços mentais ou físicos ligados aos gestos da vida”³⁸, o jovem artista turinense responde:

Eu não acredito absolutamente que se possa chegar a cobrir estes espaços, sejam mentais ou físicos, de modo efetivo, concreto, isto é, com objetos, com propostas formais ou de qualquer tipo. Em contrapartida, é possível, não sei, evocá-los ou aludir a eles, isto é, prospectá-los através de um modelo até mesmo humildemente construído, com meios que não possuem a pretensão de serem significantes... [...] Com esta pobreza, com este modo modesto de operar se pode, melhor do que com meios mais adequados àquilo que hoje a tecnologia

movimento posteriormente, indicando no primeiro momento uma pesquisa de cunho processual, no segundo (exposição Arte Povera, Bolonha, fevereiro de 1968), uma forte influência do clima contestatório de 68 e no terceiro (*Arte Povera + Azioni Povere*, Amalfi, outubro de 1968) um recrudescimento do fator político e uma consciência de internacionalização do movimento. Sendo assim, ele individua ao menos duas “gerações” de *poveristi*: ele próprio fazendo parte da primeira. FABRO in LISTA, 2011.

³⁵ A fortuna crítica de Grotowski costuma apontar para o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud como a principal referência para o desenvolvimento do Teatro Pobre. Entretanto, o próprio Grotowski afirma ser sobretudo “discípulo” (em sentido figurado, já que jamais teve aulas com ele) de Constantin Stanislavski, afirmando-se em uma linhagem teatral eslava. Sobre a conexão entre Grotowski e Stanislavski, ver RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, 1995.

³⁶ Tivemos acesso à versão brasileira, traduzida por Aldomar Conrado: GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, 1992. O livro é uma tradução da compilação intitulada *Towards a Poor Theatre*, publicada em 1968.

³⁷ Fabio Sargentini em entrevista inédita à autora e à professora Marina Câmara, em abril de 2022.

³⁸ LONZI, Carla in PAOLINI, sem título in *Collage*, n.7, mai. 1967, p.44. T.N.: “un qualcosa che nasce come adeguamento alla civiltà tecnologica, ossia che tende a ricoprire spazi mentali o fisici collegati ai gesti della vita”

oferece, conseguir indicá-los, porque, quanto a obtê-los, creio que, uma vez obtidos, não serão jamais satisfatórios.³⁹

Esta afirmação de Paolini, aludindo a uma pobreza no fazer artístico contrária ao universo do consumo e da tecnologia, isto é, privilegiando uma forma de operar rudimentar que, rejeitando o atraente mas superficial recurso aos novos meios, chegaria a indicar um **espaço mental ligado à vida**, é emblemática para o nosso objeto de estudo, já que indica um pensamento que era compartilhado por um número significativo de artistas e intelectuais da época, dentre os quais Celant. Este, mais do que fundar um movimento estruturado, nos moldes das vanguardas históricas⁴⁰, isto é, um grupo coeso, liderado por um teórico, organizado em torno a um manifesto unívoco e dogmático, atuou mais como alguém que identificou uma tendência já em curso e elaborou, baseado nas diferentes manifestações artísticas observadas, uma argumentação teórica que buscava abrangê-las em sua pluralidade.⁴¹ Neste sentido, são emblemáticas não apenas as diferentes mostras que reuniram estes artistas, cujo elenco variou muito ao longo dos anos, mas sobretudo os escritos-manifesto, que possuíam o mérito de estruturar uma ligação conceitual entre o que se produzia na arte contemporânea e os acontecimentos políticos e sociais daquele período histórico.

³⁹ PAOLINI, *ibidem*. T.N.: “Io non credo assolutamente che si possa arrivare a coprire questi spazi, mentali o fisici che siano, a coprirli in modo effettivo, concreto, cioè con oggetti, con proposte formali o di qualsiasi tipo. Piuttosto è possibile non so se dire evocarli o alluderli, comunque prospettarli attraverso un modello anche umilmente costruito, con mezzi che non abbiano la pretesa di essere significanti... [...] Con questa povertà, con questo modo dimesso di operare si può, meglio che con mezzi più adeguati a ciò che oggi la tecnica offre, arrivare a indicarli, perché, quanto ad ottenerli, credo che una volta ottenuti non siano mai soddisfacenti.”

⁴⁰ Sobre isso, o artista Jannis Kounellis comenta: “A Arte Povera não é um movimento como o cubismo [...]. Não, a Arte Povera é uma iluminação, uma ideia compartilhada pelas personalidades que constituíram aquele grupo. [...] tudo aquilo que então era considerado fundamental existe ainda hoje.” KOUNELLIS, *L'intensità drammatica come dato positivo*, 2006, in LISTA, 2011, p.81. T.N.: “L'Arte Povera non è un movimento come il cubismo [...]. No, l'Arte Povera è un'illuminazione, un'idea condivisa dalle personalità che hanno costituito quel gruppo. [...] tutto ciò che allora era considerato fondamentale esiste ancora oggi.”

⁴¹ O historiador da arte Gianfranco Maraniello explicita este ponto em entrevista concedida à autora e à professora Marina Camara, em fevereiro de 2022.

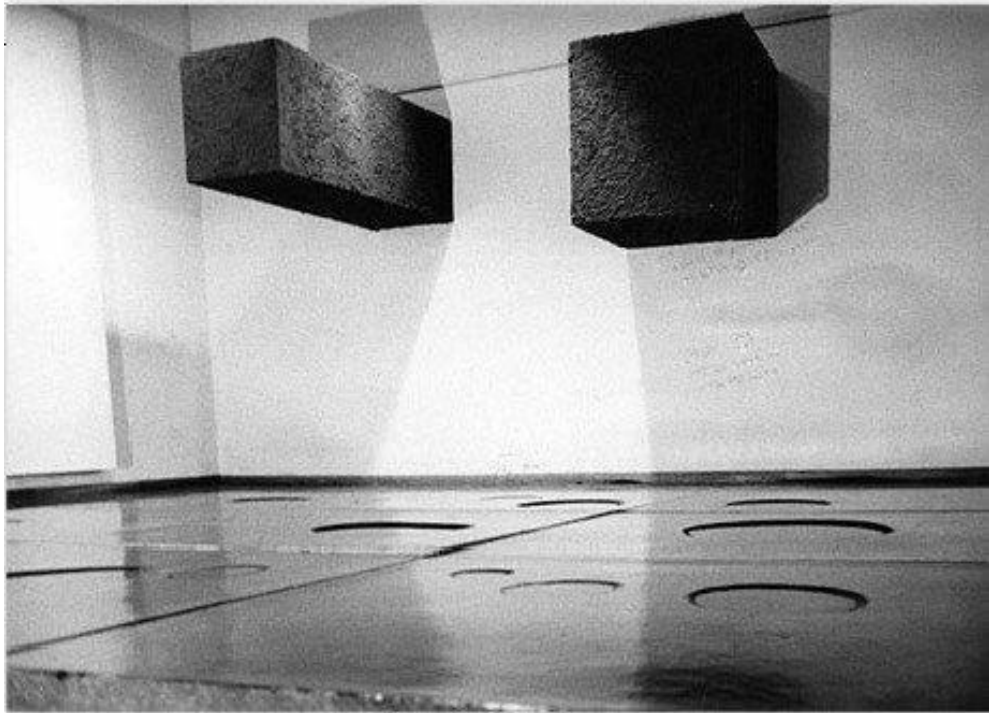


Figura 11: *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Galleria L'Attico, Roma, 1967



Figura 12: *Arte Povera - Im Spazio*, Galleria La Bertesca, Gênova, 1967.



Figura 13: Jerzy Grotowski, *Akropolis*, Opole, Polônia, 1962

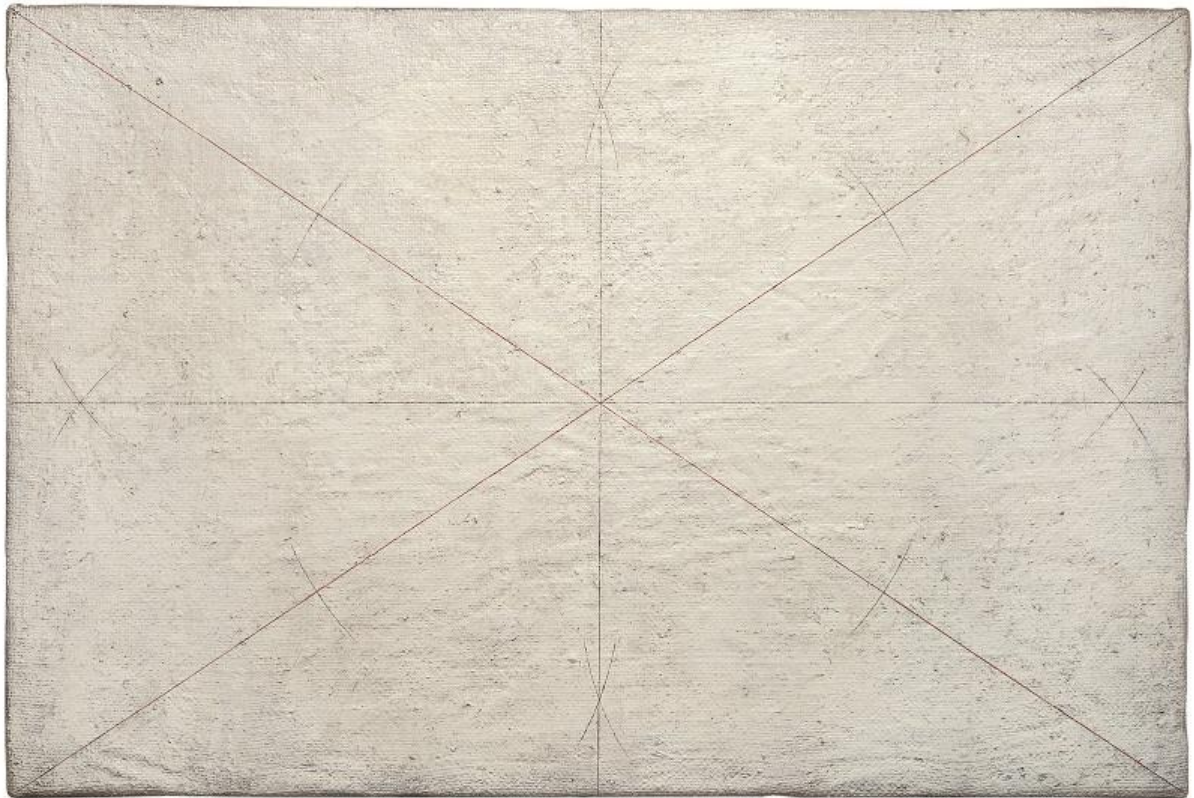


Figura 14: Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960

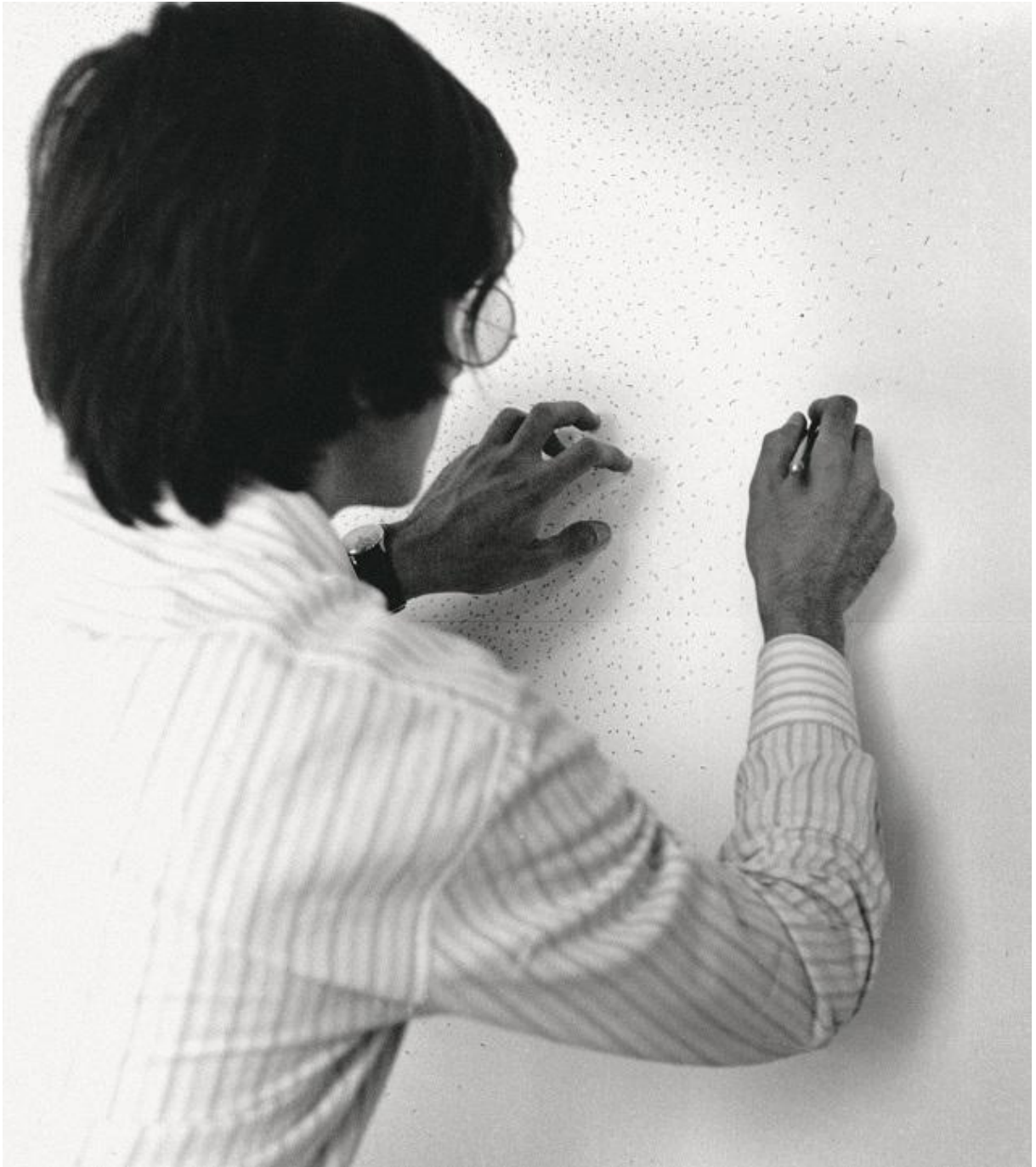


Figura 15: Giulio Paolini, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969

2.1. *Arte Povera: Appunti per una guerriglia*, 1967⁴²

O primeiro, e talvez o mais célebre, desses escritos foi *Arte Povera: Appunti per una guerriglia*, publicado em novembro de 1967 na revista *Flash Art*. Este texto resume, de certa forma, o que foi a primeira fase de Germano Celant. Escrito em concomitância com as primeiras ocupações universitárias⁴³ do que viria a ser considerado como a *Contestazione studentesca*, *Arte Povera: Appunti per una guerriglia* é um artigo-manifesto carregado de conteúdo político, apresentando, ainda, um desejo de radicalidade que transcendesse a esfera da arte e tomasse o âmbito político e social.⁴⁴ A argumentação é construída por meio de uma estrutura dialética, propondo as novas tendências artísticas, isto é, a Arte Povera, como um contraponto ao que ele chamou de Arte Rica, a Pop art, a Op art e o Minimalismo. Em um primeiro momento, ele expõe as falhas do sistema de consumo, apontando-o como uma estrutura escravizante em que o ser humano é obrigado a produzir e a consumir, não podendo jamais se libertar deste ciclo produtivo:

non l'è permesso ser livre. [...] o homem, até a morte, deve continuar a atuar. Cada gesto seu deve ser absolutamente coerente com a sua atitude passada, e deve antecipar o futuro. Sair do sistema quer dizer revolução. Assim o artista [...] satisfaz os consumos refinados, produz objetos para o paladar culto. [...] A produção em série o constrange a produzir um único objeto que satisfaça, até um grau de dependência, o mercado. Não l'è permesso criar e abandonar o objeto ao seu próprio caminho, deve seguir-lo, justificá-lo, inseri-lo nos canais, o artista é substituído, assim, pela cadeia de montagem [...], torna-se engrenagem do mecanismo. [...] O artista liga-se à história, ou melhor, ao programa, e sai do presente. Não se projeta jamais, mas se integra. Para “inventar”, é obrigado a agir como cleptomaniaco.⁴⁵

Sendo assim, valendo-se, mais uma vez, de uma expressão utilizada por Jerzy Grotowski para caracterizar o “Teatro Rico - rico em defeitos”⁴⁶, isto é, a da figura do artista

⁴² Usamos aqui como referência a versão republicada em Germano Celant, *Arte Povera: storia e protagonisti*, 1985.

⁴³ GALIMBERTI, Jacopo, A Third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera. in *Art History*, 2013.

⁴⁴ Sobre este superamento da esfera estética em direção ao político, ver o debate intitulado *L'Arte Povera o la Poverà dell'Arte?*, originalmente de 1968 e republicado no *Notiziario della Galleria De' Foscherari*, 2019, sob direção de Pietro Bonfiglioli. Nele, os críticos de arte Vittorio Boarini e Pietro Bonfiglioli, além do pintor Renato Guttuso, insistem na urgência de radicalidade na Arte Povera. Agradecemos à Galleria De' Foscherari por nos haver fornecido este material de suma importância à nossa pesquisa.

⁴⁵ CELANT, 1985, p.34. T.N.: “non gli è permesso di essere libero. [...] l'uomo, sino alla morte, deve continuare a recitare. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista [...] soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. [...] La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, fino all'assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immerterlo nei canali, l'artista si sostituisce, così, alla catena di montaggio [...] diventa ingranaggio del meccanismo. [...] L'artista si lega alla storia, o meglio, al programma, ed esce dal presente. Non si progetta mai, ma si integra. Per “inventare”, è costretto ad agire da cleptomane.”

⁴⁶ GROTOWSKI, 1992, p.17.

integrado ao sistema como um cleptomaníaco que reproduz em série uma mesma ação ou objeto, fica evidente o porquê da escolha de Celant em incluir artistas como Fabro, Pistoletto, Kounellis e Pascali no novo termo. De fato, reconhecendo na coerência e na repetição uma submissão a um programa de trabalho imposto pelo sistema capitalista, nada melhor do que contrapor a esta tendência maquinal artistas que se recusam à produção em série, elaborando, em suas pesquisas, um processo labiríntico e nômade, transitando rapidamente entre os mais variados temas e linguagens. Pistoletto, com seus *Oggetti in meno*, desafia a lógica do mercado, produzindo objetos com a rapidez e a aleatoriedade do fluxo de pensamento; Fabro, por sua vez, produzindo tautologias, cria obras de arte dificilmente comercializáveis, fechadas, conceitualmente, em si mesmas, não podendo ser serializadas; além disso, transita rapidamente entre a reflexão da história da arte e objetos e situações essencialmente ligados ao presente e ao contingente, variando, também, entre o uso de materiais pobres e refinados, tradicionais. Fabro, assim, faz da incoerência o seu processo criativo, sem jamais se fixar em uma técnica ou temática específica, mostrando-se como um artista complexo e multifacetado. De fato, o Fabro de *Pavimento Tautologia* e de *Buco* não parece ser o mesmo do Fabro dos *Piedi*, dos *Attaccapanni* e tampouco das *Italie*. Assim como *In cubo*, *La Vera* e *Lo spirato*, *Indumenti*, e assim em diante, exigem diferentes formas de fruição, física e mental por parte do espectador, para que estes estabeleçam uma relação com as respectivas obras. Kounellis, por sua vez, trabalhando diretamente com seres vivos, abraça a imprevisibilidade da natureza e coloca-se, a partir de seus gestos que são os gestos da vida, em uma posição de coautoria, ou melhor, de colaboração com o papagaio, com os peixes, com os cavalos ou com o fogo. Pascali, ao longo de sua curta carreira, mudou radicalmente e diversas vezes a própria pesquisa ao ponto de que dois trabalhos feitos no intervalo de um ano sejam completamente irreconhecíveis entre si, chegando a afirmar: “Eu sou como uma serpente, cada ano mudo de pele. A minha pele eu não jogo fora, mas com ela faço tudo. Aquilo que fiz recentemente já há tempos me repele.”⁴⁷ De fato, a polidez agressiva das *Armi*, de 1965, difere imensamente da leveza das *Finte sculpture*, que, por sua vez, perde-se na imensidão azul e fenomenológica dos *32mq di mare circa*, de

⁴⁷ PASCALI *apud*. VOLPI, *Tecniche e Materiali in Marcatrè*, v. VI, n. 37 - 40, mai. 1968, p.73. O artista abre sua argumentação com um poema em *barese*, seu dialeto natal. Tal passagem enigmática pode ser interpretada como a recusa, por parte do artista, a assumir um estilo, exaltando o nomadismo de técnicas, materiais e temáticas. O texto é outrossim emblemático na medida em que enfatiza o desejo de retorno a um passado idealizado, no caso, pela alusão à figura de Carlos Magno, medieval, além de afirmar, através da escolha consciente do uso do dialeto ao invés do italiano vernacular, uma identidade regional: em um sentido específico, pugliese; em um sentido amplo, meridional e mediterrânea. Tradução nossa de : “Iei sò accome n srpent Ieind all’an cangc pell Iei sò accome nu urdone Sop na piscck u nu chiangone”

Com auxílio da tradução em italiano presente em Valérie Da Costa, *Pino Pascali : retour à la Méditerranée*, 2015, p.238.

1967, que pouco tem de semelhante com a crueza dos *Attrezzi agricoli* ou com a alucinante dramaticidade ritual das ações em *SKMP2*, de 1968. Efetivamente, o artista, como se prevendo sua morte prematura, buscou ao máximo a experimentação, vendo na transformação do próprio trabalho uma espécie de continuação ou espelho do próprio ser, a transformação de si mesmo:

mudar não significa renegar o passado, não se apaga nada, alguém é, verdadeiramente, diferente daquilo que era no passado porque a própria presença modificou-se historicamente. Eu não consigo entender que, por exemplo, um pintor de 90 anos pinte como quando tinha 20 anos, significa de fato obstinar-se a uma juventude, a um tempo e uma história que não existem mais. [...] a própria personalidade é um fato inexistente, se constrói e se demole de acordo com a própria vontade de negar-se e, portanto, de reconstruir-se. Não negar-se em um sentido total, mas nos sentidos dos lados já experimentados [...], na verdade uma pessoa consegue se redestrui e se recriar de diversas maneiras, não sendo jamais aquilo que era antes [...]. Mas o importante é fazer coisas novas, não novas para os outros, mas novas para si mesmo.⁴⁸

Este posicionamento do artista *pugliese*, assim como os diferentes casos exemplificados anteriormente, encaixam-se naquilo que Celant descreve, em seguida, no texto, como o “livre projetar-se do homem”⁴⁹, que oporia-se dialeticamente à “sistematização da própria produção, seja no microcosmo abstrato (op) ou no macrocosmo-sociocultural (pop) e formal (estruturas primárias).”⁵⁰ No entanto, para atingir tal objetivo, Celant propõe uma abordagem marxista e guevarista daquilo que já estava sendo posto em prática pelos artistas, atribuindo-lhes uma posição de guerrilheiros. Se é verdade, pois, que artistas como Fabro, Kounellis, Pistoletto e Pascali ou, de certa forma, Paolini, Penone (então ainda desconhecido por Celant), Anselmo e Zorio realmente trabalhavam com “a contingência, com o evento, com o a-histórico” (este ponto, veremos, é mais problemático e por vezes totalmente não-verificável no trabalho de alguns destes artistas), “com o presente, [...] com a concepção antropológica”, buscando “abandonar qualquer discurso visualmente unívoco e coerente”⁵¹, estes jamais viram nesta sua forma de operar uma conotação explicitamente política, ao passo que Celant considerava como estratégias análogas às técnicas de guerrilha o constante deslocar-se da posição tradicional do

⁴⁸ PASCALI, 1967, p. 241. T.N.: “cambiare non significa rinnegare il passato, non si cancella niente, uno veramente è un'altra cosa con quella passata perché si è cambiata storicamente la propria presenza. Io non posso capire che per esempio un pittore di 90 anni dipinga come quando aveva 20 anni, significa veramente ostinarsi in una gioventù e un tempo e una storia che non esistono più. [...] la propria personalità è un fatto inesistente, si costruisce e si demolisce a seconda della propria volontà di annientarsi e quindi di ricostruirsi. Non annientarsi nel senso totale, ma nel senso dei lati già sperimentati [...], veramente uno riesce a ridistruggersi e ricrearsi in maniera differente non essendo mai quello che era prima [...]. Però importante è fare cose nuove, non nuove per gli altri, nuove per se stesso.”

⁴⁹ CELANT, 1985, p.34. T.N.: “il libero progettarsi dell'uomo.”

⁵⁰ *Ibidem*. T.N.: “sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo-socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie)”

⁵¹ *Ibidem*. T.N.: “impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente [...], con la concezione antropológica” “gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente”

artista, a recusa de aceitar-se como mero construtor de produtos e o livre transitar entre linguagens. O objetivo máximo desta arte de guerrilha seria, pois, a união total entre arte e vida, ou como enfatizariam os críticos de arte Pietro Bonfiglioli e Vittorio Boarini, entre teoria e práxis⁵²:

uma pesquisa “pobre”, que tende à identificação ação-homem, comportamento-homem, eliminando, assim, os dois planos de existência. Uma existência [...] que privilegia a essencialidade informacional, [...] inesperada em relação às expectativas convencionais, um viver assistemático, em um mundo em que o sistema é tudo [...], resultando não uma corrente, mas um modo de comportar-se [...] que tende à redescoberta do significado factual do sentido emergente do viver humano. Uma identificação homem-natureza, [...] uma tentativa pragmática de liberação e de não adição de objetos e ideias ao mundo como hoje se apresenta. Daqui a abolição de cada posição categorial [...] por uma focalização de gestos [...] que não se contraponham como arte em relação à vida [...] mas que vivam como gestos sociais em si mesmos.⁵³

Ora, se a Arte Povera, segundo o trecho que acabamos de ler, não pode ser categorizada como uma corrente artística, sendo a própria categorização um ato contraditório em relação às suas prerrogativas iniciais, representando, em contrapartida, uma atitude comum a muitos artistas, caem por terra os argumentos apresentados por críticos da época que criticavam a Arte Povera por conta de sua falta de coesão e da heterogeneidade dos artistas identificados sob o termo. Efetivamente, no próprio *Appunti per una guerriglia*, Celant, exemplificando sua teoria por meio de breves análises e descrições dos trabalhos de Pistoletto, Paolini, Pascali, Kounellis, Gilardi, Fabro, Boetti, Prini, Piacentino, Mario Merz, Anselmo e Zorio, propõe múltiplas possibilidades para o empobrecimento do fazer artístico, deixando o termo em aberto, ainda, para abarcar as produções de um número infinito e não delimitado de artistas, afirmando, nas linhas finais do texto, com um ar um tanto profético, que “este texto, no seu desenrolar-se, já é lacunar. Na verdade, já estamos em guerrilha”⁵⁴, estabelecendo, mais uma vez, uma relação entre a Arte Povera e os acontecimentos políticos da época. Embora o tom radical do discurso de Celant estivesse muito distante dos posicionamentos políticos da maioria dos artistas citados

⁵² BOARINI, Vittorio; BONFIGLIOLI, Pietro, Arte della contestazione o contestazione dell’arte, 1969 in *Il Notiziario della Galleria De’ Foscherari*, 2019.

⁵³ CELANT, 1985, p.34 T.N.: “una ricerca “povera”, tesa all’identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un esserci [...] che predilige l’essenzialità informazionale, [...] inatteso rispetto le aspettative convenzionali, un vivere assistemático, in un mondo in cui il sistema è tutto [...] risultando non una corrente, ma un modo di comportarsi [...] teso al reperimento del significato fattuale del senso emergente del vivere dell’uomo. Un’identificazione uomo-natura, [...] un intento pragmatico, di liberazione e di non aggiunta di oggetti e idee al mondo, quale oggi si presenta. Di qui l’abolizione di ogni posizione categoriale [...] per una focalizzazione di gesti [...] che non si contrappongono come arte rispetto alla vita [...] ma che vivono come gesti sociali a sé stanti.”

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36 T.N.: “Questo testo nel suo farsi è già lacunoso. Siamo infatti già alla guerriglia.”

(à exceção de Gilardi, Zorio e Merz)⁵⁵, não podemos deixar de reconhecer seu mérito, como teórico e articulador crítico sensível aos acontecimentos culturais e políticos de seu tempo, de costurar uma ligação, por mais aberta semanticamente que seja, entre as diferentes manifestações artísticas, dispersas caoticamente em diversos núcleos espalhados geograficamente, e os movimentos de *Contestazione*. Não podemos tampouco deixar de considerar que o momento em que o artigo, e outros que lhe sucederam, foram escritos pedia, de certo modo, uma radicalidade, um manifestar-se frente aos eventos dramáticos da época, posicionamento este ao qual cabe ao crítico, mais do que ao artista, transformar em discurso e sugerir leituras que articulem a produção ao contexto em que esta se insere.

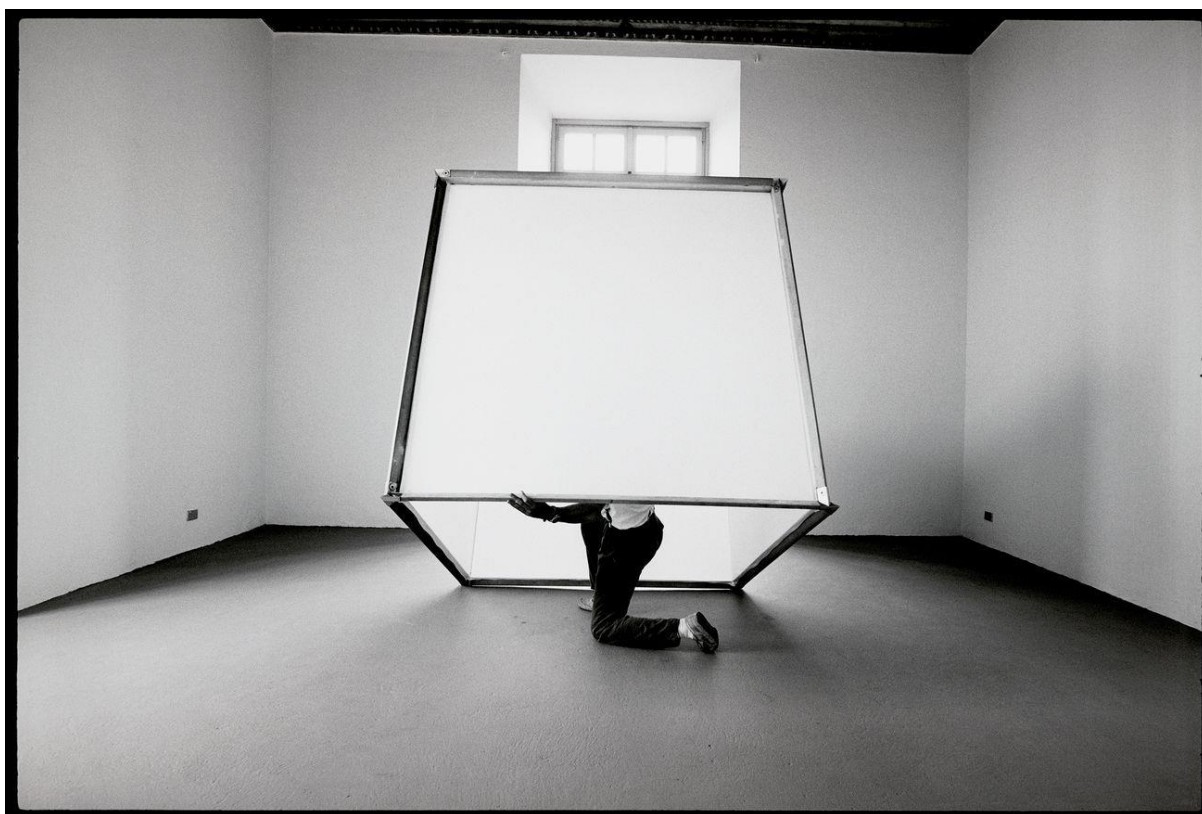


Figura 16: Luciano Fabro, *In cubo (per Carla Lonzi)*, 1966

⁵⁵ GALIMBERTI, 2013.



Figura 17: Luciano Fabro, *Allestimento teatrale (cubo di specchi)*, 1967



Figura 18: Luciano Fabro, *Piedi*, 1968 - 2000





Figuras 19 e 20: Luciano Fabro, *Lo Spirato*, 1968 - 72

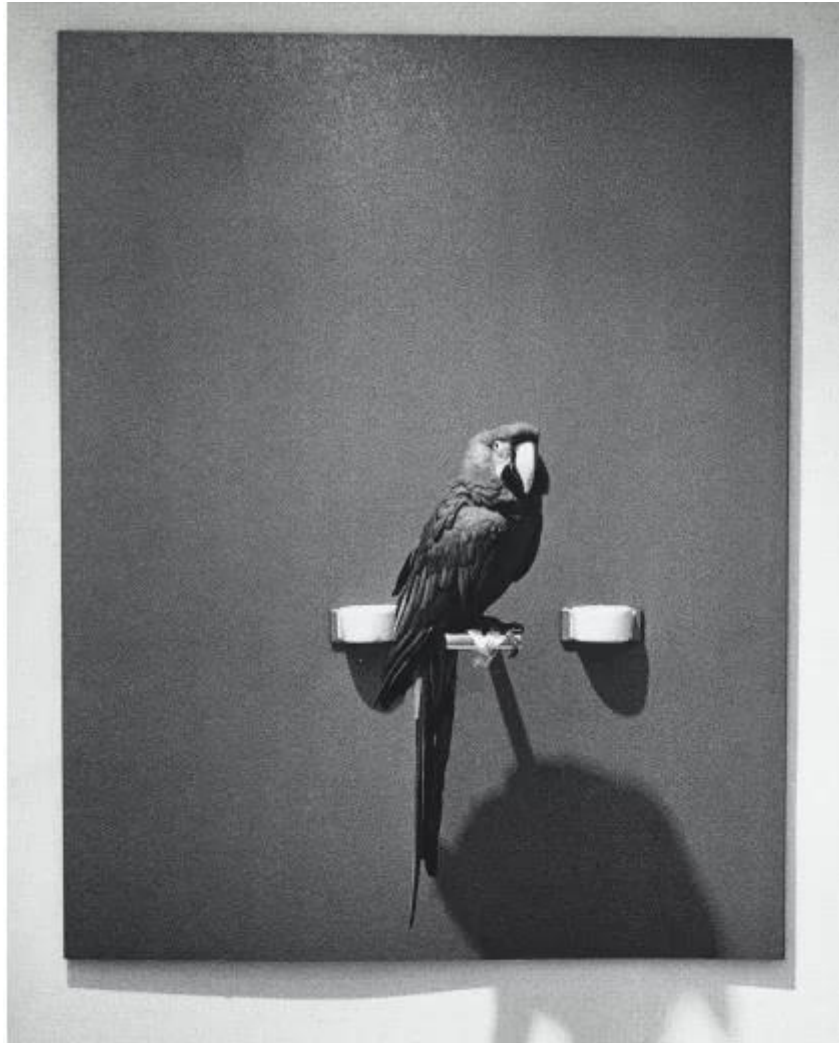


Figura 21: Jannis Kounellis, *Pappagallo*, 1967



Figura 22: Jannis Kounellis, *12 Cavalli*, 1969



Figura 23: Jannis Kounellis, sem título, 1969



Figura 24: Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, 1975

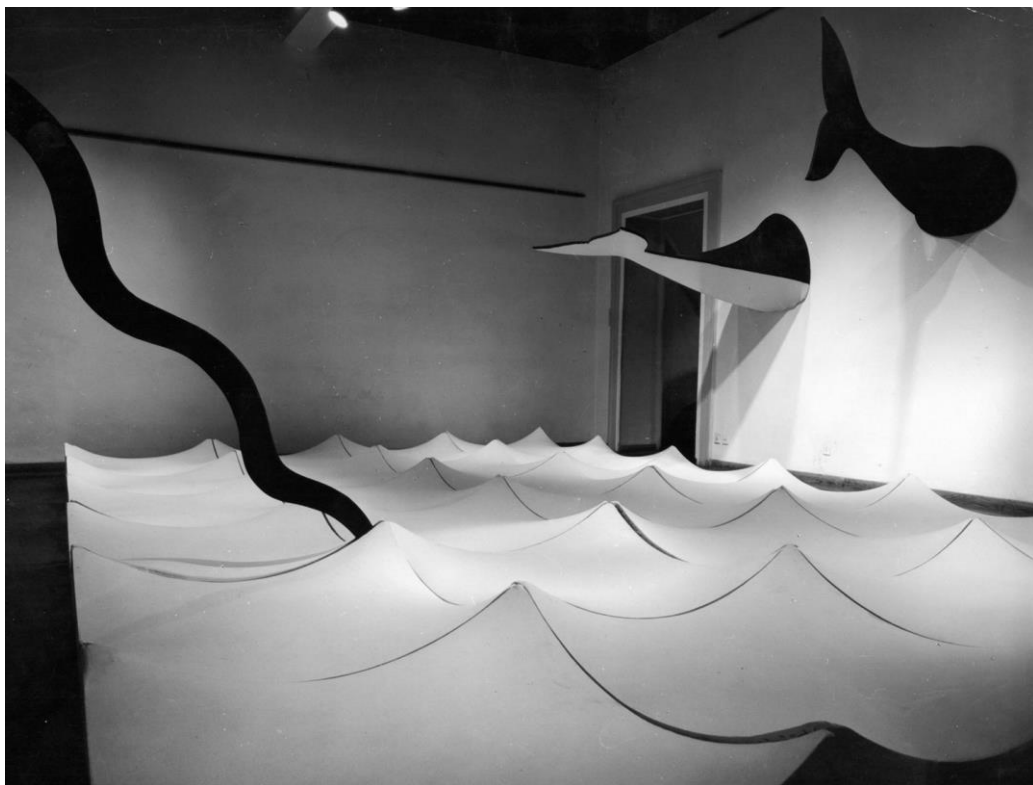


Figura 25: Pino Pascali, *Finte sculture*, 1966



Figura 26: Pino Pascali em *SKMP2*, 1968

2.2. Arte Povera, 1968⁵⁶

No mesmo sentido seguirão os escritos de Celant de 1968, que apresentarão entretanto alguns aprofundamentos em relação a *Appunti per una guerriglia*. Em 24 de fevereiro daquele ano⁵⁷, foi inaugurada na Galleria De' Foscherari, em Bolonha, a mostra *Arte Povera*, emblemática por representar a primeira exposição dedicada exclusivamente ao homônimo movimento. Com curadoria de Celant, participam dela a maior parte dos artistas que mais tarde constarão, historiograficamente, na lista oficial do movimento: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio. Como vemos, ainda estavam ausentes da mostra Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone, então com 20 anos de idade e tendo realizado naquele mesmo inverno a série que considera inaugural de sua carreira, *Alpi Marittime*, e Marisa Merz, cujo nome, por uma questão de machismo estrutural, como é possível observar, foi apagado de certas mostras em que participou em colaboração com o marido, Mario Merz.⁵⁸ Por outro lado, ainda constavam entre os participantes Gianni Piacentino e Mario Ceroli, posteriormente excluídos por, arriscamos dizer, apresentarem, respectivamente, um formalismo próximo demais ao Minimalismo norte-americano e uma dimensão imagética mais identificável com a pop art em sua vertente romana⁵⁹. Piero Gilardi, presente na exposição genovesa, havia sido convocado a participar da mostra bolonhesa, mas recusou o convite, tendo abandonado a prática artística a favor da ação política de base.⁶⁰ A escolha do local da mostra não deve, porém, ser desconsiderada: Bolonha, conhecida como *La Città Rossa*, era palco de uma longa tradição esquerdista, da qual a Galleria De' Foscherari compartilhava. Mais uma vez observamos, pois, uma relação entre a Arte Povera e a política.

No catálogo, Celant publicou o texto intitulado *Arte Povera*. Embora semelhante em muitos aspectos ao artigo *Appunti per una guerriglia*, o texto curatorial desenvolve mais extensamente alguns conceitos, aprofundando, também, a análise das produções dos artistas. O

⁵⁶ CELANT, *Arte Povera*, 1968, in *idem.*, *Arte Povera: storia e protagonisti*, 1985. O artigo foi publicado originalmente no catálogo da exposição intitulada *Arte Povera*, na Galleria De' Foscherari, Bolonha, fevereiro de 1968.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ TRINI, Tommaso, Marisa Merz, in *DATA*, v.V, n. 16-17, jun. 1975.

⁵⁹ Barilli insiste que tanto Ceroli quanto Pascali avançariam demasiado em direção à objetualidade e à imagem para serem considerados como poveristi. Ele expõe estas ideias, por exemplo, em BARILLI, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, publicado em 1984 e a cuja reedição de 2007 tivemos acesso. Ele ainda as desenvolve durante entrevista concedida à autora e à professora Marina Câmara, em junho de 2022.

⁶⁰ GILARDI, *Postille dopo l'incontro di Amalfi*, 1969, in BOARINI, 2019.

escrito é introduzido por uma citação do grupo de teatro experimental norte-americano The Living Theatre:

O problema do mundo é o de unificar-se. Nós estamos sempre divididos, a nossa mente é dividida do nosso corpo, o trabalho do nosso amor, a nossa paixão do nosso intelecto, o Estado das massas, a Igreja do espírito, nada se encaixa, e nós estamos sempre e totalmente em um estado de guerra, em suma, cada coisa está em guerra com as demais; **o nosso objetivo é, então, unificar todas estas coisas.**⁶¹

Esta passagem é emblemática pois resume, de certo modo, a filosofia por trás da gênese da Arte Povera, isto é, a de uma ruptura com a tradição ocidental que tende a separar o corpo e a alma, a teoria da prática, a forma do conteúdo, a racionalidade da sensibilidade, em suma, o estabelecimento de binários dicotômicos nos mais diversos âmbitos. Uma ruptura, pois, cujo objetivo é a conciliação, a convivência e unificação de aparentes opostos, dentre os quais, arte e vida. Esta ideia se faz presente, também, nas teorias do filósofo alemão Herbert Marcuse, grande influência para as gerações dos anos 1960 e 1970, que colocava na “componente afirmativa, reconciliadora da arte” um fator que colaboraria com o “renascimento de uma subjetividade rebelde”⁶². Embora Marcuse se referisse sobretudo à literatura, seu pensamento, que vê no desenvolvimento da subjetividade e da sensibilidade pela arte um potencial emancipatório contra os dogmas e conformismos na sociedade capitalista, vai ao encontro dos ideais de Celant (e de Grotowski) de um empobrecimento da arte. No mesmo sentido vem o pensamento do artista Luciano Fabro, que pensa o trabalho artístico como a criação de um ambiente que reconcilie “todas as nossas atividades possíveis”⁶³, compreendendo paz e reconciliação como sinônimos. Ademais, observamos que o próprio abarcar práticas artísticas extremamente heterogêneas entre si expressa este desejo de união, isto é, de apaziguamento de uma guerra constante entre as coisas, ao qual se refere Celant por meio da citação do Living Theatre.

Entretanto, o discurso celantiano torna-se problemático ao propor como lugar desta união entre arte e vida um “vazio” existente entre elas⁶⁴. Este ponto, duramente criticado

⁶¹ LIVING THEATRE *apud.* CELANT, 1985, p.48, grifo nosso. T.N.: “Il problema del mondo è quello di unificarsi. Noi siamo sempre divisi, la nostra mente è divisa dal nostro corpo, il lavoro dal nostro amore, la nostra passione dal nostro intelletto, lo stato dalle masse, la chiesa dallo spirito, niente si accorda insieme, e noi siamo sempre e totalmente in uno stato di guerra, insomma ogni cosa è in guerra con le altre cose; il nostro compito è allora di unificare tutte queste cose”

⁶² MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, 2016, pp.17-18. Tradução de Maria Elisabete Costa do original *Die Permanenz der Kunst*, 1977.

⁶³ FABRO, *Un habitat géométrique : dialogue avec Bruno Corà*, 1983, in RÜDIGER, Bernhard (org.), *Luciano Fabro : habiter l'autonomie*, 2010, p.26. T.N.: “toutes nos activités possibles.”

⁶⁴ BONFIGLIOLI, *Arte e Vita*, 1968, in BOARINI, 2019.

durante o debate *La Povertà dell'Arte*⁶⁵, de 1968, acaba por não totalmente dissolver as barreiras existentes, mas apenas criar um novo espaço onde pudesse se desenvolver a ação estética:

O desenvolver-se assistemático do viver. No “vazio” existente entre arte e vida, o livre projetar-se do homem, o ligar-se, criativo, ao ciclo evolutivo da vida [...] por uma afirmação do presente e do contingente. [...] Na convergência entre arte rica e vida, a arte “pobre”, [...] o compor inclinado a despojar a imagem da sua ambiguidade e da convenção que fez da imagem a negação de um conceito.⁶⁶

Faz falta, porém, um maior esclarecimento do que caracterizaria este vazio. Arriscamos dizer, no entanto, que Celant opta pela expressão por não acreditar em uma total dissolução da arte na vida, ou vice-versa, mas por desejar que ambas se fundissem de maneira equitável, sem que uma se sobrepusesse à outra, destruindo-a. Se isto é possível ou permanece apenas no âmbito da utopia, acreditamos não estarmos aptas a responder. Todavia, a história mostra que ondas de pensamento libertário costumam ser seguidas de ondas, em sentido oposto, de conservadorismo, cenário que se reflete também na arte. Portanto, observamos que as tentativas de união entre arte e vida deram sucessivamente lugar a um ímpeto sectário, onde a arte retornava a seu lugar tradicionalmente estabelecido, acima e distante do universo mundano. Por maior que seja nosso desejo de união entre arte e vida, resta sempre, entretanto, uma dúvida se, em nossa sociedade, isto é possível, em nível macroscópico e absoluto, ou se a vida não acabaria por destruir a arte. Como vimos, a própria Arte Povera, após 1968, inclinou-se cada vez mais em direção a uma posição tradicional⁶⁷, apoiada institucionalmente, da arte, justamente devido a uma desilusão em relação aos rumos que os movimentos disruptivos daquele momento estavam seguindo, como comprova, por exemplo, um depoimento do crítico Henry Martin acerca do percurso de Pistoletto:

Pistoletto me disse uma vez que começava a achar a arte tradicional mais interessante do que a arte moderna, e que os seus quadros espelhados constituíam para ele o limite zero absoluto da criatividade. Ir em direção a uma zona mais fria e intelectual, assim, não lhe interessava realmente. Quanto a mim, são verdadeiramente muitas as mostras que não me interessam. Porque são anti-eróticas. Porque requerem cogitação mais do que compreensão, compreensão mais do que sensação, e confundiram o entendimento com a

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ CELANT, 1985, p.48. T.N.: “Lo svolgersi asistemático del vivere. Nel “vuoto” esistente tra arte e vita, il libero progettarsi dell'uomo, il legarsi, creativo, al ciclo evolutivo della vita [...] per una affermazione del presente e del contingente. [...] Alla convergenza tra arte ricca e vita, l'arte “povera”, [...] il compore teso a spogliare l'immagine della sua ambiguità e della convenzione che ha fatto dell'immagine la negazione di un concetto.”

⁶⁷ FABRO in LISTA, 2011.

contemplação, a estupidez com a loucura, a aridez com a simplicidade. Perda de energia.⁶⁸

Em fevereiro de 1968, contudo, Celant ainda mostrava-se otimista quanto a uma revolução que se estendesse ao universo estético. De fato, o tom do texto faz jus às esperanças alimentadas por uma geração que, rompendo com os paradigmas da geração anterior, almejava constituir uma nova sociedade e uma nova relação com o real. Neste sentido, Celant faz uso de um léxico próprio dos movimentos revolucionários de 1968 para introduzir questões de extrema relevância que ainda não apareciam com clareza no artigo anterior, como podemos constatar pela seguinte passagem:

Uma arte que encontra na anarquia linguística e visual, no contínuo nomadismo comportamental o seu grau máximo de liberdade aos fins da criação, arte como estímulo a verificar continuamente o próprio grau de existência (mental e física), como urgência de uma existência que elimine a tela “fantástica” e mimética diante dos olhos da comunidade dos espectadores⁶⁹

Verificamos, pois, em tal aforisma, uma substituição do termo “terror”, empregado em *Appunti per una guerriglia*, por “anarquia”, de maior amplitude semântica e mais adequado à produção dos artistas aos quais se refere Celant. Ora, se a relação entre a Arte Povera e o terrorismo é, no mínimo, questionável, principalmente se analisamos os pontos de vista dos artistas que dela fazem parte⁷⁰, é inegável a componente anárquica do movimento, em níveis poético e ideológico, ligada, também, a uma espécie de espírito *hippie*. Efetivamente, há evidências claras da influência do *Flower power* na Arte Povera, em especial no trabalho de Michelangelo Pistoletto junto ao seu coletivo de teatro de rua, *I Guitti dello Zoo*, em que a figura do “guitto” estaria entre uma ideia de saltimbanco e a do “gipsy” da contracultura hippie, literalmente “cigano” mas que era empregada para se referir ao seu estilo de vida alternativo, nômade. Nomadismo este, como vimos, já abordado por Celant ao caracterizar o tipo de comportamento processual comum aos artistas da Arte Povera, isto é, o livre trânsito entre linguagens e espaços, o não fixar-se na lógica representativa, privilegiando uma relação direta entre artista, obra,

⁶⁸ MARTIN, Henry, Uno Zoo non è una badia, in *DATA*, v.I, n. 1, set. 1971, p.62. T.N.: “Pistoletto mi ha detto una volta che cominciava a trovare l’arte tradizionale più interessante dell’arte moderna e che i suoi quadri specchianti costituivano per lui il limite zero assoluto della creatività. Andare in una zona più fredda e intellettuale di così non gli interessava davvero. Quanto a me, sono davvero troppe le mostre che non m’interessano. Poiché sono anti-erotiche. Poiché richiedono cogitazione più che comprensione, comprensione più che sensazione, e hanno confuso l’intellezione con la contemplazione, la stupidità con la follia, l’aridità con la semplicità. Perdita di energia.”

⁶⁹ CELANT, 1985, p.48. T.N.: “Un’arte che trova nell’anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione, arte come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza (mentale e fisica), come urgenza di un esserci che elimini lo schermo “fantastico” e mimetico dinnanzi agli occhi della comunità degli spettatori”

⁷⁰ De fato, nuances pacifistas aparecem no discurso de artistas como Fabro e Pascali.

espectador e ambiente, ou seja, a ênfase na contingência e no presente, no ser humano ao invés do objeto, à qual já nos referimos.



Figura 27: Gilberto Zorio dentro da obra *Bagno*, de Pistoletto, durante a abertura da mostra Arte Povera, Galleria De' Foscherari, Bolonha, 1968



Figura 28: Lo Zoo, *Bello e basta*, Milão, 1970

É interessante, porém, a insistência, a partir daqui, do uso do termo “nomadismo”: refletindo-se de maneira mais ou menos literal nas produções artísticas, o conceito explicita a dimensão antropológica pela qual se interessam os artistas da Arte Povera como um todo. De fato, os *Igloo* de Mario Merz são uma referência direta às estruturas arquitetônicas nômades, além de obedecerem à Fórmula de Fibonacci, presente nas mais diversas formas da natureza, estabelecendo, assim, uma ligação entre natureza e cultura, assunto amplamente explorado pela antropologia estruturalista de Lévi-Strauss, que inspirou a maior parte dos artistas da Arte Povera. Com efeito, quando Celant afirma que o artista “fala mediante as coisas, expõe o caráter e a vida de seu autor através da escolha que ele opera em um número limitado de possíveis eventos e ideias”⁷¹, cita diretamente o antropólogo francês, que em seu livro *O Pensamento Selvagem* (1962), descreve o pensamento mítico *bricoleur* com o seguinte aforisma:

A poesia da bricolagem vem-lhe também, e sobretudo, daquilo que ele não se limita a realizar ou executar; ele **“fala”, não somente com as coisas, [...] mas também mediante as coisas: contando, pelas escolhas que opera dentre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor.** Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* coloca sempre nele algo de si. Também deste ponto de vista, a reflexão mítica surge como uma forma intelectual de bricolagem. [...] Ora, o que é próprio do pensamento mítico, como da bricolagem no plano prático, é elaborar conjuntos estruturados, não diretamente

⁷¹ LÉVI-STRAUSS *apud*. CELANT, 1985, p.50. T.N.: “parla mediante le cose, espone il carattere e la vita del suo autore attraverso la scelta che egli opera in un numero limitato di possibili eventi e idee.”

com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e destroços de eventos.⁷²

Nos parece fundamental, pois, o texto lévi-straussiano para colher o pensamento por trás da produção povera, visto que esta traduz, no âmbito prático, os processos e conceitos descritos e identificados pelo antropólogo francês. A produção de objetos não terminados, a apropriação e ressignificação de elementos materiais e mentais diversos, provenientes, inclusive, de restos naturais e industriais e o pensamento mítico se fazem presentes em grande parte das pesquisas da Povera, comprovando, se não uma influência direta da obra de Lévi-Strauss, o seu impacto no âmbito artístico contemporâneo, agindo de forma indireta sobre o pensamento de artistas *poveri*. Com efeito, o crítico de arte Vittorio Rubiu afirma que, após a publicação da tradução italiana de *La Pensée Sauvage*, em 1964, recomendou fortemente sua leitura ao artista Pino Pascali, que se mostrou profundamente impactado pela obra⁷³, realizando, em seguida, a sua famosa série *Armi*, construída por um processo meticuloso de bricolagem⁷⁴ que se fará outrossim presente na produção posterior do artista *pugliese*.

Por outro lado, a historiadora da arte Valérie Da Costa identifica no trabalho de Pascali influências de um outro antropólogo, notadamente, Ernesto De Martino, observando justamente, em sua monografia intitulada *Pino Pascali: Retour à la Méditerranée*, que a *Vedova Blu* de Pascali nada mais era do que uma *Taranta*⁷⁵, animal mítico da Itália meridional, geralmente representado pela figura da tarântula⁷⁶, associado ao fenômeno conhecido como Tarantismo. Este, considerado uma psicopatologia-social, fora, no início dos anos 1960, amplamente estudado pelo antropólogo napolitano Ernesto De Martino, que rastreou no

⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*, 2012, p.31. Original de 1962.. T.N.: “la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu’il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il “parle” non seulement avec les choses, [...] mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu’il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. De ce point de vue aussi, la réflexion mythique apparaît comme une forme intellectuelle de bricolage. [...] Or, le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d’élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d’autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d’événements”

⁷³ RUBIU, Vittorio. *Vita eroica di Pascali*, 2017.

⁷⁴ Sobre a série *Armi* e seu caráter antropológico, tivemos a oportunidade de apresentar durante o 30º Encontro Nacional da ANPAP, em cujos anais foi publicado artigo de nossa autoria referente ao assunto.

⁷⁵ DA COSTA, Valérie, *Pino Pascali : retour à la Méditerranée*, 2015.

⁷⁶ Mas não exclusivamente: como podemos observar em DE MARTINO, *La Terra del Rimorso*, 2013 (original de 1961) a figura Taranta podia variar da tarântula à viúva negra, além do escorpião e da serpente. Assumia outrossim um comportamento híbrido, por vezes antrópico, não podendo, assim, ser reduzida a uma espécie real, mas constituindo-se sobretudo de um ser mítico.

Tarantismo suas raízes orgiásticas de matriz helênica, relacionando-as ao contexto sócio-cultural opressor das comunidades agrícolas da Apúlia⁷⁷, região natal de Pascali.

Ainda considerando a relação entre Arte Povera e antropologia, constatamos que toda a obra de Giuseppe Penone assume uma dimensão antropológica, aprofundando, ainda mais do que seus outros colegas *poveristi*, os pormenores da relação entre natureza e cultura, buscando dissolver as barreiras entre elas por meio de uma equiparação entre os diferentes corpos viventes, em um processo de “trânsito” entre eles que se dá, também, “independente da figura humana”⁷⁸. Por outro lado, se a relação entre Pascali e a antropologia se dá, além do óbvio processo de bricolagem, através das instâncias do mito e de sua ritualização, podemos constata-la outrossim na produção de Giuseppe Penone. De fato, como afirma a professora Marina Câmara:

Retomaremos, para especularmos sobre como um corpo pode habitar o outro, a noção de sensível tal como trabalhada por Coccia, ponderando o que diz Jean-Christophe Bailly acerca da impossibilidade da saída de si. A partir daí poderemos, enfim, compreender a obra de Penone enquanto rito, algo da ordem do tempo mítico em que os indivíduos são implicados em um evento “mágico”. Discutiremos a noção de mito enquanto um momento em que os interditos são violados precisamente por ser, no momento do rito, possível habitar outra pele.⁷⁹

Esta possibilidade de “habitar outra pele” através do rito podemos constatar não apenas na obra de Penone, como em seu emblemático *Essere Fiume*, 1981, em que o artista, imitando a ação erosiva do rio, recriando um seixo, **torna-se rio**, mas também em Pascali, como atesta sua notória afirmação “Eu sou como uma serpente, cada ano mudo de pele.”⁸⁰, já citada aqui. Consideremos, neste sentido, *Requiescat in Pace Corradinus*, de 1965. Nesta ação pouco conhecida, o artista, mascarado e vestido em um hábito monástico, executa, em um castelo medieval, um ritual funerário, com direito à construção de uma lápide fictícia⁸¹, ao rei infante Corradino di Svevia (1252-1268). O ambiente claustrofóbico e a presença sufocante do incenso

⁷⁷ DE MARTINO, 2013.

⁷⁸ CÂMARA, 2016, p.20

⁷⁹ *ibidem*.

⁸⁰ PASCALI *apud*. VOLPI, 1968, p.73

⁸¹ em que se lia, em latim, a frase “REQUIESCAT IN PACE CORRADINUS REX SUEBORUM SAECULA SAECOLORUM DE CAPITE OBTRUNCATUS ALICUJUS OPERA PRODITUS JOSEPH PASCALI FECIT ANNO”, ou seja, “que repouse em paz Corradino, rei dos suábios, pelos séculos dos séculos, decapitado, libertado por obra de alguém. Joseph Pascali, feito neste ano.” Tradução nossa a partir da tradução em francês presente em DA COSTA, 2015, p.98: “Qu’il repose en paix, Conradin, roi des Souabes, pour les siècles des siècles, décapité, livré par l’œuvre de quelqu’un. Joseph Pascali, fait en cette année.”

queimado durante horas⁸² contribuiu para o clima inebriante e etéreo, em que o artista, transportando-se a um tempo longínquo, fazia-se sacerdote. Esta tentativa de “saída de si” por meio do rito se faz especialmente evidente, também, em Kounellis. Não raro o artista greco-italiano surgiu em suas exposições transfigurado, mascarado, em figuras míticas, tornando-se, a partir do próprio corpo e de sua relação com o ambiente, parte da obra: ator, aedo e estátua. Por exemplo, em *Sem título*, 1972, executado na emblemática Galleria L’Attico e depois repetido na Sonnabend Gallery, em 1974, o ator permaneceu durante horas imóvel sobre um cavalo, vestindo uma máscara de Apolo. Escondendo sua identidade e tornando-se a obra, Kounellis, durante algumas horas, ritualisticamente assume a identidade do deus grego, como ocorria em alguns rituais orgiásticos da cultura mediterrânica. Efectivamente, Kounellis reafirma-se constantemente enquanto parte de uma tradição mítica ancestral: “eu pertenço à cultura das sombras, da qual Laocoonte é a referência e o protetor.”⁸³

⁸² *ibidem*.

⁸³ KOUNELLIS, 2019, p.25. T.N.: “j’appartiens à la culture de l’ombre, dont Laocoon est la référence et le protecteur.” Em entrevista concedida à autora e à professora Marina Câmara, o artista Luca Maria Patella afirma perceber, em Kounellis, um certo tradicionalismo. Isso se daria, apontamos, por uma forte e consciente relação com o imaginário clássico e com a história da arte, como sugere a maneira com a qual o próprio Kounellis referia-se a si mesmo: “homem antigo, artista moderno.”

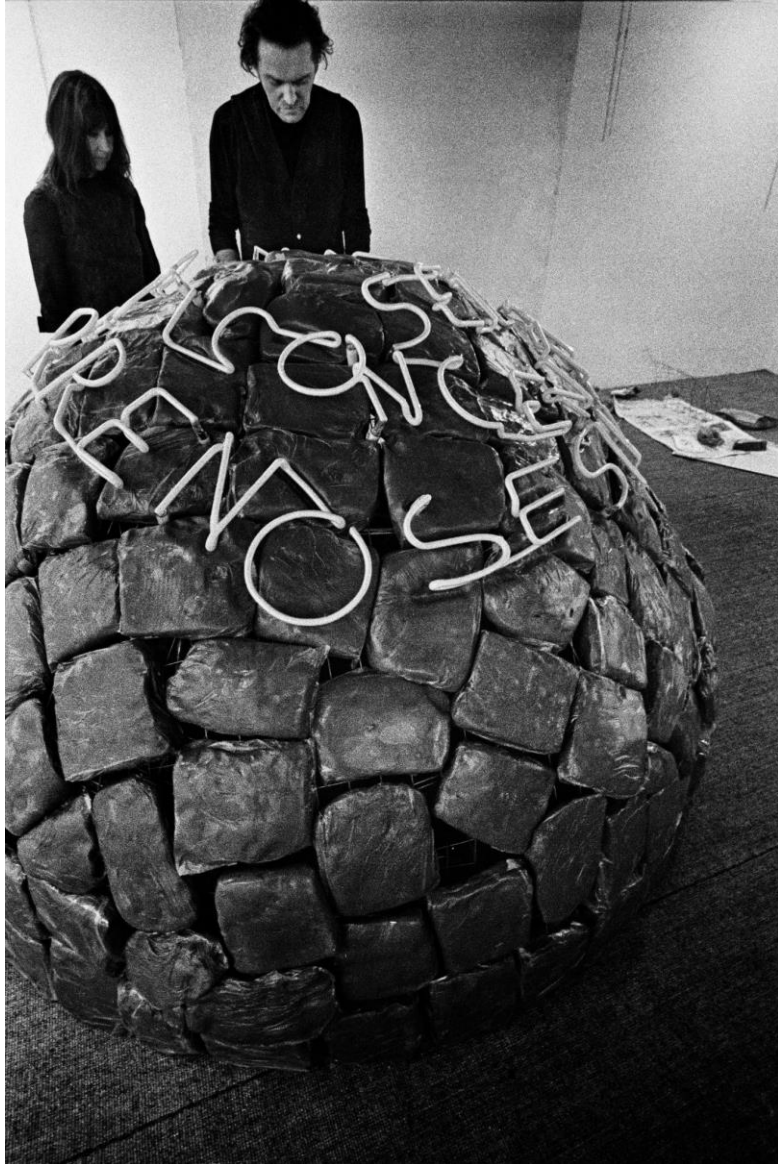


Figura 29: Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1969



Figura 30: Pino Pascali, *La Vedova Blu*, 1968



Figura 31: O *Tarantismo pugliese*, autor e data desconhecidos.



Figura 32: Giuseppe Penone, *Essere Fiume*, 1981

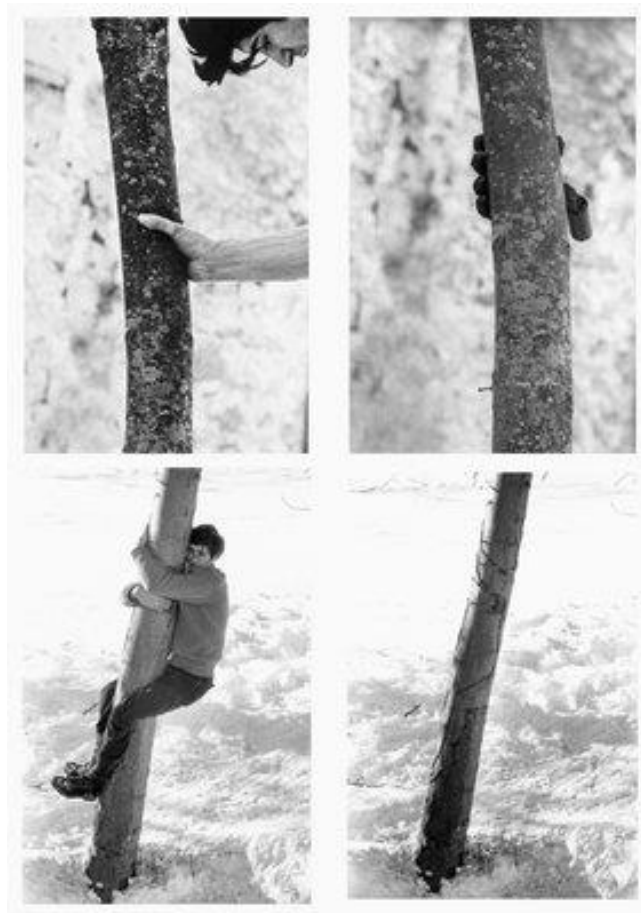


Figura 33: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*, 1968



Figura 34: Pino Pascali, *Requiescat in pace Corradinus*, 1965



Figura 35: Jannis Kounellis, *sem título*, 1972



Figura 36: Jannis Kounellis, sem título, 1973

Por outro lado, tanto *Pavimento* (1967), de Luciano Fabro, e a vasta obra de Marisa Merz, como por exemplo sua vídeo-performance *La Conta* (1967), propõem abordagens antropológicas na medida em que investigam a própria natureza do trabalho como processo: em ambos os casos, do trabalho doméstico. Sobre *Pavimento*, o artista milanês explica:

Qual podia ser a novidade de uma obra como *Pavimento* em relação àquilo que fazia antes? Disse que eu era muito cético sobre a possibilidade de comunicar uma experiência. Consequentemente, tornei-me cético quanto à visão. Naturalmente, já era cético em relação ao objeto. Ora, se não há objeto, experiência, imagem, o que sobra? O trabalho. [...] Na verdade, neste caso específico, apenas aquele que fez pessoalmente a limpeza do chão, de azulejos ou não, tem a experiência. Se ela me interessa, posso fazê-la eu mesmo. E posso sempre a repetir, repetir em qualquer lugar, porque a experiência não corresponde a um lugar.⁸⁴

Portanto, a ênfase de Fabro no trabalho, isto é, no gesto, advém da consciência da necessidade, em termos grotowskianos⁸⁵, de um despojamento total daquilo que é supérfluo na arte: o objeto e a imagem. Focalizando o envolvimento em primeira pessoa, ele nega a premissa de que o artista fornece, verticalmente, uma experiência ao espectador, afirmando, assim, a posição do fruidor como sujeito ativo da ação artística: sem realizá-la pessoalmente, será impossível experienciá-la.

⁸⁴ FABRO in LISTA, 2011, p.29 T.N.: “Quale poteva essere la novità di un’opera come Pavimento rispetto a ciò che facevo prima? Ho detto che ero molto scettico circa la possibilità di comunicare un’esperienza. Di conseguenza, sono diventato scettico in rapporto alla visione. Lo ero già naturalmente a livello dell’oggetto. Ora, se non c’è oggetto, esperienza, immagine, cosa rimane? La sola cosa che rimane è il lavoro. L’unica cosa che permette l’esperienza è il lavoro. [...] Infatti, in questo caso specifico, solo colui che ha fatto personalmente la pulizia del pavimento, piastrellato o meno, ha quest’esperienza. Se questa mi interessa, posso farla a mia volta. E posso sempre ripeterla, ripeterla ovunque, poiché l’esperienza non corrisponde a un luogo.”

⁸⁵ GROTOWSKI, 1992.

Por outro lado, a abordagem do trabalho efetuada por Marisa Merz vem em um sentido diverso. Em sua vídeo-performance *La Conta*, a artista é vista sentada à mesa em sua casa, transferindo ervilhas de uma lata a um prato, contando-as uma a uma, em uma litania similar à contagem de contas em um rosário. Ritualizando um gesto banal, a artista enfatiza o trabalho doméstico repetitivo, fatigante, interminável e aparentemente inútil, questionando, arriscamos dizer, as noções de produtividade impostas pela sociedade capitalista. No sentido de uma repetibilidade de uma ação dispendiosa, seus sistemas podem ser ligados à **parte maldita** batailleana, à qual a professora Marina Câmara já relaciona ao trabalho de um outro *poverista*, Pistoletto⁸⁶, ou seja, ao tipo de ação que leva à perda, àquilo que é essencialmente improdutivo. Entretanto, ao invés de estabelecer uma relação com o erotismo, Marisa Merz transpõe a noção ao âmbito social:

me parece que seja uma fadiga boa, no sentido que esconde a alusão à fadiga de ser homens sociais, isto é, que isso seja um modo de identificar-se com a realidade. [...] Com efeito, aceitar um trabalho cujas finalidades são em certo grau incógnitas me parece que haja um valor, sobretudo em um sentido social, já que se trata de fugir do controle do instinto que se torna ofício, e de aceitar uma situação desconhecida.⁸⁷

Considerando esta passagem, como não relacioná-la aos ideais grotowskianos de liberação dos instintos?⁸⁸ Tal noção, destacamos, vai ao encontro da proposta de Celant de um processo de **desculturalização** da arte, isto é, de uma espécie de autodestruição do status do artista, com seu peso histórico, e de uma consciente espoliação das noções culturais adquiridas e introjetadas, a favor de uma reinvenção de si e de uma vivência da arte no real. Desculturalizando-se, o artista da Arte Povera, como afirmaria mais tarde Germano Celant, “abole o seu papel de artista, intelectual, pintor ou escritor e aprende novamente a perceber, sentir, respirar, andar, entender, fazer-se homem.”⁸⁹

⁸⁶ CÂMARA, 2016.

⁸⁷ MERZ, Marisa, Marisa Volpi entrevista a Marisa Merz, in *Marcatrè*, v. IV, n. 26 - 29, dez. 1966, p.406. T.N.: “mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà. [...] In effetti accettare un lavoro le cui finalità in certo qual grado sono incognite mi sembra abbia un valore, soprattutto in senso sociale poiché si tratta di sfuggire al controllo dell'istinto che diventa mestiere e di accettare una situazione sconosciuta...”

⁸⁸ GROTOWSKI, 1992.

⁸⁹ CELANT, *Art Povera*, 1969, p.228. T.N.: “He abolishes his role of being an artist, intellectual, painter or writer and learns again to perceive, to feel, to breathe, to walk, to understand, to make himself a man.”



Figura 37: Luciano Fabro, *Pavimento-tautologia*, 1967



Figura 38: Marisa Merz, *La Conta*, 1967

Em suma, operando voluntariamente um processo de regressão e de autocrítica, o artista passa por uma **sensibilização** que o aproxima da vida. Vemos, nesta ideia expressa por Celant e compartilhada por muitos artistas da época, traços da filosofia da arte proposta, ainda nos anos 1930, pelo filósofo norte-americano John Dewey. Este, que influenciara notavelmente a geração de artistas dos anos 1960, em seu livro *Arte como experiência* aponta que a dificuldade

de se colher uma obra de arte está, de fato, nas convenções, erigidas e sustentadas pela história, que acabam por isolar o produto artístico “das condições humanas em que foi criado e das consequências humanas que gera na experiência real de vida”. Separados da experiência, “constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica a sua significação geral”⁹⁰. O filósofo propõe, então, que o estudioso desvie-se, ainda que temporariamente, da esfera própria à arte para colher na experiência quotidiana a origem da experiência estética. Embora, aqui, ele se dirija principalmente aos teóricos, nada impede que o mesmo se aplique aos próprios artistas.

Paralelamente ao processo de desculturalização, Celant descreve uma “regressão”, pelos *poveristi*, “da imagem ao estado pré-iconográfico, um hino ao elemento banal e primário [...], ao homem como fragmento fisiológico e mental”⁹¹. Entretanto, aqui a argumentação celantiana torna-se, mais uma vez, problemática. Embora trabalhos específicos de artistas ligados à Arte Povera, como *Perimetro di una stanza*, de Prini, *Buco*, de Fabro, e a ampla extensão das obras de Anselmo e de Penone, por exemplo, possam ser associados a um universo pré-iconográfico, isto é, são despidos de uma bagagem iconográfica para concentrarem-se exclusivamente nas dinâmicas processuais e fenomenológicas do aqui e agora, é muito difícil aplicar o mesmo conceito a grande parte das produções *poveriste*. Ora, o que seria, como afirma o crítico de arte Renato Barilli, o trabalho de Pascali se não uma criação de uma nova iconografia, uma iconografia da natureza? Além disso, se a Arte Povera busca uma regressão a um estado pré-iconográfico, como explicar a frequente referência de Kounellis à iconografia medieval e ao Barroco e o seu profundo entendimento da indissociabilidade entre arte, natureza e história?⁹² Ou a frequente citação, por parte de Paolini, dos maiores expoentes de uma história da arte academicista, assumindo uma postura neoclássica?⁹³ Não seria pois o punho fechado marcado a ferro com a palavra emblemática “ódio”, de Zorio, uma referência a uma antiga iconografia, composta de símbolos tão culturalmente introjetados que se traduzem em nossos gestos?⁹⁴ Ademais, se podemos ligar, por exemplo, os *Oggetti in Meno* de Pistoletto a uma lógica pré-iconográfica, de certo modo atávica, seus *Quadri Specchianti* são geralmente associados ao universo pop⁹⁵, que trabalha justamente a partir de uma iconografia contemporânea. Por fim, se

⁹⁰ DEWEY, John. *A arte como experiência*, 2010, p.60. Tradução de Vera Ribeiro. O livro é uma compilação de escritos de Dewey datados de 1925 a 1953.

⁹¹ CELANT, 1985, p. 48. T.N.: “regressione dell’immagine allo stadio preiconografico, un inno all’elemento banale e primario [...] all’uomo come “frammento fisiologico e mentale”.

⁹² KOUNELLIS in LISTA, 2011

⁹³ TRINI, Giulio Paolini, un decennio. Parte seconda: Un disegno geometrico e la geometria di un disegno, In: *DATA*, v.3, n. 9, set. 1973.

⁹⁴ BOATTO, 2016.

⁹⁵ BARILLI, 2007.

os *Piedi* de Fabro distorcem os cânones, promovendo uma animalização das colunas gregas e romanas e deslocando a atenção do espectador para o pedestal, geralmente considerado um objeto secundário, externo à obra, ele o faz, propriamente, referenciando a tradição. Em suma, se, de fato, ocorre uma transformação e uma expansão da figura e da ação do artista, por meio de um despojar-se de uma bagagem cultural sufocante, este processo de desculturalização não é completo: a grande maioria dos artistas da Arte Povera oferece um olhar atento, por vezes crítico, por vezes maravilhado, à história da arte, mesmo que deslocando suas noções, contaminando-as, distorcendo-as e desmembrando-as. Isso atesta, mais uma vez, a recusa da Arte Povera em assumir dicotomias e dogmas, e a reconciliação enquanto pensamento operativo: não negar a história a favor de uma pré-iconografia, mas uni-las harmonicamente no processo de trabalho, o que se faz especialmente evidente na obra *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine*, em que Fabro redesenha a fachada da igreja de Ss. Redentore, de Andrea Palladio, apropriando-se dos elementos arquitetônicos presentes no original, buscando manter a harmonia do pensamento renascentista. Conscientes da impossibilidade de voltar as costas à história, principalmente em um contexto tão marcado pela contaminação do passado no presente, os *poveristi* acolhem-na, não sem alguma tensão, enquanto elemento da criação artística. Com efeito, Fabro chega a afirmar:

Na Itália, quando um jovem decide ser artista, já sabe algo fundamental, isto é, que deve compartilhar sua vocação e o seu trabalho com aquela multidão infinita de artistas que se expressaram antes dele e que, muito provavelmente, se expressarão também depois. [...] Hoje temos uma nova consciência da relação entre arte e história. E isto torna inútil qualquer ideia de ruptura.⁹⁶

⁹⁶ FABRO in LISTA, 2011, pp. 18 – 37. T.N.: “in Italia, quando un giovane decide di fare l’artista, sa già qualcosa di fondamentale, cioè che deve condividere la sua vocazione e il suo lavoro con quella folla sterminata di artisti che si sono espressi prima di lui e che, molto probabilmente, si esprimeranno ancora dopo. [...] Oggi abbiamo una nuova coscienza della relazione tra l’arte e la sua storia. E ciò rende inutile qualsiasi idea di rottura.”



Figura 39: Luciano Fabro, *Buco*, 1963-65



Figura 40: Emilio Prini, *Perimetro di una stanza*, 1967

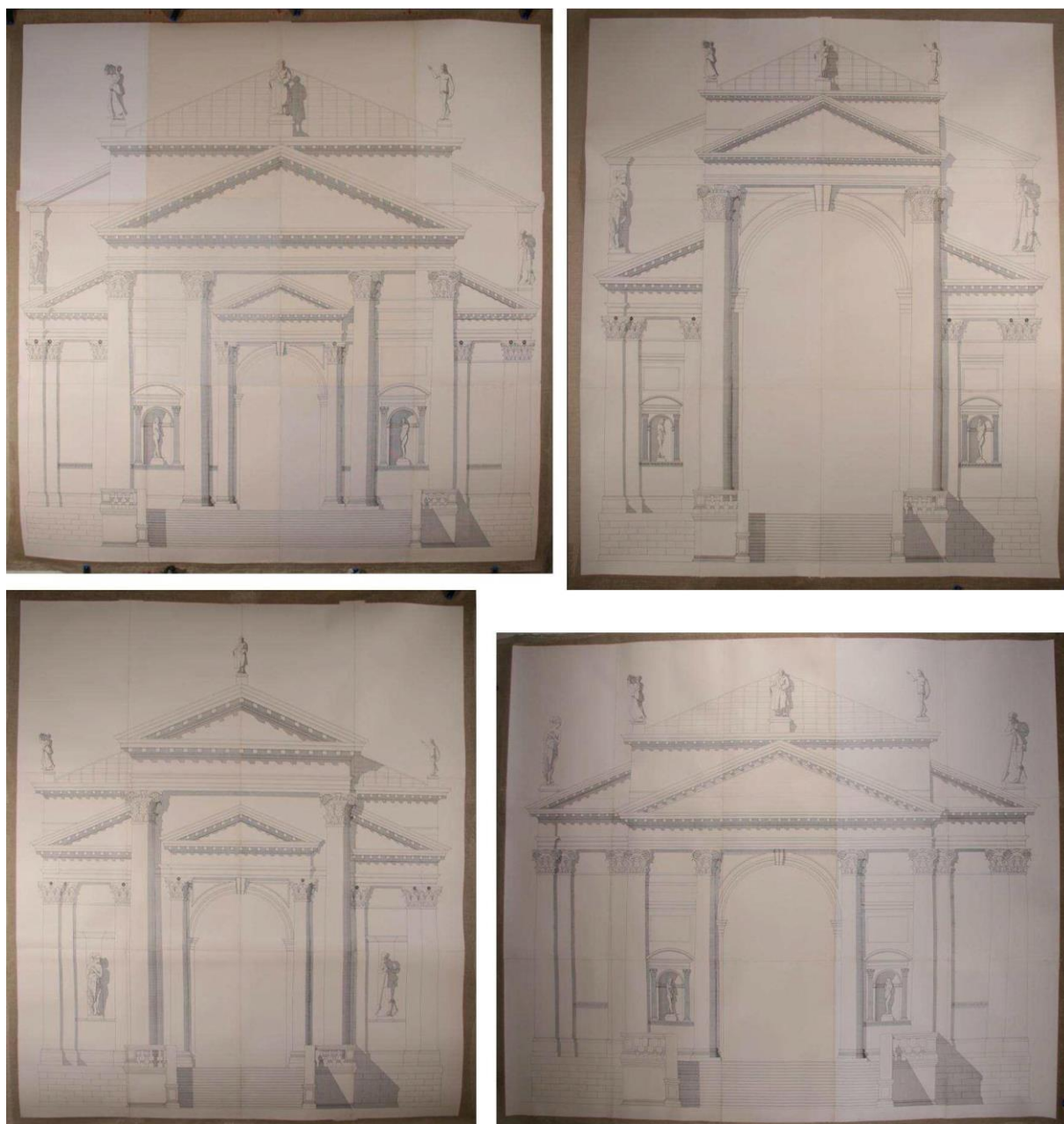


Figura 41: Luciano Fabro, *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine*, 1972 - 73

Todavia, ao enxergar no caráter contingente da Arte Povera uma arte exclusivamente preocupada com o tempo presente, não tendo “nada a ver nem com o passado nem com o futuro”⁹⁷, Celant não leva em consideração o interessante trabalho feito por *poveristi* em torno das noções de tempo, complexificando a visão tradicional de um tempo e uma história lineares e propondo, em contrapartida, reflexões sobre passado, presente e futuro que refletem temporalidades diversas. Se já apontamos para a permanência, nos trabalhos de Kounellis,

⁹⁷ CELANT, 1985, p.50. T.N.: “non ha a che fare né col passato né col futuro.”

Fabro, Paolini e Calzolari, além de algumas séries de Pistoletto e Pascali, de um olhar crítico para a história da arte e da cultura, trabalhando com noções de permanências, é gritante, no trabalho de Penone uma reflexão profunda sobre o tempo. Opera não com o tempo histórico, mas com o da natureza, cíclico: Penone trabalha com uma noção de temporalidades heterogêneas, em que passado, presente e futuro convivem dialeticamente em um mesmo espaço-tempo, em um mesmo corpo, como, por exemplo, nas suas *Alberi* ou em sua emblemática fotoperformance *Rovesciare i propri occhi* (1970). Nesta última, Penone, vestindo lentes-de-contato espelhadas que o cegavam, fecha-se em seu universo sensível, bloqueando-se aos estímulos visuais. Apenas a posteriori, através das fotografias que registram as imagens espelhadas em seus olhos, ele tomaria consciência daquilo que deveria ter visto durante a ação. Desta forma, passado e presente sobrepõem-se.⁹⁸ Sobre este trabalho, o artista escreveu:

Lentes de contato espelhadas cobrem a íris e a pupila,
usando-as, elas me tornam cego.
... colocadas sobre o olho, indicam o ponto de divisão,
de separação daquilo que me circunda.
São como a pele um elemento de confim, a interrupção de um canal
de informação que usa como meio a luz.
A sua característica espelhada faz
com que a informação que chega ao meu olho seja refletida.

Bloqueiam a extensão da vista eliminando
os dados necessários ao meu comportamento sucessivo.
Quando os olhos, cobertos pelas lentes de contato espelhadas,
refletem no espaço as imagens que capturam dos movimentos
habituais do observador, prorroga-se no tempo
a faculdade de ver e confia-se ao incerto êxito do registro fotográfico
a possibilidade de ver no futuro as imagens capturadas pelos olhos no passado.⁹⁹

É verdade, porém, que no momento da escrita do artigo *Arte Povera*, Celant sequer conhecia Penone, mas sua posterior inclusão no movimento atesta a abertura conceitual do termo.

⁹⁸ CÂMARA, 2016.

⁹⁹ PENONE *apud*. CÂMARA, 2016, p.86



Figura 42: Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970.

Ademais, podemos pensar na presença de dialéticas entre temporalidades heterogêneas em trabalhos de outros *poveristi*. Paolini, em *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), nos toca com a simplicidade de uma simples reprodução fotográfica de um quadro de Lorenzo Lotto, acompanhada de um título, que encerra, em si, uma sensibilidade profunda. O jovem que olha Lorenzo Lotto é tanto o homem retratado pelo mestre veneziano quanto Paolini (então com 27 anos) que, séculos depois, lança um olhar atento à tradição pictórica renascentista, *olha* Lorenzo Lotto a partir de seu legado, de sua pintura. Por outro lado, olhando o retrato do jovem, tanto Paolini quanto o espectador colocam-se na posição do próprio Lotto no momento de seu processo criativo, isto é, “restaurar o momento em que Lotto pintava este quadro e transformar, por um instante, todos aqueles que olham a reprodução fotográfica em Lorenzo Lotto.”¹⁰⁰ Estabelece, pois, um vínculo entre artista e modelo do passado e artista e espectador do presente, que convivem de maneira fenomenológica: o nexó entre as diferentes temporalidades se dá mediante a experiência artística.

Em um mesmo sentido vem o menos conhecido trabalho *Ritratto di Anna P. a quattro anni*, em que Paolini expõe uma reprodução fotográfica de uma fotografia de sua esposa, Anna Piva, aos quatro anos de idade. Fazendo-o, o artista complexifica as noções temporais-relacionais¹⁰¹, admitindo uma viagem, ainda que imaginária, no tempo, em que Paolini estabelece uma relação afetiva com um momento da vida de sua companheira em que ambos ainda não se conheciam um ao outro:

É uma fotografia de Anna criança, que reproduzi sobre tela como se tivesse sido eu, enquanto não a conhecia, a fotografá-la. [É] como apropriar-se, através

¹⁰⁰ PAOLINI *apud*. TRINI, Giulio Paolini, un decennio. Parte prima: Il vero e il visibile, in *DATA*, v. III, n. 7– 8, jun. 1973, p.64 T.N.: “restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto.”

¹⁰¹ CELANT, *Giulio Paolini*, 2019. Original de 1971.

do tempo, de uma situação que não se viveu na realidade, mas que se recupera por meio da linguagem.¹⁰²



Figura 43: Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967

¹⁰² PAOLINI *apud*. CELANT, 2019, p.54 T.N.: “È una fotografia di Anna bambina, che ho riprodotto su tela come si fossi stato io, allora che non la conoscevo, a scattarla. Come appropriarsi, attraverso il tempo, di una situazione che non si è vissuta nel reale, ma che si recupera attraverso il linguaggio.”



Figura 44: Giulio Paolini, *Ritratto di Anna P. a quattro anni*, 1967

Algo semelhante se dá também, embora de maneira distinta, nos *Quadri specchianti* de Pistoletto. Nele, a presença de figuras estáticas sobre a superfície alteram a percepção do espelho, ao passo que propõe uma nova experiência da pintura, que se contamina incessantemente de acontecimentos que invadem o tempo e o espaço pictóricos. O espaço virtual da pintura, assim, perde a sua fixidez e rebate o mundo exterior, modifica-se constantemente. Temporalidades heterogêneas, isto é, a temporalidade fixa da figura, capturada sempre em um instante entre atos, como que congelada abruptamente em meio a uma ação, contrasta com a rapidez fugidia do espectador, que se move simultaneamente dentro e fora da pintura. De fato, como afirma o crítico de arte norte-americano Henry Martin:

O passado e o presente, o estático e o dinâmico, o transitório e o durável, a arte e a vida, a vida e a morte, são todas considerações pertinentes ao trabalho de Michelangelo Pistoletto. Qualquer antinomia, na verdade, todas as antinomias estão bem, contanto que os dois contrários entrem na esfera do concreto e sejam externos à esfera do metafísico. O seu trabalho testemunha um esforço constante para isolar as duas metades opostas destas proposições intercambiáveis, no momento exato em que estas estão para tocar-se [...], implicando a possibilidade da completa eliminação do próprio conflito.¹⁰³

¹⁰³ MARTIN, Specchio bello specchio, in *Marcatrè*, v.V, n. 30 – 33, jul. 1967, p.274. T.N.: “Il passato e il presente, lo statico e il dinamico, il transitorio e il durevole, l’arte e la vita, la vita e la morte, sono tutte considerazioni pertinenti al lavoro di Michelangelo Pistoletto. Qualunque antinomia, anzi tutte antinomie vanno bene, purché i due contrari rientrino nella sfera del concreto e siano esterni alla sfera del metafisico. Il suo lavoro testimonia un sforzo costante per isolare le due opposte metà di queste proposizioni intercambiabili proprio nel momento in cui esse stanno per toccarsi [...] implicando la possibilità della completa eliminazione del conflitto stesso.”

Esta passagem é emblemática pois atesta aquilo que consideramos como o fio condutor entre os artistas da Arte Povera: o desejo de dissolução das barreiras e dos conflitos existentes em uma cultura extremamente binária como a ocidental.¹⁰⁴ A convivência, no trabalho de Pistoletto, de presente e passado, desafia, pois, a noção estabelecida que tende a distingui-los como momentos estanques em uma leitura progressista do tempo. Constatamos, portanto, que passado, presente e futuro, na Arte Povera, inter cruzam-se, desconstruindo as noções de tempo linear estabelecidas na cultura de matriz cristã. Resulta rasa, portanto, a afirmação de que a poética *povera* não se relacionaria com o passado e o futuro, estando exclusivamente ligada ao presente.



Figura 45: Michelangelo Pistoletto, *I visitatori*, 1968

¹⁰⁴ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60/70*, 2005.

Os pontos referentes à contingência, ao fator pré-iconográfico e a uma arte que reflete exclusivamente sobre o presente serão cruciais para uma relutância, por parte da fortuna crítica, em aceitar a articulação conceitual proposta por Germano Celant.¹⁰⁵ Entretanto, é de se esperar que um conceito tão amplo, aberto e complexo como aquele da Arte Povera não seja completamente verificável no conjunto das produções de todos os artistas que ele abarca. De fato, é preciso compreender que cada artista, cada obra, se relaciona de uma maneira diversa com o termo, encaixando-se em algumas das características trazidas por ele ao passo que contraria outras. Isto se dá, insistimos, pela própria natureza da Arte Povera como *tendência* artística ao invés de uma corrente estruturada.

Em seguida, Celant aborda “uma contínua apresentação do significado factual que é um retorno ao Medievo, não apenas de um ponto de vista técnico [...], mas também poético.”¹⁰⁶ De fato, naquele período, em reação a um progressismo desenfreado, era comum (vide Pasolini) uma visão da Idade Média como uma era ideal, mais simples e mais verdadeira, em que o artista (ou melhor, o **artífice**), trabalhando dentro do ambiente da igreja, isto é, lugar de comunhão pública, despija-se da sua posição individualista e produzia obras que não configurariam propriamente uma *mimesis* do mundo, mas uma apresentação ou tradução iconográfica, codificada, de elementos metafísicos. Entretanto, se a Arte Povera idealizava a Idade Média enquanto período em que o status social do artista ainda não se definira e onde a vivência da arte se dava no espaço da vida, através da religião e da arquitetura, a referência ao Medievo torna-se problemática na medida em que este calcava-se na imagem, enquanto a Arte Povera rompia, salvo algumas exceções, com esta. Logo, para Celant, este retorno à lógica medieval se despiria de suas nuances teológicas e imagéticas para assumir, em contrapartida, uma “identificação homem-natureza” através de uma espécie de “redescoberta da tautologia estética”, ou seja, “o mar é água, um cômodo é um perímetro de ar, o algodão é algodão, o mundo é um conjunto imperceptível de nações, o ângulo é a convergência de três coordenadas, o piso é uma porção de azulejos, a vida é uma série de ações.”¹⁰⁷ Assim sendo, além do caráter tautológico, o fazer artístico acresce-se de empirismo: os elementos da natureza e da cultura,

¹⁰⁵ BONFIGLIOLI in BOARINI, 2019.

¹⁰⁶ CELANT, 1985, p.48. T.N.: “Una continua presentazione del significato fattuale che è un ritorno al medioevo, non soltanto da un punto di vista tecnico [...] ma anche poetico.”

¹⁰⁷ *Ibidem*. T.N.: “Un’identificazione uomo-natura [...] una riscoperta della tautologia estetica, il mare è acqua, una stanza è un perímetro d’aria, il cotone è cotone, il mondo è un insieme impercettibile di nazioni, l’angolo è la convergenza di tre coordinate, il pavimento è una porzione di mattonelle, la vita è una serie di azioni.”

unificadas e indiferenciáveis, são recuperados e percebidos em sua concretude. Afinal, o que há de mais concreto do que os doze cavalos de carne e osso, exalando, com seu suor, com seus movimentos, odores, sons, a sua presença viva, apresentados por Kounellis na Galleria L'Attico em janeiro de 1969?



Figura 46: Jannis Kounellis, *12 cavalli*, 1969

Mais adiante, para reforçar este retorno ao medieval e o caráter empírico da Arte Povera, Celant faz recurso ao pensamento do filósofo medieval Tommaso d'Aquino. Esta passagem é emblemática não apenas por esclarecer o “espírito” da produção *poverista*, mas por assumir uma herança cultural precisa, presente na cultura italiana, e cujas raízes, através de Tommaso d'Aquino, remontam ao platonismo, filosofia que se fez especialmente presente na arte contemporânea, em movimentos de matriz neo-platônica como o Conceitualismo. Entretanto, enquanto no Conceitualismo norte-americano, neoplatônico, como vimos, a dimensão linguística e imaterial, ou seja, a ideia, são notavelmente mais importantes do que a realização da obra, na Arte Povera a concretização física, isto é, a materialização da ideia assume um caráter crucial:

Assim afirmava Tommaso D'Aquino a respeito do arquiteto: "A forma das coisas a serem criadas deve possuir um arquétipo naquele que cria... [...] em alguns sujeitos ativos a forma das coisas a serem criadas pré-existe, como acontece para os seres *in natura* (assim o homem gera o homem e o fogo gera o fogo), mas em outros sujeitos a forma pré-existe no espírito do ser inteligível. [...]" O "espírito" é o mesmo, mas enquanto naquele tempo se forjava a obra de acordo com uma ideia metafísica do real, hoje realiza-se-a segundo uma ideia do nosso conhecimento concreto. A *imitatio* do mundo talvez tenha chegado ao seu fim.¹⁰⁸

Neste sentido, podemos encarar a Arte Povera como um ponto de encontro, uma união entre matéria e conceito, em uma consciência de que a vida se dá no plano concreto do mundo. De fato, mais adiante no texto, o autor postula aquilo que podemos considerar como um dos denominadores comuns do movimento: "O autor, colocando-se na convergência entre ideia e imagem, torna-se o verdadeiro protagonista do evento."¹⁰⁹ Em todos os *poveristi*, podemos enxergar um desejo de *viver* através da produção artística, de ser parte da obra e a obra ser parte de si, ou, por outro lado, que seja um reflexo da vida e da vivência do autor no mundo.

Aqui, ficam evidentes as referências grotowskianas: enquanto Celant descreve uma "simultaneidade entre ideia e imagem, [os trabalhos artísticos] conduzem apenas a uma ampliação da experiência, [...] são a concretização de um fato ou de uma lei natural e humana"¹¹⁰, Grotowski nos fala de uma "eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior."¹¹¹ Como veremos, mais adiante, com a instituição do termo *Azione povera*, ele deslocará sua atenção do objeto ao corpo, abandonando a dimensão objetual no que será considerado, retrospectivamente, o momento ápice e o ponto de não-retorno da Arte Povera. Aqui, ainda, porém, enquanto Grotowski fazia referência sobretudo a um processo que se opera e se concretiza no próprio corpo do artista, Celant focaliza sua argumentação em torno da concretização material da ação, do impulso ou da ideia do artista em um objeto, ambiente ou instalação.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.50 T.N.: "Così affermava Tommaso d'Aquino in merito all'architetto: "La forma delle cose da crearsi deve avere un'archetipo in colui che crea... [...] in taluni soggetti attivi la forma delle cose da creare preesiste, come avviene per gli esseri in natura (così l'uomo genera l'uomo e il fuoco genera il fuoco), ma in altri soggetti la forma preesiste nello spirito dell'essere intelligibile. [...] Lo "spirito" è lo stesso, allora si forgiava l'opera secondo un'idea metafisica del vero, oggi la si realizza secondo un'idea del nostro conoscere concreto. La imitatio del mondo forse volge al suo fine."

¹⁰⁹ *Ibidem.* T.N.: "L'autore, ponendosi alla convergenza tra idea ed immagine, diventa il vero protagonista dell'evento."

¹¹⁰ *Ibidem.* T.N.: "Simultaneità tra idea ed immagine, conducono solamente ad un allargamento di esperienza [...] sono la concretizzazione di un fatto o di una legge naturali ed umani."

¹¹¹ GROTOWSKI, 1992, p.14

Ele vê, pois, a produção do artista da Arte Povera como uma apresentação, não mediada, de seus próprios conhecimentos e vivências, concretizada a partir dos materiais dos quais dispõe naquele exato momento, aos quais se adapta. Tal imediatez da experiência artística nada mais é do que um sinônimo do estreitamento da relação arte-vida, visto que evidencia a existência de arte na vida cotidiana, elidindo as diferenciações entre artístico e extra-artístico. Neste sentido, opera-se uma espécie de lógica do *objet-trouvé*, o qual é trabalhado em uma série de associações, como em um gesto *bricoleur*, ou apresentado como um *ready-made*. É notável, de acordo com esta perspectiva, o trabalho de Jannis Kounellis (mesmo após o fim do período histórico da Arte Povera), famoso por suas instalações e ambientes criados inteiramente a partir de objetos encontrados no local da montagem. Destacamos, por exemplo, a exposição que realizou, em 2008, na Galeria Progetti, no Rio de Janeiro. Nela, o artista construiu uma instalação construída inteiramente de tábuas de madeira e instrumentos musicais típicos da música brasileira, como bumbos, surdos, trompetes, violões e bandolins, comprados na cidade. De fato, a atenção de Kounellis para com a cultura e a história das localidades onde expõe, incorporando-as em seu trabalho, é um exemplo pertinente daquilo que Celant entende como a arte da contingência. Ele não impõe uma visão unívoca da cultura e limitada à tradição europeia, mas varia a composição de suas obras de acordo com o contexto geográfico e cultural. Efetivamente, em seu famoso escrito *Mostruosa sentenza per il mostro K.*, de 1982, Kounellis se identifica com a figura do “judeu errante”, condenado a vagar, até o fim de sua vida, pelo mundo¹¹², confirmando, mais uma vez, a ligação estreita entre o poverista e uma atitude nômade.

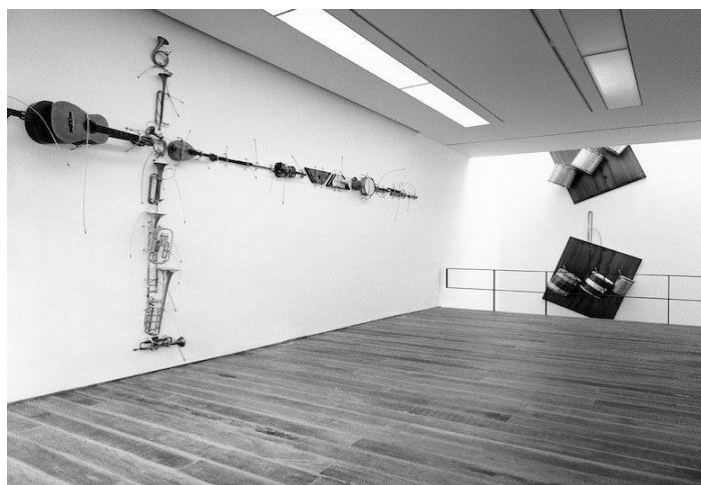


Figura 47: Jannis Kounellis, exposição na Galeria Progetti, Rio de Janeiro, 2008

¹¹² KOUNELLIS, K. Brought to trial, 1982, in *idem.*; CODOGNATO, D'ARGENZIO, 2002, p.38. T.N.: “the Wandering Jew”

Nas páginas seguintes do texto, Celant analisa individualmente as produções de cada um dos artistas da Arte Povera, aplicando-lhes os diversos conceitos elaborados teoricamente anteriormente. Não nos concentraremos, aqui, em todas as leituras críticas realizadas pelo autor, mas atentamos para uma passagem que atesta o fato de que a Arte Povera, como conceito e como movimento, ainda estava em pleno processo de formação e que sofreria, dali em diante, mudanças remarcáveis. Celant afirma, com convicção, que o artista romano Mario Ceroli seria “o construtor “pobre” por excelência”, justificando-o por meio da verificação de um “nomadismo criativo” e cru, em que o artista “adquire consciência do seu viver poético, livre de qualquer imposição dimensional.”¹¹³ Ora, sendo assim, por que Celant logo excluiria Ceroli de seus livros e mostras da Arte Povera? Isto não seria, por acaso, indicativo de uma mudança da concepção que Celant tinha do movimento? De fato, a medida que o termo foi se desenvolvendo, a argumentação celantiana foi mudando de rumo, cada vez se aproximando mais da ideia de uma arte de ação, processual, em que as imagens, em contrapartida, foram perdendo sua importância, dando lugar ao exercício e à experiência dos demais sentidos. Ceroli, assim, por permanecer em um universo preponderantemente imagético, não mais foi considerado um *poverista*, sequer aparecendo nas mostras retrospectivas.

Efetivamente, a ênfase no corpo já se prenunciava no texto de fevereiro de 1968, em especial na passagem em que Celant fala do Living Theatre como uma manifestação de Arte Povera: segundo ele, o artista “destrói a artificialidade linguística e retorna às raízes e às situações gestuais primárias. O corpo, e com este, o ator, é elevado a altar ritual (Living Theatre).” Sendo assim, “elimina-se da pesquisa tudo aquilo que pode parecer reflexão ou representação, “hábito” linguístico, para chegar a uma total osmose entre processo vital e mental.”¹¹⁴ Em suma, através da ênfase no corpo e da elevação deste a uma dimensão quase sacra, isto é, uma sacralidade iconoclasta, elementar, simples, pobre, baseada apenas no corpo e no fator humano, entrevê-se uma união entre arte e vida. Não à toa, Celant conclui seu texto com um aforismo que alude à citação do Living Theatre com que o inaugura: “as forças coexistem a ponto de atingir um equilíbrio, a nossa intervenção pode sempre alterar-lhes o

¹¹³ CELANT, 1985, p.54. T.N.: “il costruttore “povero” per eccellenza [...] nomadismo creativo [...] acquista coscienza del suo vivere poetico, libero da ogni imposizione dimensionale.”

¹¹⁴ *Ibid.*, p.52. T.N.: “Distrugge l’artificiale linguistico e ritorna alle radici e alle situazioni gestiche primarie. Il corpo, e con esso l’attore, è nobilitato ad altare rituale (Living Theatre) [...] Si elimina dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione o rappresentazione, “abitudine” linguistica, per approdare ad una totale osmosi tra processo vitale e mentale.”

status, mas “o nosso objetivo é, então, de unificar todas estas coisas.”¹¹⁵ Em toda a complexidade conceitual da Arte Povera, é, pois, o desejo de unificar as coisas, de apaziguar as guerras cotidianas contidas nas dialéticas, o seu cerne e a chave para a sua compreensão.



Figura 48: Mario Ceroli, *La Cina*, 1966.

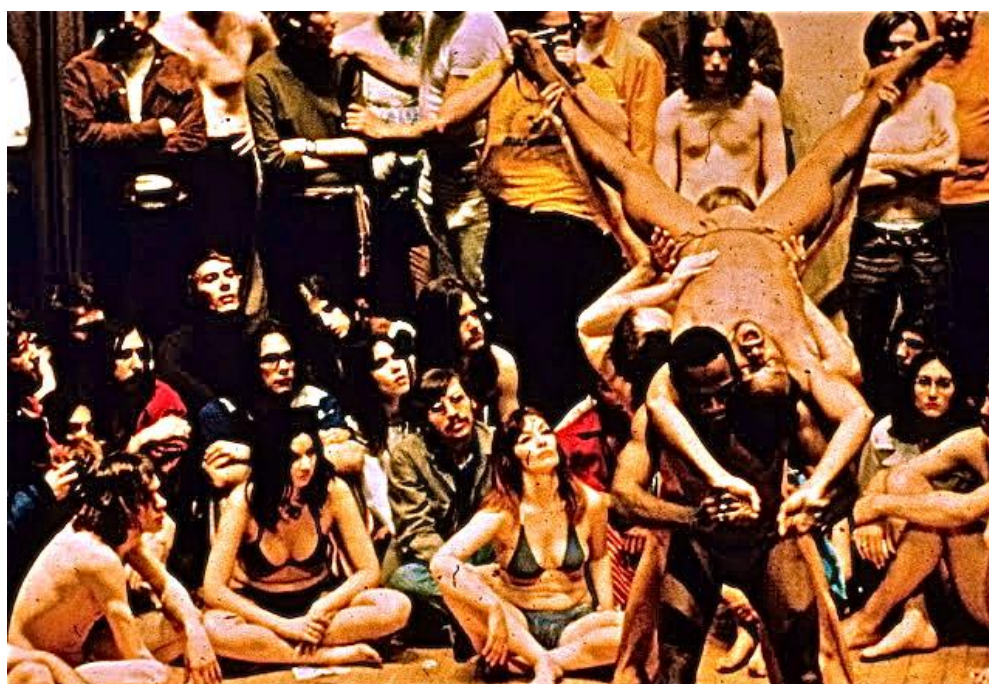


Figura 49: The Living Theatre, *Paradise Now*, 1968.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.56 T.N.: “le forze coesistono a raggiungere un equilibrio, il nostro intervento può sempre alterarne lo status, ma il “nostro compito è allora di unificare tutte queste cose.”

2.3. *Azione povera*, 1968¹¹⁶

Em outubro de 1968, ainda no espírito da *Contestazione*, ocorre, em Amalfi, na região de Campania, a exposição que ficou conhecida como o ponto ápice da Arte Povera, configurando o momento em que esta mais aproximou-se de uma união entre arte e vida. *Arte Povera + Azioni Povere* foi organizada por Germano Celant a pedido de Marcello Rumma, galerista napolitano responsável pelo evento anual conhecido como *Rassegna di Amalfi*, do qual a exposição foi a terceira e última edição. Consciente de uma crescente importância da arte de ação, do *happening* e da *performance*, Celant optou por dividir a mostra em duas seções distintas: *Arte Povera*, exposição instalada no Arsenale, pavilhão na zona portuária de Amalfi, e *Azioni Povere*, uma série de ações realizadas no ambiente da cidade, das montanhas a seu entorno, da praia, e do mar, em contato direto com a população local. A primeira reuniu os artistas Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali (*in memoriam*), Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto. Kounellis, assim como os críticos romanos convidados, se ausentou da mostra, apenas enviando seu trabalho. De acordo com o *Postille dopo l'incontro di Amalfi*, publicado no *Notiziario della Galleria De' Foscherari*¹¹⁷, o núcleo romano boicotara a mostra por conta de desavenças pessoais e ideológicas; porém, é plausível de considerar que estes não compareceram a Amalfi por conta do luto por Pascali, tragicamente morto poucas semanas antes. De fato, como afirma Fabio Sargentini em entrevista ainda inédita, a morte de Pascali ocasionou um grande impacto na cena artística romana.

Já *Azioni Povere* reuniu os artistas Anne Marie Sauzeau-Boetti, Riccardo Camoni, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, os holandeses Jan Dibbets e Ger Van Elk, o britânico Richard Long e o coletivo de teatro de rua *I Guitti dello Zoo*, formado por Pistoletto, Maria Pioppi, Carlo Colnaghi, o crítico de arte norte-americano Henry Martin e Ableo. As ações se desenvolviam ao longo do dia e durante a noite, diretamente em contato com a população local ou com a paisagem. Os artistas colaboravam entre si, em um clima participativo, chegando mesmo a organizar, de improviso, um *happening* que nada mais era do que um jogo de futebol em meio às obras expostas no Arsenale.

¹¹⁶ CELANT, *Azione povera*, 1968, in *idem.*, *Arte Povera: storia e protagonisti*, 1985.

¹¹⁷ BOARINI, 2019



Figura 50: Michelangelo Pistoletto na exposição *Arte Povera + Azioni Povere*, 1968.



Figura 51: Ação de Jan Dibbets na mostra *Arte Povera + Azioni Povere*, Amalfi, 1968

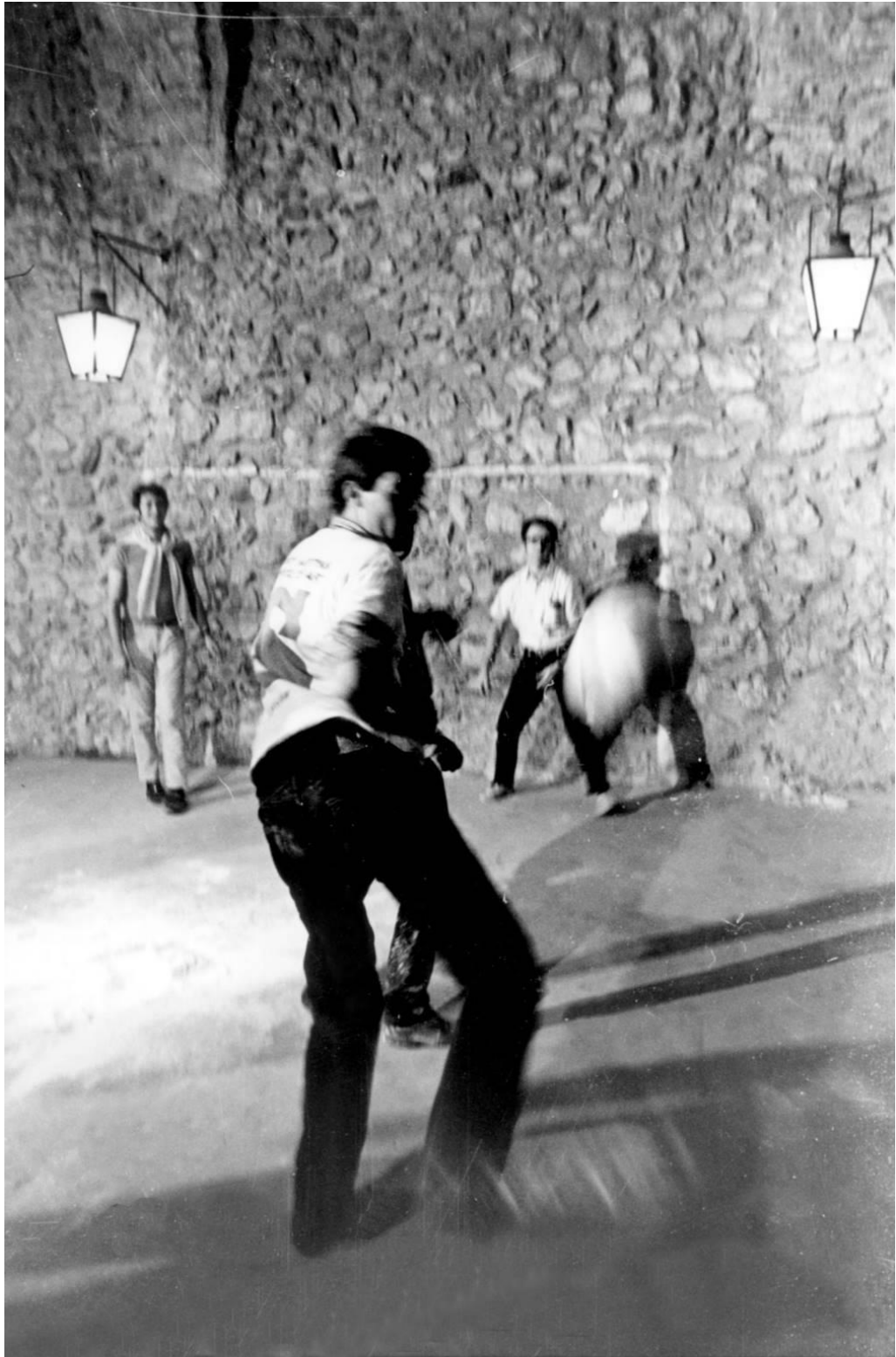


Figura 52: jogo de futebol em meio às obras expostas no *Arsenale, Arte Povera + Azioni Povere*, Amalfi, 1968



Figura 53: o debate crítico durante a mostra *Arte Povera + Azioni Povere*, Amalfi, 1968. Da esquerda para a direita: Tommaso Trini, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Filiberto Menna

Embora o clima entre os artistas fosse festivo e se inserisse no contexto da contracultura e do movimento *hippie*, o clima geral estava longe de ser harmonioso. Havia sido organizada, paralelamente à mostra, uma roda de debates entre críticos de arte e artistas. Entretanto, os primeiros dominaram completamente o debate com uma argumentação de cunho político que desagradou aos artistas, que se sentiram constrangidos, resultando, como afirmaria Gilardi, em um “mau-humor geral.”¹¹⁸ As tensões existentes entre o discurso crítico e a prática artística tornaram-se, pois, evidentes, sobretudo no que dizia respeito à ligação entre a *Arte Povera* e os movimentos políticos da *Contestazione*.

De fato, no texto cunhado *Azione Povera*, presente no catálogo da mostra, Celant mostra-se, por uma última vez, entusiasmado com a ideia de uma arte de guerrilha. Apresentando-se como o texto de Celant mais carregado politicamente, reflete uma radicalização tanto discursiva, da crítica, quanto processual, da parte dos artistas. Valendo-se do léxico da *Contestazione*, é a primeira vez, nos escritos-manifesto, que Celant desenvolve os desdobramentos da crítica de arte no processo revolucionário, prenunciando o cambiamento radical que se operaria no seu próprio posicionamento crítico no ano seguinte.

Celant inicia o texto contrapondo à *Arte Povera* uma nova maneira de agir, a *azione povera*. Enquanto a *Arte Povera* estaria ligada a uma certa introspecção, constituindo uma verificação do “próprio grau de existência” e uma “tentativa de projetar e recuperar o

¹¹⁸ GILARDI, L'esperienza di Amalfi, 1968, in CELANT, 1985, p. 94. T.N.: “malumore generale”

reprimido”, focalizando “uma relação osmótica entre pensamento e matéria, intuição e construção”¹¹⁹, possuindo, assim, ainda uma dimensão objetual, a ação pobre almejava uma identificação com “a ação e o processo em curso, a tensão para ativar a dimensão psico-física do comportamento factual e mental para fugir à utilização do produto originado e do objeto criado.”¹²⁰ Ou seja, após operar uma investigação metafísica, materializada em objetos que, embora exigissem um caráter relacional e fossem calcados na contingência, ainda corriam o risco de serem absorvidos pelo sistema, enquanto presença física detentora de uma certa perenidade, o artista *povero* se radicaliza, transformando o próprio corpo, o próprio pensamento e a própria ação em arte, recusando-se a agir por via positiva, ou seja, adicionar objetos no mundo, operando, em contrapartida por via negativa:

Não mais pensar e fixar, perceber e apresentar, sentir e bloquear, ao mesmo tempo, a sensação, materializando-a em um objeto, que adiciona energia ao sistema, mas agir e suprimir energia, misturar-se à realidade através do próprio corpo e da própria dimensão mental, até o anulamento total. Busca das relações vitais e dialéticas com a realidade e recusa das receitas e dos detalhes asseguradores que correspondem às expectativas do sistema [...], uma completa osmose entre ação e corpo, pensamento e corpo, energia e indivíduo, consumo direto do evento crítico-estético, diretamente posto à margem do consumo, e passagem direta da Arte Povera à ação pobre.¹²¹

Constatamos, pois, no texto de Celant, uma abordagem mais direta das estratégias da arte frente ao sistema capitalista, propondo, dessa vez, não uma união entre arte e vida que se daria em um espaço intermediário entre ambas, em uma espécie de vácuo, mas uma osmose entre ambas, ou melhor, entre o artista e o mundo circundante. Celant, assim, subentende uma **crítica institucional** contundente, advogando por uma ação conjunta entre “o operário que faz greves, o estudante que incendeia carros e erige barricadas e o intelectual que colabora com ambos.”¹²² Reprovando o isolamento ainda existente entre estes setores e uma falta de afetividade dos operários e estudantes em relação ao real, Celant propõe que a contribuição do artista e da crítica no processo revolucionário se daria por meio de um processo de

¹¹⁹ CELANT, 1985, p. 88 T.N.: “lo stimolo a verificare il proprio grado di esistenza, [...] il tentativo di proiettare e recuperare il represso [...] focalizzare il rapporto osmotico tra pensiero e materia, intuizione e costruzione”

¹²⁰ *Ibidem.* T.N.: “con l’azione ed il processo in corso, la tensione ad attivizzare la dimensione psicofisica del comportamento fattuale e mentare per sfuggire all’utilizzazione del prodotto originato e dell’oggetto creato.”

¹²¹ *Ibidem.* T.N.: “Non più pensare e fissare, percepire e presentare, sentire e bloccare al tempo stesso la sensazione materializzandola in un oggetto, che aggiunga energia al sistema, ma agire e togliere l’energia, mescolarsi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione mentale, sino all’annullamento totale. Ricerca quindi dei rapporti vitali e dialettici con la realtà e rifiuto delle ricette e dei dettagli rassicuranti che rispondono alle aspettative del sistema [...] una completa osmose tra azione e corpo, pensiero e corpo, energia ed individuo, consumo immediato dell’evento critico-estetico, direttamente posto fuori consumo, e passaggio diretto dall’arte povera all’azione povera.”

¹²² *Ibidem.* T.N.: “l’operaio che sciopera, lo studente che incendia le macchine ed alza barricate e l’intellettuale che collabora con ambedue”

sensibilização da sociedade. Esta cooperação entre intelectuais, estudantes e proletários, portanto, se daria no nível de uma *teatralização* da vida, em que “processo subversivo e gnoseológico resultem na ruptura do sistema de ditadura industrial.”¹²³ Com efeito, a proposta de um deslocamento do objeto ao corpo, isto é, à ação, resulta em uma desmaterialização da obra de arte cujo objetivo, tornando-se efêmera, configura em burlar o sistema produtivo e de consumo, evitando com que o capitalismo absorva a produção artística.

Neste sentido, contribui o caráter caótico das manifestações artísticas que, com uma “contínua transformação, aceleração e dilatação da própria práxis operativa”, exerce “uma anarquia espontaneamente organizada que rompe com as necessidades determinadas e programadas.”¹²⁴ Como já vimos, esta anarquia, ligada ao nomadismo operativo da Arte Povera, já se refletia nas produções de grande parte dos artistas identificados com o movimento.

Entretanto, tratando-se especificamente de *ação pobre*, destacamos as emblemáticas manifestações do já referido coletivo *Lo Zoo*. Formado por um grupo heterogêneo de atores das mais diversas disciplinas artísticas, *Lo Zoo* era caracterizado por um teatro de rua que desafiava os paradigmas de roteiro, cenário etc., propondo um contato direto com a cidade e com o público, o qual é envolvido e atraído de surpresa por uma atmosfera caótica e disruptiva. Em um artigo de 1971, publicado na revista *DATA*, o crítico de arte norte-americano e ex-membro do *Zoo* Henry Martin descreve as ações do grupo como um “retorno ao que vem espontaneamente, [...] abandono da lógica a favor de uma regurgitação de instintos e emoções nunca ou pouco satisfeitos”, em um clima caótico de regressão a uma animalidade primária, a exemplo de Artaud e de Grotowski, configurando um teatro “do qual é necessário verdadeiramente fazer a experiência e do qual é difícil falar.”¹²⁵ Esta animalização do ser humano fez-se especialmente presente na bizarra performance *L’Uomo Ammaestrato*, executada nas ruas de Amalfi durante *Arte Povera + Azioni Povere*, em que Martin, o único indivíduo negro do grupo, fazia o papel de um homem em processo de adestramento, configurando uma crítica, interpretamos, ao racismo e à escravidão. A performance, como relata Gilardi, envolveu enormemente o público, que seguiu os atores pela cidade, causando, porém, um efeito perturbador. Segundo Gilardi, os espectadores ficaram extremamente perplexos com

¹²³ *Ibidem*. T.N.: “processo eversivo e gnoseologico giungano alla frantumazione del sistema di dittatura industriale”

¹²⁴ *Ibidem*. T.N.: “continua trasformazione, an’accelerazione ed una dilatazione della propria prassi operativa [...], un’anarchia spontaneamente organizzata.”

¹²⁵ MARTIN, 1971, pp. 60-61. T.N.: “ritorno a quel che viene spontaneo, il suo abbandono della logica a favore di un rigurgito di istinti ed emozioni mai o scarsamente soddisfatti. [...] di cui bisogna veramente fare l’esperienza e di cui è difficile parlare”

a ação: com efeito, esta perplexidade é indicativa da estratégia de sensibilização do público, sensibilização esta que se dá também a partir do desconforto suscitado pela arte. Neste sentido, o artista Jannis Kounellis, em termos extremamente próximos à concepção grotowskiana, define o teatro como

Um gesto rebelde “material” e expressivo que ponha em contato, **como distúrbio permanente**, o ator [...] e o espectador, diante e dentro da ação à qual é chamado a participar. O ator [...] que deve procurar sua autenticidade, mais do que em um sentido técnico dramaturgico, em um sentido de emancipação moral, no entanto “materializa” aquilo que está ao redor, porque **elide dos objetos e cenas e luzes aquela pátina de convencionalidade e de fingimento**.¹²⁶



Figura 54: Lo Zoo, *L'Uomo Ammaestrato*, *Arte Povera + Azioni Povere*, Amalfi, 1968

Emblemático, também, o trabalho intitulado *Indumenti* (1966), de Luciano Fabro, em que o artista moldou, durante uma mostra, diretamente no corpo de voluntários nus, roupas íntimas. Através do toque atento de Fabro e a nudez disponível de seus modelos, o contato entre o público (para quem a obra é feita) e o artista que executa o trabalho atinge uma intimidade ímpar, em uma relação que poderia envolver, simultânea e paradoxalmente, tanto o fetichismo

¹²⁶ KOUNELLIS, Pensieri e osservazioni, in *Marcatrè*, v.VI, n.43-45, jul. 1968b, p.230, grifos nossos T.N.: “Un gesto ribelle “materiale” ed espressivo che metta in contatto, come disturbo permanente, l’attore [...] e lo spettatore, di fronte e dentro l’azione cui è chiamato a partecipare. L’attore [...]che deve ricercare una sua autenticità più che in senso tecnico, drammaturgico, in senso liberatorio morale, intanto “materializza” quel che gli sta attorno, perché toglie agli oggetti e alle scene e alle luci quella patina di convenzionalità e di finzione.”

quanto o antifetichismo extremos, segundo afirma o próprio Fabro. Assim, através de um gesto específico, direcionado e moldado de acordo com o público, Luciano Fabro repensa a relação entre artista e espectador não através da obra concluída, mas do processo, dos gestos e de uma espécie de doação mútua: a disponibilidade do espectador, que se desnuda e se deixa tocar em sua intimidade , e o gesto de Fabro que produz algo para o outro, que levará consigo, para a intimidade de sua casa, aquelas peças de roupa construídas tão atentamente pelo artista:

O que certamente [o trabalho] envolve é o fato que alguém deve, de algum modo, vesti-lo, é preciso, ali, uma disposição muito evidente: não é compreendido, mas vestido. É uma ação tão específica que se torna gesto. [...] Ora, de todo este meu envolvimento, resta, na peça de roupa final, o único fato que o tal ou a tal tiveram uma certa relação comigo e que agora têm estas roupas para vestir.¹²⁷

Ocorre, pois, no trabalho de Fabro, uma ênfase no caráter relacional, em um contato com o público que, ainda que momentâneo, é extremamente pessoal, exige uma sensibilidade ao passo que sensibiliza: pode causar um certo desconforto da parte tanto do artista, preocupado em não ser invasivo, quanto do público, que se vê ora em posição de voyeurismo, ora de vulnerabilidade. As peças de roupa realizadas, afinal, são o registro, isto é, a materialização do contato e da ação.

¹²⁷ FABRO, sem título, in *DATA*, v.I, n.1, set. 1971, p.54. T.N.: “Quel che certamente coinvolge è il fatto che uno deve in qualche modo indossarlo, li occorre una disposizione molto palese: non va capito ma va indossato... è un’azione talmente specifica che diventa un gesto. [...] Ora, di tutto questo indaffarmi resta, nell’indumento finito, il solo fatto che il tale o la tale hanno avuto un certo rapporto con me e che ora hanno questo indumento per indossarli.”



Figura 55: Luciano Fabro, *Indumenti*, 1967

Voltando ao texto de Celant, é digno de nota que o discurso celantiano, ainda que empenhado politicamente, jamais defende uma arte panfletária, que implicaria na submissão da arte a um discurso, tornando-a propagandística, secundária no processo de contestação das estruturas vigentes. Propõe, em contrapartida, uma união entre arte e política em um patamar mais profundo, ou seja, um processo que amplie os níveis de consciência do indivíduo e da coletividade, instigando uma subjetividade (uma “*dimensão psico-física*”, como afirma) em meio a uma realidade extremamente automatizada e massificada. Exalta, em suma, a função estética: em um nível profundo, desloca a arte da *ars* à estética, afirmando que a problemática da arte seria “sensibilizar ou agilizar a sensibilidade do público por meio de ações que conduzam a uma nova ampliação perceptiva, realizada mediante a corporeidade e a consciência.”¹²⁸ Mediante a experiência e “as ações que expõem a própria processualidade e

¹²⁸ CELANT, 1985, p.88. T.N.: “Sensibilizzare o agilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano ad una nuova immensificazione percettiva, realizzata mediante la corporeità e la coscienza.”

que indiquem uma nova estratégia de ruptura”¹²⁹, opera a dissolução das dialéticas entre teoria e práxis, identificando uma “nova destinação da ação eidético-prática para uma aceleração dos pontos de crise e de atrito entre ‘classe que rompe’ e ‘classe que constrói para destruir a si mesma.’”¹³⁰ Ora, Celant, aqui, apropria-se, metaforicamente, mais uma vez, do léxico da luta de classes e dos métodos de guerrilha, isto é, da criação de focos de tensão que resultarão no processo revolucionário.

2.4. *Arte Povera*, 1969¹³¹

No ano seguinte, opera-se uma viragem no posicionamento crítico de Celant que, talvez inspirado pelos escritos de Susan Sontag e pela atitude da jovem crítica italiana representada principalmente por Carla Lonzi, reconhece na figura do crítico uma instância institucional, detentora de capital cultural, direcionada a viabilizar a absorção do trabalho artístico pelo sistema de valores e consumo. Distancia-se, pois, cada vez mais da crítica militante (de intervenção)¹³² para dar voz aos artistas, buscando uma horizontalização das hierarquias presentes no circuito cultural. Neste sentido, é emblemático seu catálogo-mostra de 1969, publicado em versão inglesa (*Art Povera*) e italiana (*Arte Povera*), ligeiramente diferentes entre si. Nele, a intervenção de Celant aparece apenas em dois breves momentos, no início e no final do livro, deixando margem para a criação livre dos artistas convidados. Pois bem, nos concentraremos em torno deste catálogo remarcável mais adiante. Por ora, deslocamos o cerne de nossa análise a um dos textos de Celant nele publicados.

Pelo fato de a tradução inglesa ser menos completa do que o original, optamos, aqui, por valer-nos sobretudo da versão italiana do texto, em que as conotações políticas se fazem mais presentes, ainda que menos diretamente ligadas à *Contestazione* do que nos artigos anteriores. Na tradução anglófona, em contrapartida, constatamos que algumas passagens de cunho radical foram suprimidas, por uma consciência, arrisco dizer, da necessidade de adaptar o discurso, tornando-o mais palatável, para a aceitação do movimento pelo público

¹²⁹ *Ibidem*. T.N.: “azioni che spongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione”

¹³⁰ *Ibidem*. T.N.: “Nuova destinazione dell’azione eidetico-pratica per un’accelerazione dei punti di crisi e di attrito tra classe che frantuma e classe che costruisce per distruggersi.”

¹³¹ Ainda que tenhamos tido acesso ao volume original, em inglês, do livro *Art Povera* (1969), optamos aqui por levar em consideração a versão em italiano republicada em *Arte Povera: storia e protagonisti*, 2011, visto que é mais completa do que a tradução inglesa.

¹³² HUCHET, 2011.

internacional.¹³³ Nota-se, pois, um evidente desejo, por parte de Celant, de internacionalização da Arte Povera.

O texto publicado ao final do catálogo mantém muitas das reflexões elaboradas nos artigos anteriores, priorizando, porém, a abordagem da relação entre homem e natureza e entre arte e vida. Com efeito, o crítico genovês inaugura sua argumentação com o seguinte aforisma:

Animais, vegetais e minerais manifestaram-se no mundo da arte. O artista se sente atraído pelas suas possibilidades físicas, químicas e biológicas [...]. O artista alquimista organiza as coisas viventes e vegetais em fatos mágicos, trabalha rumo à descoberta do cerne das coisas, para encontrá-las e exaltá-las. O seu trabalho não mira, contudo, a servir-se dos materiais mais simples e dos elementos naturais [...] para uma descrição ou representação da natureza, aquilo que o interessa é, em contrapartida, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais. Como um organismo de estrutura simples, o artista se confunde com o ambiente, se mimetiza com ele, alarga a sua fronteira de percepção.¹³⁴

Consideremos esta afirmação por partes. Primeiramente, em 1969, não era novidade, no âmbito da Arte Povera, a alusão a uma arte que se voltasse ao universo natural, dado que os *poveristi* já vinham trabalhando com os fenômenos físicos (pensemos a Anselmo), químicos (Zorio, Kounellis) e biológicos (Kounellis, Penone), além, é claro, da apresentação da matéria *in natura* (Pascali, Kounellis, Calzolari, Penone, Marisa Merz, etc.) desde antes da própria instituição do termo Arte Povera. Todavia, é inédita a caracterização do *poverista* como um artista-alquimista, fato o qual não deve ser menosprezado. De fato, não é fortuita a relação estabelecida por Celant: como atesta Maurizio Calvesi, grande historiador e crítico de arte romano que se dedicou, entre outros temas, às componentes alquímicas na arte, uma análise atenta dos nexos entre arte e alquimia estava, nos anos 1960, apenas em seu estágio inicial, constando sobretudo em estudos realizados por historiadores da arte italianos. Calvesi, o qual inspirara enormemente a geração de críticos da qual Celant fazia parte, descreve, em seu livro *Arte e Alchimia*, a alquimia como

uma ciência “imaginária” também no sentido em que focaliza procedimentos da imaginação, registrando impulsos ideais e tensões liberatórias da psique. À sua falsidade científica contrapõe-se a autenticidade da utopia: [...] alcançar uma conciliação interior a propor como modelo harmonioso de uma

¹³³ GALIMBERTI, 2013.

¹³⁴ CELANT, 1985, p. 118. T.N.: “Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell’arte. L’artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche [...]. L’artista alchimista organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle. Il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali [...] per una descrizione o rappresentazione della natura, quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l’insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali. Come un organismo a struttura semplice, l’artista si confonde con l’ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione.”

humanidade emancipada de suas próprias misérias; viver ativamente este processo liberatório como um “fazer”, como um processo de transformação criativa que se projeta, com simbólica correspondência, no próprio corpo do mundo. Mudar a si mesmo para “redimir” o mundo. Disto a alquimia possui consciência, a partir do momento em que se propõe de operar simultaneamente uma transformação externa da matéria física e uma ativa transformação interior do sapiente “operador”: ou melhor, daquele que laboriosamente realiza a opus

135

Ora, esta definição da alquimia como uma “ciência imaginária” que lida com os impulsos e a dimensão psico-física, operando um processo emancipador que se dá por uma transformação simultaneamente interna (imaterial) e externa (material) não condiziria justamente com o “livre projetar-se do homem” de que fala Celant¹³⁶ e com a dissolução consciente das barreiras instintivas, de acordo, também, com o Teatro Pobre de Grotowski? Ademais, a componente utópica da alquimia, referida por Calvesi, não poderia ser encontrada também na arte, sobretudo na arte contemporânea, que almeja uma transformação do mundo através de uma revolução da sensibilidade e uma união entre arte e vida?

Não podemos deixar de destacar, também, uma aproximação poética entre as produções de artistas ligados à Arte Povera e a alquimia. Pensemos, por exemplo, na transformação dramática da matéria explicitada pelo processo criativo de Zorio, com combustões, líquidos que mudam de cor de acordo com a respiração daqueles que ocupam o ambiente da instalação, etc. O pensamento alquímico se faz ainda mais evidente no uso que Marisa Merz e Pier Paolo Calzolari fazem do sal, elemento de máxima importância para a alquimia. Conhecido como o fogo alquímico, que ora oxida, queima, ora conserva, o sal é símbolo de sabedoria e, segundo Calvesi, citando André Breton, o “*premier agent* [...] da transmutação alquímica.”¹³⁷ Com efeito, Marisa Merz, ao trabalhar com o sal *in natura*, estava interessada em seus processos de transcendência do estado sólido ao estado líquido, e vice-versa, considerando o sal - em sua aparente pequenez, mas que, matéria viva, sua, seca, modifica e modifica-se a si mesmo, exigindo o trabalho constante da artista - como “todo o mar.”¹³⁸ Já Pier Paolo Calzolari, artista

¹³⁵ CALVESI, Maurizio. *Arte e alchimia*, 1986, p.6 T.N.: “una scienza “immaginaria” anche nel senso che mette a fuoco procedimenti della immaginazione, registrando impulsi ideali e tensioni liberatorie della psiche. Alla sua falsità scientifica fa riscontro l’autenticità dell’utopia: [...] raggiungere un’interiore conciliazione da proporre a modello armonioso di un’umanità affrancata dalle proprie miserie; vivere attivamente questo processo liberatorio come un “fare”, come un processo di trasformazione creativa che si proietta, con simbolica corrispondenza, nello stesso corpo del mondo. Cambiare se stessi per “redimere” il mondo. Di ciò l’alchimia ha la consapevolezza, dal momento che si propone di operare simultaneamente una trasformazione esterna della materia fisica e una attiva trasformazione interiore del sapiente “operatore”: ovvero di colui che faticosamente realizza l’opus “

¹³⁶ CELANT, 1985, p.34. T.N.: “Il libero progettarsi dell’uomo”

¹³⁷ CALVESI, *Duchamp*, 1998, p. 14 T.N.: ““le premier agent” [...] della trasmutazione alchemica.”

¹³⁸ MERZ, Marisa in SAUZEAU-BOETTI, Anne-Marie, Lo specchio ardente, in *DATA*, v. V, n.18, set. 1975, p.51 T.N.: “tutto il mare”

notavelmente interessado nos processos alquímicos de transformação da matéria, associando o sal queimado (fogo) ao gelo, trabalha com as noções de quente e frio e com as transformações do branco ao preto e vice-versa, tão caras aos alquimistas.



Figura 56: Gilberto Zorio, *Rosa blu rosa*, 1967



Figura 57: Pier Paolo Calzolari, sem título, 1998

A relação entre os *poveristi* e a alquimia se dá sobretudo, pois, na medida em que jamais assumem a matéria como elemento inerte, mas sim como agente de um processo em constante transformação, carregado de energia e de uma carga vital própria, descoberta e exposta no processo criativo, como afirma Celant, um processo mágico.¹³⁹ Ademais, a referência a um

¹³⁹ CELANT, 1985.

saber oculto e ancestral condiz com o desejo, por parte da Arte Povera, de uma lógica medieval e de um processo de desculturalização voluntária, que conduziriam a um alargamento da experiência e a uma união (ou melhor, se recorrermos ao léxico alquímico, a uma fusão) entre homem e natureza.

Misturando-se com a natureza, identificando-se com ela, investigando-a, o artista opera uma investigação de si, de sua elementaridade: “o seu corpo, a sua memória, os seus gestos [...] e assim reinicia a experienciar o sentido da vida e da natureza, um sentido que implica, segundo Dewey, [...] o sensorio, o sensacional, o sensitivo, o sensível, o sentimental e o sensual.”¹⁴⁰ De fato, o crítico genovês fala do trabalho do artista *povero* como uma “dilatação da esfera do sensível; não se oferece como afirmação, indicação de valores [...] mas como prova de existência contingente e precária.”¹⁴¹

Sendo assim, o artista da Arte Povera expõe os processos e as morfologias dos diversos entes viventes, verificando e enfatizando o que há de comum entre eles (entre nós), operando, assim, uma arte cuja experiência se dá na vivência e no conhecimento da própria vida. Não se detém nas generalidades, mas oferece uma atenção especial à vida em suas diversas formas, com suas particularidades, investigando relações entre os diferentes comportamentos e sistemas, em suas diversidades. Neste sentido, é emblemático o trabalho de Giuseppe Penone, que não limita sua pesquisa aos pormenores da indiferenciação entre homem e natureza, mas atenta também para as relações natureza-natureza¹⁴², apontando, por exemplo, para correspondências morfológico-comportamentais entre a serpente e o vegetal:

Recolho entre o mato as mudas da serpente,
A memória da forma e do tempo vividos pela serpente.
A forma da serpente é vegetal, o seu pensamento é vegetal.
O imobilismo, o mimetismo, o seu proceder, insinuar-se, lançar-se,
O seu abandono, tudo nela nos remete ao vegetal, ao fluido, ao escorrer.
O seu é um contínuo aderir às coisas; todo o seu corpo participa
Na leitura táctil da realidade que o rodeia.¹⁴³

¹⁴⁰ *Ibid*, p.118 T.N.: “il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti [...] e così riinizia ad esperire il senso della vita e della natura, un senso che implica, secondo Dewey, [...] il sensorio, il sensazionale, il sensitivo, il sensibile, il sentimentale e il sensuoso.”

¹⁴¹ *Ibidem*. T.N.: “dilatazione della sfera del sensibile; non si offre come affermazione, indicazione di valori [...] ma come prova di esistenza contingente e precaria.”

¹⁴² CÂMARA, 2016

¹⁴³ PENONE, sem título, 1990a. Tradução realizada pela autora junto à professora Marina Câmara no âmbito da Iniciação Científica: “Raccolgo tra gli sterpi le mute del serpe,
la memoria della forma e del tempo vissuto dal serpe.
La forma del serpe è vegetale, il suo pensiero è vegetale.
L’immobilismo, il mimetismo, il suo procedere, insinuarsi, innalzarsi,
il suo abbandono, tutto in lui ci riporta al vegetale, al fluido, allo scorrere.
Il suo è un continuo aderire alle cose; tutto il suo corpo partecipa

Entre a hera trepadeira e o parasita:

Hera
Peluda, que corre sobre o solo, sinuosa,
E se lança veloz sobre os troncos do bosque,
escolhendo as cascas mais ásperas.
Hera
que possui a inteligência animal do parasita,
e se torna a casca do tronco que envolve.
Amontoado de cerdas,
Emaranhado de ramos como braços peludos.¹⁴⁴

Entre os veios do mármore e o encrespar das ondas do mar, entre o mar e as entranhas humanas:

Veias de pedra.
A pressão nas veias de pedra.
O rumor das correntes marítimas.
O mar é um rumor,
as correntes do mar são como os veios da pedra,
a pele do mar é a pele do mármore.
O pensamento no cume do monte.
A matéria vivente percebe mais no mar.
O som de uma unha que bate em um seixo é a luz sobre a onda.
O mar tem o rumor do ventre, é surdo, mole, longínquo.
O vemos ao longe, mas ele está dentro de nós.
O ventre se estende no mar, digere as rochas, as costas, a terra.
As espirais das ondas, das correntes são como os meandros do nosso intestino,
o fluxo dos nossos líquidos.
Bato o olho sobre as ondas, sobre a luz das ondas.
Cada onda é um batimento de cílios.
Quantos olhos estão no mar?
Respiro a onda que se quebra.
As linhas da onda transformam-se em um universo de pontas
que refratam a luz.

Respirar o ar marítimo é como respirar a luz.
Na pedra está o coração
que movimenta os fluidos, as massas de cadeias de montanhas inteiras,

alla lettura tattile della realtà che lo circonda.”

¹⁴⁴*Ibid.*, 2000. Tradução realizada pela autora junto à professora Marina Câmara no âmbito da Iniciação Científica: “Edera pelosa, che corre sul suolo sinuosa, e si innalza veloce sui tronchi del bosco scegliendo le scorze più scabre. Edera che ha l’intelligenza animale del parassita, e diventa la scorza del tronco che avvolge. Ammasso di setole, intrico di tralci come braccia pelose.”

que cria as veias, e no corpo pulsa a rigidez do cume do monte.
O corpo que possuimos é em parte de pedra e em parte de mar.¹⁴⁵



¹⁴⁵ *Ibid.*, 1990b. Tradução realizada pela autora junto à professora Marina Câmara no âmbito da Iniciação Científica: “Vene di pietra. La pressione nelle vene di pietra. Il rumore delle correnti del mare. Il mare è un rumore, le correnti del mare sono come le vene di pietra, la pelle del mare è la pelle del marmo. Il pensiero nella vetta del monte. La materia vivente più nota nel mare. Il suono di un'unghia che batte su un sasso è la luce sull'onda. Il mare ha il rumore del ventre, è sordo, molle, lontano. Lo vediamo lontano ma è dentro di noi. Il ventre si estende nel mare, digerisce le rocce, le coste, la terra. Le spirali delle onde, delle correnti sono come i meandri del nostro intestino, il flusso dei nostri liquori. Sbatto l'occhio sulle onde, sulla luce delle onde. Ogni onda è un battito di ciglia. Quanti occhi stanno nel mare? Respiro l'onda che si frantuma. Le linee dell'onda diventano un universo di punti che rifrangono la luce. Respirare l'aria del mare è come respirare la luce. Nella pietra c'è il cuore che smuove le fluide masse di intere catene montuose, che crea le vene e pulsa nel corpo la rigidità della vetta del monte. Il corpo che abbiamo è in parte di pietra e in parte di mare.”



Figuras 58 e 59: Giuseppe Penone, *Anatomia*, 2013

Além da investigação dos processos biológicos e geológicos efetuada por Penone, não devemos desconsiderar as demais abordagens cognoscitivas *poveriste* da natureza. Pascali, por exemplo, participa, em primeira pessoa, dos fenômenos da fecundação, da gênese e da morte, em uma relação ritualística e vitalista entre homem, terra e mar, voltando-se às suas raízes mediterrânicas e ao mito da *Magna Madre*.¹⁴⁶ Kounellis, em contrapartida, assume a natureza como arte, apresentando elementos naturais e vivos como *ready-mades*. Mario Merz, com uma abordagem mais matemática e arquitetônica, apropria-se dos padrões construtivos da natureza, ao passo que Anselmo e Zorio lidam - o primeiro com uma precisão minuciosa, o segundo com uma violência explosiva - com a instabilidade dos fenômenos físico-químicos, o artista descendo de seu pedestal de mestre criador e reduzindo-se a instrumento do processo natural. Sendo assim,

recusa a posição de “profeta”, porque desconfia do padrão cultural (artista, intelectual, etc.) que sugere ao servo (espectador, público, etc.) um modelo de valor. Sai dos espaços fechados das galerias e dos museus (às vezes, apesar de tudo, entra de novo), desce nas praças, atravessa florestas, desertos, campos de

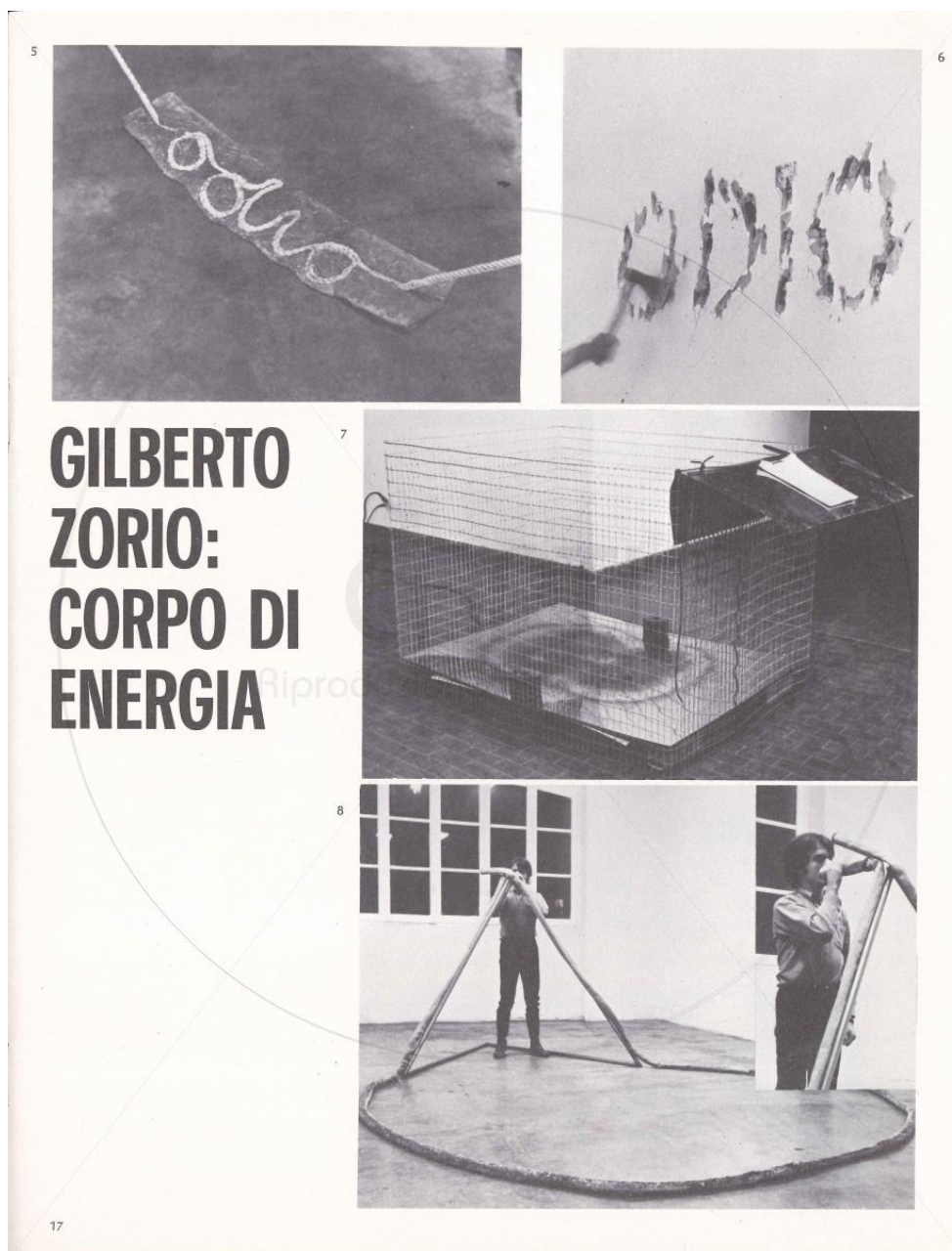
¹⁴⁶ TONELLI, Marco, *Pino Pascali: il libero gioco della scultura*, 2010.

neve, para estimular um intervento participativo. Destrói a sua função social, porque não acredita nos bens culturais.¹⁴⁷



Figura 60: Giovanni Anselmo, *Verso oltremare*, 1984

¹⁴⁷ CELANT, 1985, pp. 118 - 120. T.N.: “Rifiuta la parte del “vate”, perché diffida del padrone culturale (artista, intellettuale, ecc.) che suggerisce al servo (spettatore, pubblico, ecc.) un modello di valore. Esce dagli spazi chiusi delle gallerie e dei musei (a volte, nonostante tutto, rientra), scende nelle piazze, attraversa foreste, deserti, campi di neve, per stimolare un intervento partecipativo. Distrugge la sua “funzione” sociale, perché non crede più nei beni culturali.”



**GILBERTO
ZORIO:
CORPO DI
ENERGIA**

Figura 61: Página da revista DATA, v.II, n.3, abril 1972, com trabalhos de Gilberto Zorio: *Odio* (1969), *Odio* (1969), *Scrittura che brucia* (1968 - 69) e *Per purificare le parole* (1969)

Deste modo, união entre homem e natureza e crítica institucional andam juntas: **abandonando os espaços tradicionalmente destinados a abrigar a arte e ocupando ambientes externos e naturais, o artista despe-se de seu *status quo***, culturalmente estabelecido, de produtor de bens culturais, para subverter os papéis dos diferentes atores da arte, almejando, assim, uma união entre arte e vida. Entretanto, esta subversão acontece em nível pessoal, mediante a experiência estética em primeira-pessoa, variando de acordo com as particularidades de cada um, jamais assumindo, assim, um posicionamento dogmático:

Acredita apenas na própria experiência pessoal, ao passo que a sua relação com o mundo não ocorre mais através de imagens analisadas e manipuladas [...] e as coisas instrumentalizadas a um discurso [...], mas com as imagens e com as coisas: cria uma empatia com elas, ao ponto de torná-las parte de si mesmo, as suas próprias páginas biográficas. [...] Abole a sua parte de artista, intelectual, pintor e escultor, e reaprende a perceber, a sentir, a respirar, a caminhar, a entender, a fazer-se homem. Naturalmente [...] não significa imitar ou atuar, executar novos movimentos, mas usar a si mesmo como material continuamente plasmável. [...] Distanciamento, portanto, dos arquétipos existentes e continuamente recriar-se, total aversão ao discurso e aspiração à afasia, à imobilidade, para uma progressiva identificação de consciência e práxis.¹⁴⁸

Esta passagem é emblemática pois enfatiza, mais uma vez, o processo de desculturação operado pelo artista *povero*, despojando-se das convenções e regredindo, desta forma, a um estado primordial, em que o conhecimento de si e do mundo se dá a partir de um mergulho no universo sensível e de um processo de identificação entre si e as coisas, dissolvendo as barreiras entre o interno e o externo, entre o íntimo e o público. Identificação esta, como já constatamos, presente no trabalho de diversos *poveristi*, a exemplo de Penone, que se identifica com todos os elementos naturais, de Pascali, que enxerga em suas obras a única maneira de enxergar a si mesmo, e de Marisa Merz, cujas esculturas são alter-egos de si mesma e que emprega a figura da cadeira como um auto-retrato.¹⁴⁹ Digno de nota, também, o trecho em que Celant menciona a utilização de si mesmo como material artístico, enfatizando, pois, o caráter performativo da arte, indo ao encontro do seu conceito de *azione povera*. É preciso ressaltar que mesmo em casos em que os *poveristi* não se envolveram diretamente com a performance, o corpo, sua relação fenomenológica com o trabalho artístico ou o ambiente, e os gestos que executam a obra assumem suma importância: pensemos, por exemplo, à instalação intitulada *Il filtro e benvenuto all'angelo* (1966-1967), de Calzolari, em que o artista convida o espectador a vestir meias vermelhas e adentrar um corredor negro, iluminado por uma luz ultravioleta, que leva a uma sala branca, coberta de grama artificial verde e repleta de pombas brancas. O espectador, vestindo meias vermelhas, criando um intenso contraste cromático, e interagindo com os pássaros, atinge o fim de ativar o ambiente. O resultado é um

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 120 T.N.: “Crede soltanto nella propria esperienza personale mentre il suo rapporto col mondo non avviene più attraverso le immagini analizzate e manipolate [...] e le cose strumentalizzate a discorso [...], ma con le immagini e con le cose; si immedesima con esse, sino a renderle parte di se stesso, sue proprie pagine biografiche. [...] Abolisce la sua parte di artista, intellettuale, pittore o scultore, e riimpara a percepire, a sentire, a respirare, a camminare, ad intendere, ad usarsi uomo. Naturalmente [...] non significa mimare o recitare, compiere nuovi movimenti, ma usare se stesso come materiale continuamente plasmabile. [...] Allontanamento quindi dagli archetipi esistenti e continuamente ricreantesi, totale avversione al discorso e aspirazione all’afasia, all’immobilità, per una progressiva identificazione di coscienza e praxis.”

¹⁴⁹ CELANT, Marisa Merz, 1992, in *idem.*, *Arte Povera: storia e storie*, 2011.

clima onírico, tão típico de Calzolari, que trabalha com questões como o etéreo, a consciência, a inconsciência e a loucura.



Figura 62: Pier Paolo Calzolari, *Il filtro e benvenuto all'angelo*, 1966 - 67

De fato, quando, no catálogo *Art Povera*, Celant descreve a “inconsciência como sistema de conhecimento do mundo; a pesquisa dos transtornos psicofísicos para uma vida plurisensitiva e plurilinear”¹⁵⁰, é evidente que se refere a Calzolari, cujas produções investigam os distúrbios psicológicos até o limite, arrisco dizer, do ético: quando, em *Malina* (1968), o artista acorrenta um cão albino e o expõe, durante horas, à luz refletida por grandes blocos de gelo cor-de-rosa, quase cegando o animal e o levando a um estado de agitação e “loucura”, causando, sem sombra de dúvida, sofrimento ao animal. De forma mais sutil, Marisa Merz também aborda a inconsciência como sistema criativo e cognoscitivo, chegando, com seu lento, meticuloso, introspectivo e doloroso processo de entremear o cobre, o *nylon* e o alumínio, a um estado de transe.

Já quando, em seguida, o crítico genovês se refere à “perda de identidade consigo mesmo, para um abandono do reconhecimento assegurador, que nos é continuamente imposto

¹⁵⁰ CELANT, 1985, p.120 T.N.: “l’incoscienza come sistema di conoscenza del mondo; la ricerca dei turbamenti psicofisici per una vita plurisensitiva e plurilineare.”

pelos outros e pelo sistema social”¹⁵¹, podemos pensar em Pistoletto, com sua mudança drástica dos espelhos aos *Oggetti in meno* e à arte de ação, Fabro, com sua poética da incoerência como método, Pascali, com seu contínuo e radical transitar entre temas e linguagens, e, sobretudo, Boetti, com sua análise do duplo e a separação de si mesmo em duas “pessoas”: Alighiero e Boetti, um alterar o próprio nome que se faz ato artístico, unindo, conceitualmente, arte e vida.



Figura 63: Alighiero Boetti, *Scrittura a due mani*, 1970.

União esta entre arte e vida belamente resumida por Celant com as seguintes palavras:

Cada um pode então tornar-se linguagem e sê-lo, com os seus gestos, as suas ações, o seu corpo, o seu território, a sua memória, a sua realidade quotidiana e fantástica. Comunicar-se com as pessoas e as coisas quer dizer, então, estar em comunhão estática e empática com o mundo. [...] A arte assim vem a pôr-se como possibilidade na matéria (vegetal, animal, mineral, mental); a própria dimensão que se identifica com o conhecer e o perceber torna-se “um viver na arte” enquanto existência fantástica em contínua variação com a realidade quotidiana, que se contrapõe ao fazer da arte [...] das pesquisas visuais à pop art, da minimal à funk art.¹⁵²

¹⁵¹ *ibidem*. T.N.: “la perdita di identità con se stessi, per un abbandono del riconoscimento rassicurante, che ci viene continuamente imposto dagli altri e dal sistema sociale.”

¹⁵² *ibidem*. T.N.: “ognuno può allora diventare linguaggio ed esserlo, con i suoi gesti, le sue azioni, il suo corpo, il suo territorio, la sua memoria, la sua realtà quotidiana e fantastica. Comunicare con le persone e le cose vuol dire allora essere in comunione statica e simpatetica col mondo [...]. L’arte viene così a porsi come possibilità

Contrapondo novamente a energia vital contida na poética *povera* às pesquisas da Pop art, do Minimalismo e da Funk art, Celant destaca, nos movimentos estadunidenses, uma tendência à apropriação das imagens do cotidiano, destituindo-as de significado e de possibilidade de experiência sensorial, restando sempre no plano frio e impessoal da intelectualidade. Ainda que se valendo, com um gesto de “cleptomania cultural.”¹⁵³, de elementos da sociologia, da política, da tecnologia e da cultura de massa, a Pop, a Funk e o Minimalismo permaneceriam, apesar de tudo, na esfera exclusiva da arte, separada da vida e da natureza, reforçando o *status* burguês da arte, ao passo que a Arte Povera operaria “um viver como expressão de existência criativa, política operativa, mental.”¹⁵⁴ Enquanto as tendências norte-americanas conservariam a ideologia do homem como mestre da natureza, a Arte Povera já compreendia a urgência de entendermo-nos enquanto parte da natureza, dela absolutamente dependentes. Considerando que naquele momento a discussão em torno da ecologia, como a compreendemos hoje, estava ainda em um estágio embrionário, tal posicionamento constituía-se, pois, como revolucionário.

Um engajamento revolucionário que não se daria, segundo Celant, no âmbito teórico, mas no âmbito prático (Celant chega a enfatizar mesmo a violência) , concreto, de maneira espontânea, talvez carregada, mesmo, de uma certa inocência. Esta ênfase na práxis revolucionária contida no fazer artístico é indicativa de uma consciência profunda de uma não-existência da “arte, ou a vida, ou a política como entidades distintas e finitas.”¹⁵⁵ Esta passagem, ausente na versão em língua inglesa, faz-se absolutamente crucial e emblemática na medida em que refuta qualquer possibilidade de neutralidade da arte: ora, se arte, vida e política não existem separadamente, estando sempre em relação umas com as outras, é inevitável que toda e qualquer produção artística assuma um caráter político, mesmo e especialmente quando o nega. Constatamos, pois, na Arte Povera, uma reflexão política profunda, nem sempre evidente ao primeiro olhar, mas presente em um nível ontológico. Por exemplo, consideremos os trabalhos de Marisa Merz: estes não assumem um posicionamento panfletário, mas constituem-se, em seu processo, como reflexões em torno das condições e dos estereótipos da mulher enquanto artista, mãe e esposa, concentrando-se no espaço doméstico e em gestos

nella materia (vegetale, animale, minerale e mentale); la propria dimensione che si identifica col conoscere e il percepire diventa “un vivere in arte” quale esistenza fantastica in continua variazione con la realtà quotidiana, che si contrappone al fare dell’arte [...] dalle ricerche visuali alla pop art, dalla minimal alla funk art.”

¹⁵³ *ibidem*. T.N.: “cleptomania culturale”

¹⁵⁴ *ibidem*. T.N.: “un vivere come espressione di esistenza creativa, politica operativa, mentale.”

¹⁵⁵ *ibid.* p.122. T.N.: “non esistendo l’arte o la vita o la politica come entità distinte o finite.”

tradicionalmente associados a práticas femininas, tidas como extra-artísticas, assumindo, assim, mesmo que implicitamente, um caráter feminista.¹⁵⁶

2.5. Sem título, 1971¹⁵⁷

Entre 1969 e 1970, o processo de afirmação crítica da Arte Povera se intensifica. Com importantes exposições coletivas como *Op Losse Schroeven: Situaties en cryptostructuren*, que teve lugar entre 15 de março e 27 de abril de 1969 no Stedelijk Museum de Amsterdam, com curadoria de Wim Beeren, e *Live in your head: When attitudes become form*, inaugurada em 22 de março e concluída em 27 de abril do mesmo ano, curada por Harald Szeemann na Kunsthalle de Berna, as novas pesquisas de cunho pós-minimalista começaram a ganhar mais atenção do circuito artístico internacional, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos. *When attitudes become form* entrou para a história como uma das mais importantes exposições independentes, em que a heterogeneidade de seus participantes (que iam dos americanos Keith Sonnier, Richard Serra, Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris e Lawrence Weiner aos alemães Joseph Beuys e Hans Haacke, ao japonês Hidetoshi Nagasawa e aos italianos Mario Merz, Anselmo, Zorio, Boetti e Kounellis) era respeitada e estimulada, assumindo um clima de liberdade anárquica.¹⁵⁸ Segundo o crítico de arte Tommaso Trini, a atuação dos artistas italianos se destacava por propor “as melhores ideias de uma autenticidade sobre a atitude: uma atitude “existencial”, onde a forma seria “um mero resultado de procedimentos construtivos.” Ele ainda aponta para a existência, nas pesquisas italianas, de uma “tensão transferida do homem ao objeto [...]. Uma tensão que as suscita mais precárias, certamente mais discursivas e inclusive narrativas, em relação à maior intelectualidade e objetividade das americanas.”¹⁵⁹ Com efeito, o vitalismo e a precariedade dos trabalhos da Povera divergiam muito da frieza mental de artistas conceituais como Lawrence Weiner e Joseph Kosuth, que se baseavam na tradição da filosofia da linguagem anglossaxônica. Contudo, naquele momento, as diferentes tendências ainda eram agrupadas de maneira indistinta em mostras internacionais.

Talvez por um desejo de uma afirmação mais precisa da Arte Povera como movimento e da sua italianidade, em 12 de junho de 1970 Germano Celant inaugura, na Galleria Civica d’Arte Moderna, em Turim, a mostra intitulada *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*,

¹⁵⁶ TRINI, 1975.

¹⁵⁷ CELANT, sem título, 1971, in *idem., Arte Povera: storia e protagonisti*, 1985.

¹⁵⁸ CONTE, 2010

¹⁵⁹ TRINI *apud*. CONTE, 2010, p. 202. T.N.: “una tensione trasferita dall’uomo all’oggetto [...]. Una tensione che le fa apparire più precarie, certamente più discorsive e persino più narrative, rispetto alla maggiore intellettualità ed oggettività di quelle americane.”

demarcando maneira mais precisa as diferenças entre as três tendências. Reunindo um vasto número de artistas italianos, estadunidenses e europeus em um museu de grande prestígio, a exposição concluiu o processo de institucionalização da Arte Povera na Itália, divergindo diametralmente da independente e icônica mostra amalfitana.¹⁶⁰ Esta afirmação institucional, deixemos claro, já vinha tomando forma nos anos anteriores, com a participação, em 1968, de *poveristi* na Documenta de Kassel, na Triennale de Milão e na Bienal de Veneza e, em maio de 1970, com a consolidação de artistas como Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Jan Dibbets e Ger Van Elk no contexto asiático, na X Bienal de Tóquio.¹⁶¹ Tal processo de institucionalização ocorreu simultaneamente a uma radicalização do contexto político e social italiano, com o fim da utopia de 1968 e o início dos *Anni di Piombo*, em que violência metafórica¹⁶² transformou-se em violência de fato, com a proliferação de movimentos terroristas à extrema-direita e à extrema-esquerda. Por conseguinte, a Arte Povera foi distanciando-se gradativamente de suas conotações políticas e de guerrilha, culminando, em 1971, em um texto pessimista, publicado por Celant, que punha fim ao movimento.

¹⁶⁰ CONTE, 2010.

¹⁶¹ CELANT, 1985.

¹⁶² GALIMBERTI, 2013.

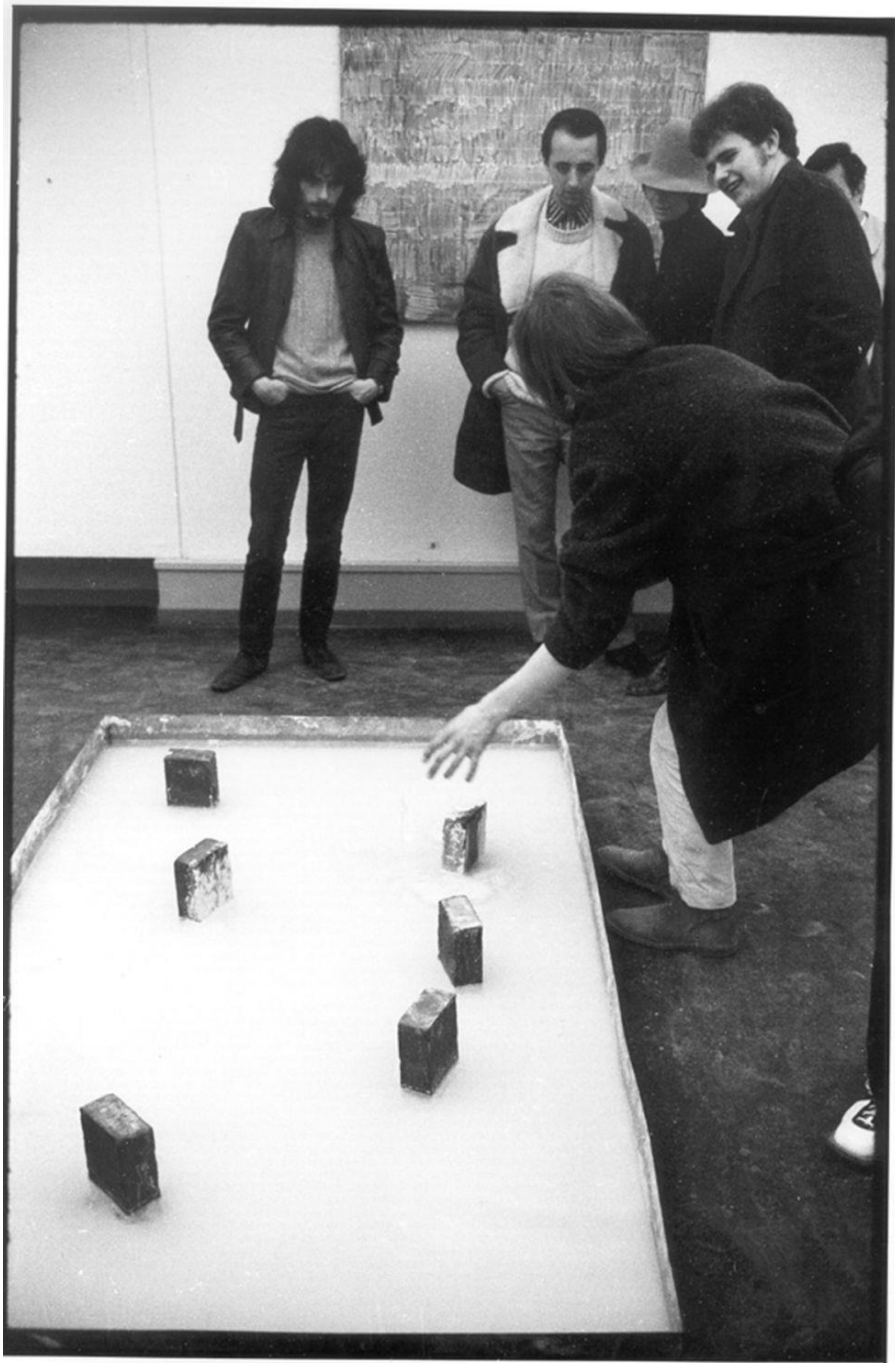


Figura 64: Giovanni Anselmo na exposição *Live in your head: When attitudes become form*, Berna, 1969.



Figura 65: Mario e Marisa Merz em *Live in your head: when attitudes become form*, Berna, 1969

O crítico genovês inicia o texto com a afirmação de que

a radicalização da relação entre arte e vida está abolindo o polo negativo, a arte, enquanto as estruturas de uso (mercados, bancos, lojas, museus, trust econômicos), com um gesto de falsa ação progressiva, estão desesperadamente tentando continuar a segurar as rédeas do artista e reduzir a não-utilizável catarse da arte na vida em um ulterior consumo.¹⁶³

Constatando, de um lado, a absorção das novas poéticas pelo sistema oficial, com a sua cada vez maior aceitação por parte da crítica, do mercado e das instituições artísticas, e, de outro, uma anulação das práticas artísticas na ação política no sentido tradicional do termo (pensemos, por exemplo, no caso de Gilardi, que abandonou a própria produção artística para dedicar-se exclusivamente à militância, ou de Carla Lonzi, que se afastou da crítica de arte para atuar nas lutas feministas), Celant viu-se desiludido quanto ao potencial revolucionário da arte, vindo a rever criticamente o termo por ele criado. De fato, a desmaterialização da obra de arte já não bastava para conter seu consumo: as performances, happenings e ações eram expostas e comercializadas por meio de seus registros textuais, fílmicos e fotográficos, assim como a arte

¹⁶³ CELANT, 1985, p.154 T.N.: “La radicalizzazione del rapporto arte e vita sta abolendo il polo negativo, l’arte, mentre les strutture d’uso (mercati, banche, magazzini, musei, trust economici), con un gesto di falsa azione progressiva, stanno disperatamente tentando di continuare a tenere a guinzaglio l’artista e di ridurre la disusabile catarsi dell’arte nella vita in un ulteriore consumo”

conceitual e os objetos e instalações efêmeras; inicialmente vistos com desconfiança, os artistas agora expunham em grandes museus e galerias renomadas, participavam de feiras de arte e tinham suas produções abordadas por críticos da velha guarda, como Gillo Dorfles e Argan.¹⁶⁴ Por outro lado, os jovens da *Contestazione* ora viraram trabalhadores assalariados, pais e mães de família, retornando à posição pequeno-burguesa que tanto atacavam, ora criaram micro-comunidades autogeridas, portanto sem ambições de uma revolução em nível global¹⁶⁵, ora juntaram-se a grupos de ação armada. A utopia do “*sous les pavés, la plage*” deu lugar à realidade concreta das bombas e dos sequestros; ao “*flower power*”, substituiu-se o chumbo. E a intenção da arte, como afirma Luciano Fabro, dizendo que trabalha “como artista, não como soldado”, seria “instaurar uma harmonia, não destruir”¹⁶⁶, assumindo, malgrado o vocabulário guerrilheiro de Celant, um caráter intrinsecamente pacifista. Consciente de tudo isso, o crítico genovês afirma:

Analisando, de fato, a situação atual da Arte Povera [...] e de todas as atitudes contraculturais que se colocam o intento de solucionar o trabalho em vida ou ação, é dado notar que um episódio (artístico, político, arquitetônico, teatral, cinematográfico, filosófico, crítico, etc.) sucedeu a outro, enquanto o uso permanece o mesmo e a tentativa de destruição e de anulamento ou de dissolvimento do mito da cultura [...] no uso quotidiano, falhou. [...] Assim a atitude que foi característica deste clima dos anos 1966 - 1970, mesmo quando aparentou instaurar com seu trabalho conceitos ou atividades gerais, as traduziu em imagens e símbolos, que são sempre particulares e individuais, e se tentou exprimir objetivamente fatos mentais ou físicos, reduziu-os a metáforas, mediante termos ambíguos e equívocos, que facilitam as estruturas de consumo da cultura e não modificam os usos. Consumo que [...] favorece o mito da arte e do heroísmo da cultura e com o heroísmo e mito da cultura, a continuação da apropriação da arte e do trabalho intelectual pelo sistema¹⁶⁷

Celant parece perceber, afinal, que o sistema capitalista é mais difícil de se driblar do que se imaginava, e que a arte permanece, apesar de tudo, relegada a um espaço separado da vida, trabalhando através do universo imagético e mantendo-se, por conseguinte, na divisão

¹⁶⁴ GILARDI in BOARINI, 2019.

¹⁶⁵ BOATTO, 1970.

¹⁶⁶ FABRO in LISTA, 2011, p. 35. T.N.: “io lavoro come artista, non come soldato [...] per instaurare un’armonia, non per distruggere.”

¹⁶⁷ CELANT, 1985, p.154 T.N.: “Analizzando infatti la situazione attuale dell’Arte Povera [...] e di tutti quegli atteggiamenti contro-culturali che si pongono l’intento di risolvere il lavoro in vita o azione, è dato notare che un episodio (artistico, politico, architettonico, teatrale, cinematografico, filosofica, critico, ecc.) è successo ad un altro, mentre l’uso è rimasto lo stesso ed il tentativo di distruzione o di annullamento o di dissolvimento del mito della cultura [...] è fallito. [...] Così l’atteggiamento che è stato caratteristico di questo clima degli anni 1966-1970 anche quando è sembrato mettere a capo del suo lavoro concetti o attività generali li ha tradotti in immagini e simboli, che sono sempre particolari e individuali, e se ha tentato di esprimere oggettivamente fatti mentali o fisici, li ha ridotti in metafore, mediante termini ambigui ed equivoci, che agevolano le strutture di consumo della cultura e non modificano gli usi. Consumo che [...] favorisce il mito dell’arte e dell’eroismo, della cultura e con l’eroismo e il mito della cultura, la continuazione dell’appropriazione dell’arte e del lavoro dell’intellettuale da parte dell’establishment.”

dialética de teoria e práxis e sendo submetida ao sistema produtivo. Podemos objetar, contudo, que certos artistas da Arte Povera, já haviam percebido a impossibilidade da total união entre arte e vida no contexto em que viviam, apresentando, portanto, desde 1968, uma visão mais pragmática. Sua intenção para aquele momento seria, arriscamos dizer, uma máxima redução, dentro dos limites possíveis, da separação entre arte e vida, sem porém que a primeira se dissolvesse por completo na segunda. Podemos citar como exemplo o depoimento de Pistoletto, publicado em 1965 na revista *Marcatrè*, em que afirma que “estética e realidade podem identificar-se, mas cada uma permanece na sua vida autônoma. Não podem substituir-se uma à outra sem que uma das duas renuncie à sua necessidade de existir.”¹⁶⁸

Pascali, por outro lado, consciente de que os artistas viviam em um sistema capitalista e que, portanto, necessitavam, para viver, de certas estruturas do mercado e do consumo, apresenta, em entrevista concedida durante o boicote à Bienal de 1968, um ponto de vista polêmico, mas pragmático:

Se alguém com o próprio dinheiro procura fazer um trabalho de pesquisa, deve ter alguns trocados; o importante é que este trabalho de pesquisa seja independente. O pintor não faz uma pesquisa de mercado, não faz uma pesquisa no nível de produção industrial, o faz em um plano cultural e esta pesquisa precisa ser paga e sustentada por alguém.¹⁶⁹

É verdade, porém, destacamos, que o artista *pugliese* era contrário ao colecionismo e à venda de trabalhos artísticos a particulares: acreditava no potencial revolucionário da arte apenas quando exposta ao público, defendendo, em contrapartida, iniciativas como premiações e eventos artísticos para incentivo à produção artística, sem que esta, porém, se limitasse a uma ideologia ou linha política defendida pelo governo. Para tanto, o artista (ou artesão, como ele preferia referir-se a si mesmo)¹⁷⁰ deveria continuar se afirmando como tal. É nesse sentido, acreditamos, que Celant afirmou que o mito da cultura e do artista se mantinha, declarando que

a realidade e a vida, com os seus bens primários, não necessitam de mitos e de heróis, mas de instrumentos ativos ou de êxtase absoluto [...] para concluir, mediante o ativismo ou o imobilismo totais, uma transformação objetiva que

¹⁶⁸ PISTOLETTO, Antologia, in *Marcatrè*, v.III, n. 11-13, fev. 1965, p.351. T.N.: “Estetica e realtà si possono identificare, ma ciascuna restando nella sua vita autonoma. Non si possono sostituire l’una all’altra senza che una delle due rinunci alla sua necessità di esistere.”

¹⁶⁹ PASCALI, Io la contestazione la vedo così, 1968, in CELANT, *op. cit.*, 1985, p.74. T.N.: “se uno con i propri soldi cerca di fare un lavoro di ricerca deve avere dei quattrini; l’importante è che questo lavoro di ricerca sia indipendente. Il pittore non fa una ricerca di mercato, non fa una ricerca a livello di produzione industriale, lo fa su un piano culturale e questa ricerca deve essere pagata e sostenuta economicamente da qualcuno.”

¹⁷⁰ PASCALI, Secondo me, 1968, in Regione Puglia; C.R.S.E.C.BA/16; In *Oltre*, *Per Pino Pascali*, 1987.

não seja baseada nos bens secundários, como a cultura [...], mas nos bens primários.¹⁷¹

Assim sendo, ele descreve e defende, em seguida, a radicalização de uma série de artistas e intelectuais que, conscientes de que a arte não conseguiria se desvincular do mito da cultura e da figura do artista, da produção de bens culturais e da ação indireta, isto é, metafórica, partiram para o trabalho político de base e para o ativismo. Ele destaca o fato de que os artistas, isolando-se em uma micro-categoria, mas não de fato em uma contra-sociedade, jamais seriam capazes de produzir qualquer gesto ou ação de verdadeiro impacto social, permanecendo, portanto, na lógica tentadora, mas irreal, da utopia. Tommaso Trini, em contrapartida, vê com bons olhos a inevitável ligação entre a poética povera e o estabelecimento de uma micro-comunidade, que explica nos seguintes termos:

Em gênero, uma solução consiste no trabalhar além do objeto [...] em direção ao espetáculo, em união com o teatro. Isso surge também como um modo de responder ao poder mercantil [...], ao uso do artista como riqueza [...], para servir-se apenas do seu corpo [...]. Esta osmose entre artes visuais e teatro parece prometer uma nova saída para a “imaginação do poder”, um novo alfabeto para o corpo necessário a ambos os lados. Um corpo que já em algumas tentativas antecipatórias em Roma e Turim [...] teve função de efeito e não de objeto, além de relação entre estratos sociais diversos, mas igualmente inclinados a criar novas frentes de autenticidade; **sensibilizar-se em nível corporal pretender ser, portanto, a resposta mais radical que faz coincidir meio, mensagem e recepção. Com o alfabeto para o corpo, tal experiência é destinada a fundar e difundir a prática de uma condição comunitária que realize aquela estética, passando da teoria à práxis. Assim, esta possui necessariamente o caráter de uma arte de minoria, mas de uma minoria irradiante.** Articular-se para difundir a afirmativa “mudar a vida” resta naturalmente a sua questão.¹⁷²

De acordo com Trini, despindo-se do caráter objetual e valendo-se da sensibilização do corpo, tendências artísticas como a Povera exigem uma experiência direta cujo “meio,

¹⁷¹ CELANT, 1985, p.154. T.N.: “la realtà e la vita, con i loro beni primari, non hanno bisogno di miti ed eroi, ma di strumenti attivi o di stasi assolute [...], per compiere mediante l’attivismo o l’immobilismo totali, una trasformazione obiettiva, che non sia basata sui beni secondari, quali la cultura [...], ma sui beni primari”

¹⁷²TRINI, Nuovo alfabeto per corpo e materia, 1969, in CELANT, op. cit., 1985, p.112.. T.N.: “In genere, una soluzione consiste nel lavorare oltre l’oggetto [...] verso lo spettacolo, in unione col teatro. Ciò è apparso anche un modo di rispondere al potere mercificante [...], all’uso dell’artista come ricchezza [...] per servirsi soltanto del suo corpo [...]. Questa osmosi tra arte visiva e teatro sembra promettere un nuovo sbocco all’”immaginazione al potere”, un nuovo alfabeto per il corpo necessario ad entrambe le sponde. Un corpo che già in alcuni tentativi anticipatori a Roma e a Torino [...] ha avuto funzione di effetto e non di oggetto, e nonché di rapporto tra ceti sociali diversi ma ugualmente tesi a creare nuovi fronti di autenticità; sensibilizzarsi a livello di corpo vuol essere allora la risposta più radicale che fa coincidere medium, messaggio e ricezione. Con l’alfabeto per il corpo, tale esperienza è destinata a fondare e diffondere la pratica di una condizione comunitaria che realizzi quella estetica, passando dalla teoria alla prassi. Così questa ha necessariamente i caratteri di un’arte di minoranza, ma di una minoranza irradiante. Articolarsi per diffondere l’affermativo “cambiare la vita” resta naturalmente il suo problema.”

mensagem e recepção”¹⁷³ se dão simultaneamente no corpo daquele que participa da ação. Logo, é inevitável que a vivência desta forma de arte seja reduzida a um número restrito de pessoas em um dado espaço e arco temporal, e que seu caráter colaborativo acarrete na formação, ainda que orgânica, de pequenas comunidades de artistas com pesquisas a fim. Celant, entretanto, como já vimos, mostra-se pessimista a respeito. O seu artigo inteiro manifesta-se, pois, como uma espécie de *mea-culpa*, em que o crítico, revendo a sua argumentação anterior, percebe-a falha, apresentando, por fim, uma radicalização anti-institucional da união entre teoria e práxis, chegando ao ponto de negar a própria existência, doravante, da arte e da crítica:

Estes anos permitiram, de fato, de adquirir a consciência, trágica, da vaidade e da inutilidade de cada gesto isolado e fantástico, efêmero e contingente, ligado ao gesto [...] em uma sociedade dedicada ao uso e ao escambo repetido e contínuo, óbvio e general, para o qual apenas a constituição, ou melhor, o reconhecimento recíproco de fazer parte de uma contra-sociedade pode fazer com que o delírio, a imaginação, a fantasia, a fuga das armadilhas físicas, a fuga da mente [...] possam tornar-se normas e procedimentos, baseados não apenas no presente, mas na continuidade. [...] Passagem, portanto, [...] a um trabalho sobre os usos e sobre as modificações do uso e a abolição definitiva da arte, do teatro, do cinema, da arquitetura, da crítica, da política, da filosofia e de todas as instituições.¹⁷⁴

Entretanto, contrariando sua atestação, Celant jamais abandonará a prática da crítica de arte, ainda que deslocando sua abordagem, a partir de então, da lógica de grupos às poéticas individuais dos artistas, com uma ênfase cada vez maior no caráter contextual e na história da arte. Ênfase, esta última, que se fará doravante cada vez mais presente nas práticas artísticas, inclusive de artistas identificados anteriormente com a Arte Povera, como Paolini, Kounellis e Fabro, mas que culminará nos movimentos anacronistas do limiar entre os anos 1970 e 1980.¹⁷⁵ Apenas então, com o retorno da pintura aos moldes da *Fauve* e das narrativas nacionalistas na arte, Celant recuperará o termo Arte Povera em sua articulação crítica, desta vez com uma perspectiva historiográfica, em contraposição ao que ele considerava como uma tendência retrógrada na arte e ao posicionamento de críticos como Achille Bonito Oliva.

¹⁷³ *ibidem*.

¹⁷⁴ CELANT, 1985, p.162. T.N.: “Questi anni hanno infatti permesso di acquisire la coscienza, tragica, della vanità e dell’inutilità di ogni gesto isolato e fantastico, effimero e contingente, legato al gesto [...] in una società dedita all’uso e allo scambio ripetuto e continuo, ovvio e generale, per cui soltanto la costituzione o meglio il riconoscimento reciproco di faz parte di una controsocietà, può far sì che il delirio, l’immaginazione, la fantasia, la fuga dalle trappole fisiche, la fuga della mente [...] possano diventare norme e procedure, basate non soltanto sul presente, ma sulla continuità. [...] Passaggio quindi [...] ad un lavoro sugli usi e sulle modificazioni nell’uso e l’abolizione definitiva dell’arte, del teatro, del cinema, dell’architettura, della critica, della politica, della filosofia e di tutte le istituzioni.”

¹⁷⁵ CELANT, 2021a.

3. O CATÁLOGO COMO PRÁTICA CURATORIAL

Nos dedicaremos aqui ao catálogo *Art Povera*, de 1969, em que Germano Celant reúne imagens e textos de artistas italianos e internacionais cujas práticas ele engloba no termo Arte Povera. Este catálogo é emblemático pois trata-se de uma das primeiras iniciativas de internacionalização do termo, contribuindo também para a sua consolidação. Esta abordagem global da Arte Povera depois seria abandonada pelo próprio Celant em detrimento da especificação do termo a um grupo definido de 13 artistas italianos. Hoje, a italianidade da Arte Povera é pouco discutida.

Para bem compreendermos a arte moderna e contemporânea na Itália, é necessário que dirijamos nossa atenção à ação da crítica. De Filippo Tommaso Marinetti a Giulio Carlo Argan, de Margherita Sarfatti a Gillo Dorfles, de Germano Celant a Achille Bonito Oliva, de Maurizio Calvesi a Carla Lonzi, de Tommaso Trini a Renato Barilli, a crítica de arte italiana desenvolveu um papel crucial de organização conceitual das diversas tendências, dispersas e heterogêneas entre si, que surgiram ao longo do século XX. Em uma entrevista inédita, realizada no âmbito do projeto *De que pobreza diz a Arte Povera?*, o historiador da arte italiano Giovanni Lista afirmou que

Na Itália, isto é, na cultura italiana, a ausência de uma política ativa do Estado central (como ocorre na França ou na Alemanha), mas também a ausência de uma capital forte, ou seja, capaz de se constituir como polo de referência artístico e cultural, fez com que surgisse a figura do crítico de arte militante que cria um grupo, o defende e o sustenta, lhe organizando mostras, teorizando a sua concepção da arte etc.¹⁷⁶

Como vimos, esta “crítica militante”¹⁷⁷, típica do modernismo e que podemos ter como principais exemplos Marinetti e sua defesa do Futurismo e Giulio Carlo Argan e sua teorização da *Arte Programmata*, sofreria mudanças radicais, ao longo da década de 1960, e passaria de uma crítica acadêmica e de marcado caráter ideológico, em que a voz do crítico se sobrepunha à dos artistas, a uma espécie de **crítica acríica**¹⁷⁸, influenciada pelo livro *Against Interpretation*, de Susan Sontag, que sugeria que a análise, a teorização do trabalho de arte,

¹⁷⁶ Giovanni Lista em entrevista inédita com a autora e com Marina Câmara, fev. 2022. T.N.: “In Italia, cioè nella cultura italiana, l’assenza di una politica attiva dello Stato centrale (come avviene in Francia o in Germania), ma anche l’assenza di una capitale forte, cioè capace di costituirsi come polo di riferimento artistico e culturale, ha fatto in modo che sorgesse la figura del critico d’arte militante che crea un gruppo, lo difende e lo sostiene, organizzandone le mostre, teorizzando la sua concezione dell’arte, ecc.”

¹⁷⁷ ARGAN, *Arte e crítica de arte*, 1988

¹⁷⁸ CELANT, 2021a.

herdeira de uma separação histórica entre forma e conteúdo, entre estética e ética, “em uma cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto a despeito da energia e da capacidade sensual”, deveria dar lugar a uma crítica o mais transparente possível¹⁷⁹, mostrando sobre a arte apenas “**como ela é o que é**, até mesmo que **ela é o que é**, ao invés de mostrar **o que ela significa**. Ao invés de uma hermenêutica, nós necessitamos de um erotismo da arte.”¹⁸⁰

Representada, na Itália, principalmente pelas figuras de Germano Celant, que, de uma postura militante, passa a adotar, em 1969, o que ele posteriormente definiria como crítica acrítica¹⁸¹ e, em especial, de Carla Lonzi¹⁸², esta nova crítica operava por meio de um recuo do caráter discursivo do crítico, visando, assim, a valorização da visão do artista acerca do próprio trabalho, atuando prevalentemente por meio de entrevistas e compilações de escritos de artista. O crítico, assim, reconhecia seu papel como coadjuvante, agente estrutural do mundo da arte, enquanto o artista seria o protagonista, e de sua produção dependeria a existência da arte. Neste sentido, com a dissolução das funções específicas de cada autor do sistema da arte, novas estratégias foram pensadas, pela crítica, para dar conta das mudanças poéticas e estruturais em curso. O catálogo como espaço expositivo autônomo surge, portanto, como uma das maneiras de suprir a necessidade de ruptura com as instituições tradicionais, ao passo que acompanhava as tendências de desmaterialização da arte.

¹⁷⁹ Nos perguntamos o quão possível seja a ideia de uma crítica de arte transparente e acrítica, visto que a imparcialidade é irreal e mesmo atividades como a história, a história da arte e, inclusive, as ciências exatas, passem por um processo de escolhas e narrativas longe de serem neutras. Afinal, como afirma Argan, a história da arte é um processo crítico (ARGAN, 1988). Sendo assim, como poderia a crítica de arte, disciplina que tradicionalmente passa por um juízo de gosto, pode ser acrítica, imparcial? O simples fato de escolher escrever sobre um artista ao invés de outro, o de realizar uma curadoria, etc., já são ações que denotam certa parcialidade e interpretação. Preferimos, em contrapartida, a definição trazida pelo professor Stéphane Huchet, que ao invés de utilizar o termo “crítica acrítica”, que julgamos impreciso, descreve uma “crítica empática [que] não traduz a obra em palavras diplomáticas, mas segue suas linhas de injunção e se entrega ao seu jogo para melhor ressaltar suas linhas de fuga. Apresenta os condicionantes da passagem do sentido.” (HUCHET, 2011, p.78) Sendo assim, a crítica estabelece uma relação de certa forma mais horizontal e sensual com a obra de arte, sem porém ser neutra, o que seria, ao nosso ver, impossível.

¹⁸⁰ SONTAG, Susan, *Against interpretation*, 2013, n.p. Tivemos acesso à versão formato ebook da edição de 2001. O original data de 1966. T.N.: “In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability [...] *how it is what it is*, even that *it is what it is*, rather than to show *what it means*. In place of a hermeneutics we need an erotics of art.” Grifos do texto original.

¹⁸¹ CELANT, *Precronistoria 1966 – 1969*, 2017. Original de 1976.

¹⁸² O livro *Autoritratto* (1969), de Carla Lonzi, merece um olhar aprofundado que não teremos tempo de desenvolver aqui. Projeto crítico e curatorial sem precedentes, é constituído de recortes de entrevistas com artistas, organizados, como em um quebra-cabeça, de forma a criar uma espécie de conversa descontraída entre eles. Alternando-se com o texto, temos imagens não de obras de arte, mas fotografias íntimas e quotidianas dos artistas, que contribuem para a humanização destes.

3.1. *Art Povera: Conceptual, actual or impossible art?*: livro como manifestação artística e da nova crítica

O trabalho ao qual nos dedicamos em seguida é herdeiro deste debate, sendo indicativo, como já mencionamos anteriormente, de uma viragem radical no posicionamento crítico de Germano Celant, que de adepto a uma crítica militante, em 1968, assume, em 1969, uma posição de recuo do discurso crítico, questionando as instituições artísticas e o papel do crítico como facilitador do consumo da arte e da transmissão de valores culturais. No catálogo intitulado *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?* (1969), de fato, Celant coloca-se sobretudo como curador, associando, em um mesmo volume, artistas de diversas proveniências, sobre os quais entretanto não escreve, limitando-se a organizar as imagens e textos enviados por eles em uma sequência simultaneamente fluida e regrada, isto é, legível.

O livro reúne escritos de 35 artistas de diversas nacionalidades e linhas de pesquisa, acompanhados de imagens da produção visual de seus respectivos autores. Alguns dos nomes mais conhecidos presentes no catálogo são os norte-americanos Walter de Maria, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, geralmente associados à Land Art, Lawrence Weiner, Douglas Huebler e Joseph Kosuth, da Conceptual Art, além de Richard Serra, Robert Morris e Eva Hesse, associados à Antiform, e Carl Andre, geralmente ligado ao Minimalismo; os gigantes alemães Joseph Beuys e Hans Haacke, o inglês Richard Long, que fazia e documentava caminhadas no interior da Inglaterra, além dos holandeses Ger Van Elk e Jan Dibbets, que haviam participado da mostra *Arte Povera + Azioni Povere* no ano anterior. Dos italianos, constam Pistoletto, Mario Merz, Kounellis, Fabro, Anselmo, Calzolari, Paolini, Boetti, Penone, Zorio, Prini, além do coletivo Zoo. Pascali, morto no ano anterior, não figura no projeto, do qual tampouco participa Marisa Merz. Efetivamente, há uma gritante falta de representatividade feminina no catálogo, do qual Eva Hesse é a única mulher participante.

Tal conjunto extremamente heterogêneo de artistas pode parecer inusitado: é fato que o vitalismo místico e ritual de Beuys distancia-se enormemente da frieza objetiva de Kosuth, por exemplo. No entanto, como já vimos, a heterogeneidade é uma das características essenciais da Arte Povera e o subtítulo do livro, ou seja, *Conceptual, actual or impossible art?*, já denota uma incógnita e a abertura semântica do termo, ao passo que engloba dimensões mental, concreta e utópica, manifestadas de diferentes maneiras pelos artistas apresentados. Ademais, o próprio título do catálogo, *Art Povera*, é emblemático, pois, misturando as línguas italiana e inglesa, associa a *povertà* até então identificada sobretudo em artistas italianos, e herdeira,

segundo algumas fontes, de uma longa tradição italiana ligada aos ideais de pobreza¹⁸³, a uma vasta tendência artística internacional. Tendo em vista as escolhas operadas na construção do livro, podemos considerá-lo como o ponto ápice da internacionalização da rubrica Arte Povera, visto que até finais de 1968 o movimento ainda não havia tomado dimensões geográficas tão abrangentes e que a partir de 1970, com a exposição *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, será estabelecida uma distinção entre a Arte Povera e as tendências norte-americanas, afirmando-se, assim, a sua italianidade. Italianidade esta que se manifesta, de certa forma, na recusa, por parte de Prini, de que seus escritos de artista fossem traduzidos, configurando-se, portanto, como os únicos textos em língua italiana presentes no livro, além de alguns escritos de Giuseppe Penone que são acompanhados, entretanto, de suas traduções anglófonas.

Os únicos momentos em que Celant apresenta textos de sua autoria são na introdução e ao final do livro. Entretanto, estes textos são emblemáticos, desmentindo, de certa forma, a premissa de uma crítica acrítica: como vimos anteriormente, o texto que Celant publica ao final do volume nada mais é do que uma continuação de sua articulação teórica desenvolvida no biênio anterior, aprofundando as questões relativas à relação homem-natureza e não abstendo-se, de forma alguma, da interpretação dos trabalhos artísticos. De todo modo, o simples ato de curar uma mostra, independentemente se física ou sob forma de catálogo, já denota uma sequência de escolhas precisas operadas pelo crítico, selecionando um grupo, ainda que extenso e heterogêneo, de artistas, em detrimento de outros, não fugindo, portanto, de questões subjetivas ligadas a afinidades pessoais ou mesmo de gosto.

Todavia, ainda que reconhecendo os limites da “crítica acrítica” celantiana, os quais o próprio autor reconhece no livro, como veremos, ela não deixa de ser revolucionária, denotando uma busca, explicitada no referido livro, de uma **horizontalização das relações** dos diferentes atores da arte, e de uma dissolução, ainda que não completa, da definição de seus respectivos papéis, operando, portanto, uma crítica institucional intra-artística contundente.

O texto que abre o livro é emblemático na medida em que reflete sobre o próprio ato crítico e sobretudo sobre o livro enquanto documento, projeto curatorial e obra de arte em si, além das limitações oferecidas pelas etiquetas do mundo da arte, que se limitam a abordar apenas alguns aspectos dos trabalhos artísticos a fim de tornar compreensível ao público a complexidade heterônoma da arte contemporânea. O texto, intitulado *Stating that*, podendo ser traduzido como “Declarando que”, “Atestando que”, “Instituindo que”, etc., é constituído de

¹⁸³ Giovanni Lista em entrevista inédita à autora e a Marina Câmara, 2022.

uma série de afirmações, sob forma de frases curtas, sobre o livro como objeto, como produto e como construção intelectual, assumindo, portanto, um caráter tautológico e meta-linguístico: “Este livro não almeja ser uma análise objetiva e geral do fenômeno da arte ou da vida, mas é, em contrapartida, uma tentativa de flanquear (ambas vida e arte) como cúmplices nas mudanças e atitudes no desenvolvimento de seu devir diário.”¹⁸⁴

Tal livro possui o intento, pois, de unir arte e vida (visto que reúne artistas que trabalham neste sentido, salvo algumas exceções) em um único objeto, ou melhor, um espaço tradicionalmente extra-artístico, acessível ao público, manuseável, mas que possui a característica própria, limitante, de restringir-se a uma ordem de leitura sequenciada, guiando, de certa forma, o fruidor. Em seguida, Celant desenvolve uma lúcida argumentação sobre as limitações deste particular espaço expositivo e da premissa de uma crítica de arte transparente:

O livro não tenta ser objetivo, dado que a consciência da objetividade é uma falsa consciência. O livro, constituído de fotografias e documentos escritos, baseia suas suposições críticas e editoriais na ciência de que crítica e documentos iconográficos conferem uma visão limitada e uma percepção parcial do trabalho artístico. [...] O livro, embora queira evitar a lógica do consumo, é um item de consumo. O livro inevitavelmente transforma o trabalho do artista em bens artísticos e culturais, um meio de satisfazer as frustrações culturais do leitor.¹⁸⁵

Nesta passagem, Celant reconhece a impossibilidade de uma crítica ou prática artística absolutamente objetiva, afirmando, pois, a parcialidade do livro como objeto artístico e como conjunto documental, o qual inevitavelmente reflete um juízo crítico o qual, por sua vez, arriscamos dizer, vincula-se a um juízo de valor, ainda que todo e qualquer conceito de valor seja rejeitado pela Arte Povera. O livro, portanto, não foge à lógica do consumo, constituindo-se ele mesmo um produto de consumo cultural e, de certa forma, mercadológico, visto que é materializado e veiculado por uma cadeia produtiva, envolvendo editoras, gráficas, tradutores, transportadoras, etc. Ademais, o livro, reunindo documentos de ações e instalações artísticas efêmeras, acaba por permitir a circulação e o consumo, de forma perene, de trabalhos concebidos para uma experiência direta e em um período de tempo limitado. Por outro lado, é

¹⁸⁴ CELANT, *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?*, 1969, p.5 T.N.: “This book does not aim at being an objective and general analysis of the phenomenon of art or life, but is rather an attempt to flank (both life and art) as accomplices of the changes and attitudes in the development of their daily becoming.”

¹⁸⁵ *ibidem*. T.N.: “The book does not attempt to be objective since the awareness of objectivity is false consciousness. The book, made up of photographs and written documents, bases its critical and editorial assumptions on the knowledge that criticism and iconographic documents give limited vision and partial perception of artistic work. [...] The book, even though it wants to avoid the logic of consumption, is a consumer’s item. The book inevitably transforms the work of the artist into consumer goods and cultural goods, a means of satisfying the cultural frustrations of the reader.”

justamente esta possibilidade de difusão do trabalho artístico no espaço e no tempo que permite com que ele seja fruído por um número muito mais amplo de pessoas, que se engajarão, em diversos graus, com a arte através dele, ocorrendo, assim, um processo de sensibilização perceptiva diversa da experiência direta de uma performance, de um *happening* ou de uma instalação, mas tão válida quanto. De fato, como afirma Germano Celant, o livro propõe uma relação participativa do público com a obra, seja mediante o toque, a voz ou o engajamento mental, sem porém assumir uma posição impositiva: o leitor só participará da obra se assim se dispuser, ou seja, se tomar a iniciativa de pegar o livro em suas mãos, percorrê-lo com curiosidade, deter-se em suas páginas. Portanto, podemos considerar que o espectador assume um papel definitivamente mais ativo ao experienciar um livro de artista do que ao contemplar uma obra de arte tradicional, como por exemplo uma pintura de cavalete, ou mesmo ao assistir certas performances ou ações. Sobre o livro como linguagem artística e sobre seu caráter relacional, Celant escreve, em um texto publicado em 1971:

O livro é uma mídia autossignificante, não exige outra demonstração que a leitura e a participação ativo mental do leitor, não impõe outro sistema de informação do que a imagem impressa e a palavra [...]. Produto da atividade e do pensamento e da imaginação, é o resultado de uma atividade concreta. [...] Não surge como um espaço privilegiado ou extra-real e se coloca no sistema comunicacional quotidiano sem alguma especificidade estética ou artística. É, em suma, apenas um outro espaço, que naturalmente coincide, junto à palavra oral, com o ponto máximo de entropia da arte, e pode ser considerado, portanto, como trabalho de arte.¹⁸⁶

Em suma, o livro consiste, simultaneamente, em objeto artístico e espaço expositivo (de fato, o artista Robert Barry utiliza a palavra “show”¹⁸⁷ para se referir ao livro), não podendo ser considerado como um espaço **específico** da arte, aproximando, desta forma, arte e vida, ao passo que documenta, prolonga no tempo a experiência artística e “transforma vida real em

¹⁸⁶ CELANT, Libro come opera d’arte, 1977, in *idem.*, *Artmix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, 2021, p.26. O texto *Book as a work of art* foi publicado originalmente em 1971 pela revista DATA, à qual tivemos acesso; posteriormente, em 1977, uma versão mais completa é publicada no livro *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, de Germano Celant. Esta, por sua vez, foi republicada, em 2008, no livro *Artmix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, do mesmo autor, a cuja edição de 2021 tivemos acesso. Optamos por utilizar a versão mais recente. T.N.: “Il libro è infatti un medium autosignificante, non richiede altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attivo-mentale del lettore, non impone altro sistema d’informazione che l’immagine stampata e la parola [...]. Prodotto dell’attività del pensiero e dell’immaginazione, è il risultato di un’attività concreta. [...] Non appare come uno spazio privilegiato o extra-reale e si colloca nel sistema comunicazionale quotidiano senza alcuna specificità estetica o artistica. È insomma solo un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola orale, con il massimo punto di entropia dell’arte, e si può dunque considerare come lavoro d’arte.”

¹⁸⁷ Ele enfatiza o espaço do catálogo enquanto espaço expositivo: “ao simplesmente estar nesta mostra, estou tornando conhecida a existência do trabalho. Estou apresentando estas coisas em uma situação artística utilizando o espaço e o catálogo.” BARRY in CELANT, 1969, p.115. T.N.: “by just being in this show, I’m making known the existence of the work. I’m presenting these things in an art situation using the space and the catalogue.”

informação.”¹⁸⁸ Assim sendo, o catálogo em questão assume, outrossim, função historiográfica, construindo, porém, uma historiografia da arte não do passado, mas do presente, desprovida, portanto, do habitual recuo dos historiadores da arte em relação a seu objeto de estudo. Tratando de arte do presente, portanto, em pleno desenvolvimento e transformação, o livro corre o risco de tornar-se rapidamente desatualizado ou obsoleto, reconhecendo-se, portanto, como relativo ao invés de absoluto. Neste sentido segue a seguinte afirmação celantiana:

Este livro é intitulado “art povera”. Esta definição crítica torna o material coletado tangível ao público e se coloca entre outros trabalhos; não aspira a ser uma definição unívoca de trabalhos de arte, percebendo que fornece apenas um aspecto da carga infinita que pode ser encontrada nos mesmos trabalhos. Há outras definições críticas, das quais as mais conhecidas são: arte conceitual, earthworks, arte micro-emotiva¹⁸⁹ materialista crua, antifórm. O livro resta dentro os limites da coleta do material; amanhã, pode haver um outro livro dos mesmos autores.¹⁹⁰

Em seguida, Celant atenta para a fluidez do processo de construção do livro, que condiziria com as próprias poéticas dos artistas envolvidos. Com efeito, a ausência de um projeto inicial e delimitado do livro e a participação livre dos artistas convidados conferem um dinamismo à obra, a qual reflete, dentro das possibilidades do códice e da diagramação, o clima anárquico, contingente e processual da Arte Povera. De fato, Celant indica a “necessidade de mirá-lo pelas mudanças, limites, precariedade e instabilidade do trabalho artístico”¹⁹¹, abstendo-se, conseqüentemente, de um olhar que busque a coesão de uma afirmativa estruturada, unívoca e impositiva. Considerando, pois, que o livro assume as próprias características utilizadas para descrever a Arte Povera, podemos colhê-lo como um trabalho de Arte Povera em si, ou seja, um livro de artista *poverista*.

¹⁸⁸ CELANT, 1969, p.6. T.N.: “transforms real life into information”

¹⁸⁹ A qual fora definida por Piero Gilardi, designando uma tendência que Barilli chamaria de informal frio.

¹⁹⁰ CELANT, 1969, p.6. T.N.: “The book is entitled “art povera”. This critical definition makes the type of material collected understandable to the public and places itself as a work among other works; it does not aspire to be a unique definition of works of art, realizing that it furnishes only a special aspect of the infinite charge that can be found in the same works. There are other critical definitions, the best known being: conceptual art, earthworks, raw materialist microemotive art, antifórm.”

¹⁹¹ *ibidem*. T.N.: “necessity to look into it for the changes, limits, precariousness and instability of artistic work”

3.2. Palavra e imagem: inter cruzamentos entre escritos de artista e produção plástica

Na impossibilidade de analisar a totalidade dos trabalhos apresentados no livro, atentaremos, a seguir, àqueles que consideramos mais pertinentes em relação à articulação teórica da Arte Povera, considerando como centrais a relação entre cultura e natureza, a ênfase na processualidade e na contingência, o caráter relacional, a dissolução da dialética entre mental e material e a carga energética envolvida no empobrecimento das barreiras que bloqueiam a exteriorização dos impulsos internos. Priorizaremos, portanto, aqueles trabalhos em que o fator humano se faz mais presente, pois **consideramos o deslocamento da atenção do objeto ao ente vivo que o produz como um dos pontos de maior relevância da poética povera.** Ademais, considerando que já comentamos ao longo dos demais capítulos e apêndices sobre algumas das obras presentes no volume, como *12 cavalli*, de Kounellis, ou *Sit in*, de Mario Merz, optamos, para não nos delongarmos, por apresentá-las apenas por imagens. Ademais, atentaremos sobretudo aos inter cruzamentos entre as produções dos artistas italianos, constituintes do núcleo da Arte Povera *per sé*, e as de artistas internacionais, explicitando, assim, um pensar e um agir comum na arte daquele período. Lançaremos um olhar outrossim em direção a trabalhos não presentes no livro *Art Povera*, buscando relacioná-las aos que nele constam, estabelecendo, assim, uma rede de conexões entre as diferentes pesquisas. Sendo assim, não nos ateremos apenas à palavra, mas também às imagens, considerando ambas como componentes essenciais da arte contemporânea.

Primeiramente, façamos algumas considerações a respeito da prática dos escritos de artista. É amplamente sabido que há muitos séculos artistas visuais têm produzido, também, textos, nas mais variadas linguagens e estilos e abarcando diversos temas. Um caso clássico, evidentemente, é o de Leonardo Da Vinci, que escreveu longamente sobre múltiplas disciplinas, da pintura à anatomia. Mais recentemente, o poeta Stéphane Mallarmé revolucionará a relação entre expressão textual e visual, propondo diagramações inusitadas que transformavam seus poemas em verdadeiras obras visuais e colaborando, em diversas ocasiões, com artistas plásticos. Não à toa, Mallarmé, que propôs obras abertas¹⁹² como seu icônico *Livre* (que permaneceu, entretanto, como proposição, visto que jamais foi executado), livro constituído de módulos intercambiáveis os quais, combinados de múltiplas formas, conferem uma infinidade

¹⁹² ECO, Umberto. *Obra aberta*, 1997. Versão brasileira baseada na edição de 1968. Livro original de 1962. Tradução de Giovanni Cutolo.

de sentidos à obra, será uma grande referência a Marcel Duchamp, que, por sua vez, deslocará a ênfase da arte do aspecto retiniano ao mental, valendo-se, muitas vezes, da palavra, que não será coadjuvante, mas crucial para a construção da obra. Por outro lado, as vanguardas históricas, como o Futurismo, o Construtivismo Russo, o Suprematismo e o Surrealismo, por exemplo, produzirão extenso material textual, através principalmente de manifestos e revistas de arte, associando-se frequentemente a críticos e poetas, como Filippo Tommaso Marinetti, no caso do Futurismo, Vladimir Mayakovsky, com o Construtivismo, e Georges Bataille, no caso do Surrealismo.

Entretanto, é apenas a partir dos anos 1960, com o advento da Arte Contemporânea, que podemos falar de escritos de artista como uma linguagem propriamente dita, visto que, com o processo de desmaterialização da obra de arte e com a expansão de seu campo de atuação, os textos passaram a serem vistos como parte constituinte da produção artística, não secundários em relação às demais práticas visuais. Com efeito, a crítica de arte brasileira Glória Ferreira define os escritos de artista com a seguinte passagem:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, estes textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção; [...] indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra.¹⁹³

É justamente nesta conjuntura que se situam os escritos presentes no livro *Art Povera*: devemos considerá-los, portanto, não como mero apoio textual às imagens, mas como trabalhos-chave para compreender o processo criativo dos artistas que, em sua busca pela ressignificação da arte e sua relação com a vida, apropriam-se de todos os meios e linguagens possíveis, considerando-os, sem distinção, como artísticos, dentre os quais, a palavra.

Como a produção plástico-visual da Arte Povera, seus escritos de artista também são extremamente heterogêneos. Com efeito, no livro encontramos textos poéticos, textos teóricos, textos híbridos; planos para instalações artísticas e listas, tão objetivos quanto a dimensão projetista exige, e textos oníricos e herméticos, além de anotações fortuitas do cotidiano. De duas linhas a páginas inteiras, são ora sucintos, ora compulsivos e delirantes, ora analíticos e

¹⁹³ FERREIRA in *idem.*; COTRIM, *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006, p.10.

minuciosos. Refletem, em suma, a diversidade de seus autores. Apesar disso, podemos traçar alguns eixos temáticos que reúnem certos artistas.

Walter de Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Jan Dibbets, Giuseppe Penone e Robert Smithson, artistas que operam em ambientes externos e naturais, podem ser reunidos por uma notável preocupação com a relação entre homem e natureza, entre arte e ambiente. Dentre eles, De Maria e Penone apresentam projetos para ações, a serem realizadas na natureza. Todavia, os dois textos e propostas variam substancialmente entre si: os textos de Penone, extremamente poéticos, construídos em versos, propõem a sua famosa série intitulada *Alpi Marittime*, em que o artista se mistura à natureza, associando seu corpo, de múltiplas maneiras, às árvores e aos rios. Os escritos são acompanhados de fotografias do processo e desenhos preparatórios, registros das ações realizadas no bosque piemontês. A sutileza do trabalho do artista italiano, que não apresenta uma postura invasiva, mas de comunhão com a natureza, contrasta enormemente com a violência caótica do projeto de De Maria, que descreve um espetáculo com escavadeiras e dinamites, com o público, vestido em trajes de gala, escavando buracos com pás em meio às explosões, enquanto música (o artista sugere La Monte Young) toca ao fundo. O escrito é permeado de um ar irônico, concluindo-se com a seguinte passagem:

E se este papel cair nas mãos de alguém que tenha uma empresa de construção e que esteja interessado em promover minhas ideias, por favor entre em contato comigo imediatamente. Além disso, se alguém possuir um acre, ou algo assim, de terra (preferencialmente em alguma grande cidade... porque a arte... prospera lá), não hesite.¹⁹⁴

A monumentalidade do trabalho de Walter De Maria pode ser comparada à de outros artistas da Land Art, sobretudo Michael Heizer, que, entretanto, contrariamente ao artista californiano, trabalha com o tempo geológico, com o perene, produzindo trabalhos destinados a durar milênios, como depressões e crateras geométricas produzidas artificialmente no deserto, que aceleram o processo de formação dos canyons. O trabalho de Heizer demonstra um profundo desejo de parrear-se com a natureza, e realizar, no tempo de vida ínfimo do ser humano, a ação exercida por éons pela erosão dos ventos, das águas, da deriva continental. Seu objeto de pesquisa, de fato, é o universo, o tempo e o espaço, como bem afirma no livro: “a massa pode

¹⁹⁴ DE MARIA in CELANT., 1969, p.13 T.N.: “And if this paper should fall into the hands of someone who owns a construction company and who is interested in promoting art and my ideas, please get in touch with me immediately. Also if someone owns an acre or so of land (preferably in some large city... for art... thrives there) do not hesitate.”

ser vácuo se permeada por um universo.”¹⁹⁵ Esta permeabilidade entre matéria e ambiente condiz com a ideia defendida por Penone de uma interpenetração constante que ocorre por meio da pele, em um sentido expandido, o que faz com que corpos e ambiente sejam indissociáveis e indiferenciáveis. Todavia, os trabalhos de ambos os artistas distinguem-se notavelmente no que diz respeito ao grau de violência do gesto humano em relação à natureza, às formas que assumem e à escala: é indiscutível que as ações de Heizer impõem à natureza, com o gesto drástico da movimentação de toneladas de terra, formas da abstração humana, ao passo que o trabalho de Penone, como já vimos, jamais impõe formas à natureza, mas se adapta a ela, e permanece, na grande maioria das vezes, na escala humana ou do vegetal.

Long, Oppenheim e Dibbets, por outro lado, trazem o desenho para o espaço natural, traçando linhas constituídas de trilhas de passos ou de pedras (no caso de Long), cortes meticulosamente efetuados sobre a relva e o gelo (no caso de Oppenheim), ou linhas projetadas no mar, em Amalfi (Dibbets). Seus gestos são efêmeros, por vezes solitários, e necessitam da documentação por registros fotográficos e textuais para que possam vir aos olhos do público, como atesta Long em seu único depoimento no livro, duas linhas manuscritas sobre uma fotografia: “andando em linha reta por 10 milhas, sudoeste da Inglaterra, fotografando a cada meia milha. Sair. Voltar.”¹⁹⁶ Hans Haacke, por sua vez, também se manifestará sobre a relação com o ambiente, assumindo, porém, como é de seu costume, uma certa carga de crítica institucional:

Uma “escultura” que fisicamente reage ao seu ambiente e/ou afeta o seu entorno já não deve ser encarada como um objeto. A gama de fatores externos influenciando-na, assim como seu próprio raio de atuação, ultrapassa o espaço que ocupa. Funde-se, portanto, ao ambiente em uma relação que é melhor compreendida como um “sistema” de processos independentes.¹⁹⁷

Assim sendo, a escultura, fundindo-se ao ambiente e perdendo seu caráter objetual, perde sua dimensão de bem de consumo, subvertendo seu papel na lógica produtiva capitalista.

Neste sentido segue, também, o depoimento de Dibbets, o qual enfatiza, contudo, ao contrário do artista alemão, a multiplicidade das possibilidades de experiência artística pelo público. Ele critica o papel dos museus e, principalmente, das galerias no que ele considera como um

¹⁹⁵ HEIZER in CELANT, 1969, p.61. T.N.: “mass can be a vacuum if it is pervaded by an universe.”

¹⁹⁶ LONG in CELANT, 1969, p.31. T.N.: “walking a straight line for 10 miles, s.w. England, shooting every half mile. out. back.”

¹⁹⁷ HAACKE in CELANT, 1969, p.179. T.N.: “A “sculpture” that physically reacts to its environment and/or affects its surroundings is no longer to be regarded as an object. The range of outside factors influencing it, as well as its own radius of action, reach beyond the space it materially occupies. It thus merges with the environment in a relationship that is better understood as a “system” of interdependent processes.”

esvaziamento da criatividade, dado que os artistas acabam por adaptar suas produções às normas do mercado, produzindo bens de consumo os quais impõem ao espectador uma posição de passividade. O artista holandês privilegia, em contrapartida, aquelas pesquisas artísticas que possibilitam as mais variadas formas de fruição e engajamento humano:

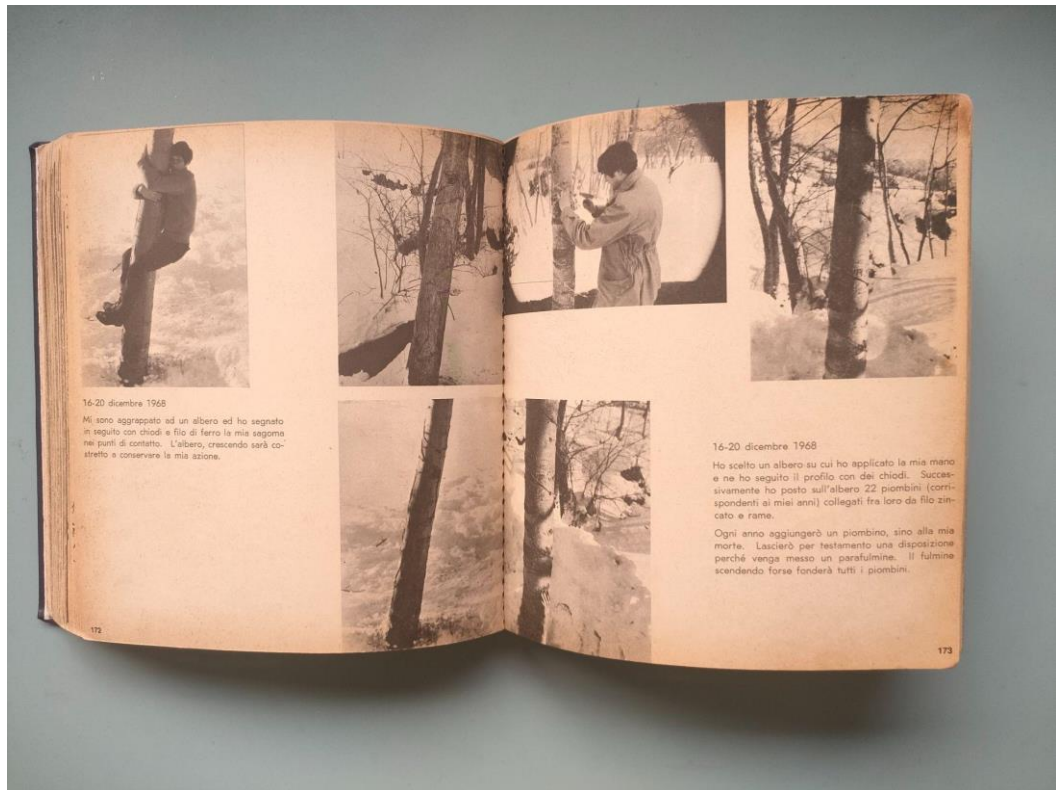
Você pode sobrevoar algo, caminhar ao longo de algo, dirigir (de carro ou trem), velejar etc. Você pode “desorientar” o espectador no espaço, integrá-lo, pode reduzi-lo ou aumentá-lo, você pode forçar um espaço sobre ele e sucessivamente desprovê-lo dele. [...] Estou mais envolvido com o processo do que com a obra de arte final. [...] Não estou mais realmente interessado em fazer um objeto.¹⁹⁸



Figura 66: Michael Heizer no livro *Art Povera*, 1969

¹⁹⁸ DIBBETS in CELANT, 1969, p.103 T.N.: “You can fly over something, you can walk along something, drive (by car or by train) sail etc. You can “disorientate” the spectator in space, integrate him, you can make him smaller and bigger, you can force upon him space and again deprive him of it. [...] I’m more involved with the process than the finished work of art. [...] I’m not really interested any longer to make an object.”





Figuras 67, 68 e 69: Giuseppe Penone no livro *Art Povera*, 1969



Figura 70: Dennis Oppenheim no livro *Art Povera*, 1969

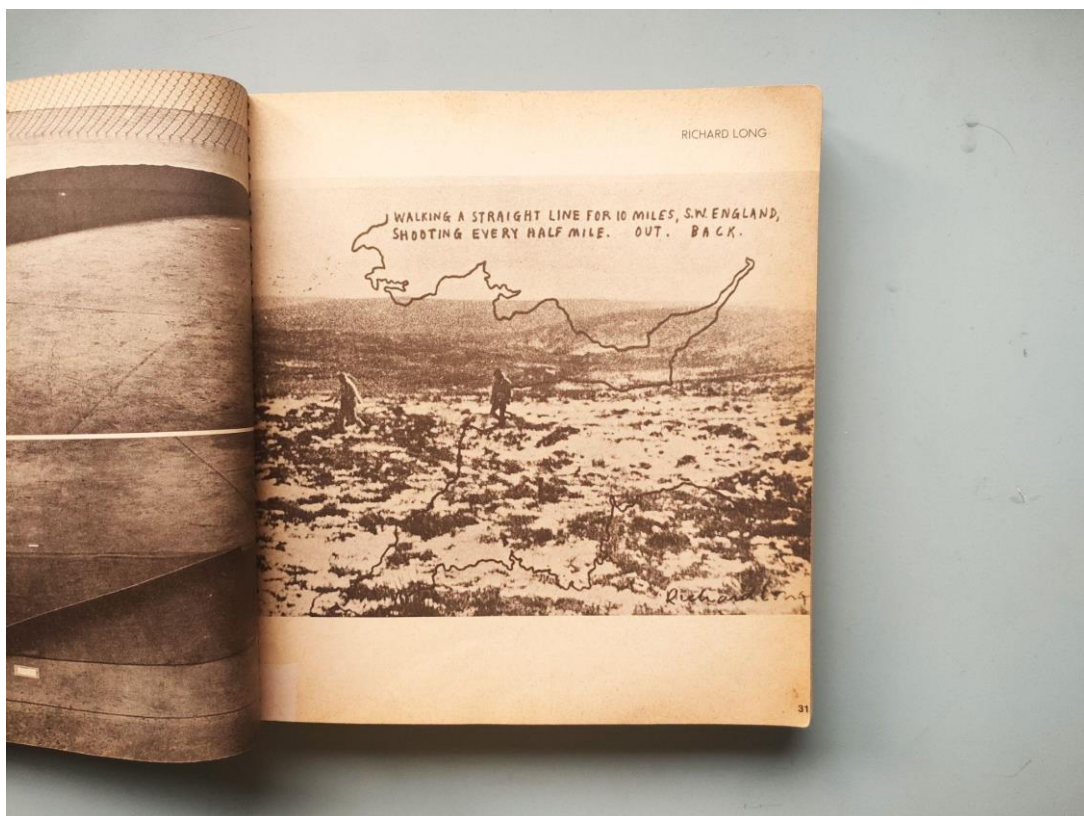


Figura 71: Richard Long no livro *Art Povera*, 1969



Figura 72: Hans Haacke no livro *Art Povera*, 1969

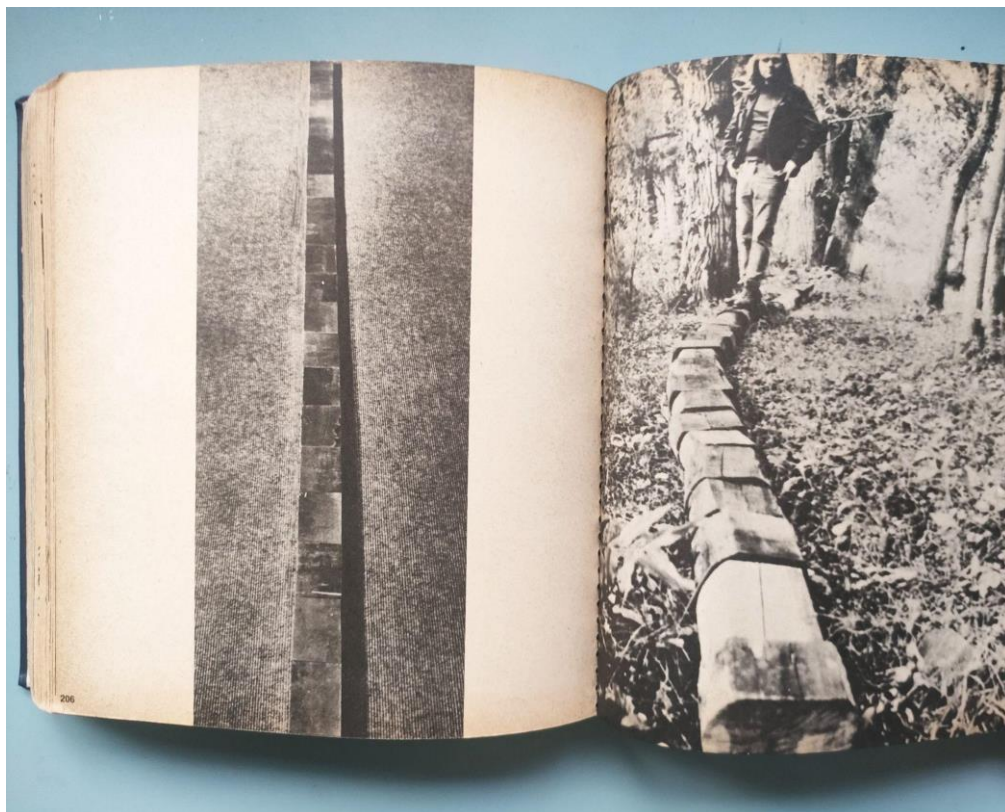


Figura 73: Carl Andre no livro *Art Povera*, 1969



Figura 74: Jan Dibbets no livro *Art Povera*, 1969

Tal ênfase na processualidade também aparece notavelmente no emblemático depoimento de Eva Hesse:

Eu gostaria que meu trabalho fosse um não-trabalho. Isto significa que ele encontrará seu caminho além de minhas pré-concepções. [...] A minha preocupação principal é ir além do que eu sei e do que eu posso saber. [...] Como uma coisa, um objeto, ele chega à sua essência lógica. Ele é algo, ele é nada.¹⁹⁹

As esculturas da artista judia-alemã radicada nos Estados Unidos eram frágeis e amorfas, variavam de acordo com a instalação, não sendo jamais repetíveis de maneira exata. Feitas de materiais industriais, eram paradoxalmente orgânicas, assemelhavam-se a seres primitivos como corais, anêmonas, pepinos-do-mar e esponjas-do-mar. Possuíam a carga energética da instabilidade e da fragilidade, causando no espectador a tensão da expectativa e da apreensão de que tudo desmoronasse em um átimo de segundo. Poderiam muito bem, portanto, serem relacionadas ao trabalho de uma outra escultora, infelizmente ausente do catálogo: Marisa Merz, cujas esculturas eram igualmente frágeis e paradoxais, e que igualmente exigiam ao espectador um envolvimento mental e físico marcado pela tensão. Podemos pensar, também, na instabilidade dos trabalhos de Anselmo, o qual, porém, parece trabalhar em um sentido mais frio e ponderado, instalando suas estruturas calculadamente, para que os fenômenos físicos que são seu objeto de estudo ajam sobre elas da maneira desejada.

De fato, é justamente a colaboração entre energias física e humana envolvidas no processo de manter os diversos elementos que compõem a obra em um equilíbrio instável o objeto de pesquisa de Giovanni Anselmo. Devemos, portanto, considerar seus trabalhos como sistemas sobre os quais agem múltiplas forças que devem ser calibradas a fim que o trabalho exista: gravidade, tensão, decomposição química da matéria e atração magnética são fenômenos físico-químicos aos quais o artista deve adaptar seu gesto para que a associação entre os diferentes elementos utilizados não se desfça, desfazendo, assim, a própria obra. Esta, de fato, só existe por meio de uma agregação dialética dos elementos heterogêneos em um sistema: não existe por si só, como objeto autônomo, mas como soma de energias, portanto, como uma associação entre o material e o imaterial.

Por exemplo, em *Sem título* (1968), presente no livro, o artista cria uma estrutura precária, prendendo com um arame, entre um grande bloco de granito e outro, pequeno, um

¹⁹⁹ HESSE in CELANT, 1969, p.56. T.N.: “I would like my work to be non-work. This means it would find its ways beyond my preconceptions. [...] It is my main concern to go beyond what I know or what I can know. [...] As a thing, as an object, it accedes its logical self. It is something, it is nothing.”

pedaço de carne.²⁰⁰ É apenas o volume instável do pedaço de carne que mantém o pequeno bloco de granito suspenso: uma vez apodrecida a carne, reduzindo-se em volume, desfaz-se a tensão que mantém o sistema unido. O arame, afrouxando-se, não segura mais os três elementos juntos, e a ação da gravidade sobre o sistema faz com que o pequeno bloco de granito e o pedaço de carne caiam. A obra, então, deve ser reconstruída, substituindo-se o pedaço de carne apodrecido por um novo, tenro. Constatamos, pois, que, para que o trabalho continue existindo de maneira perene, o processo deve ser repetido *ad infinitum*, constituindo-se, pois, como a quintessência da obra de arte processual.

No catálogo, Anselmo, sempre conciso e objetivo com suas palavras, descreve seu processo criativo com a seguinte passagem:

Eu, o mundo, as coisas, a vida, nós somos situações de energia e o cerne da questão não é cristalizar estas situações, embora mantê-las abertas e vivas é uma função do nosso viver. Dado que cada maneira de pensar e de ser deve corresponder a um modo de agir, meu trabalho realmente é a fisicização da força de uma ação, da energia de uma situação ou de um evento, etc., não apenas a sua experiência no nível da anotação ou de um signo ou da natureza morta. É necessário, por exemplo, que a energia de uma torção viva com a sua verdadeira força; ela certamente não viveria apenas por sua forma. [...] É necessário para mim trabalhar desta maneira porque não conheço outro sistema para estar no coração da realidade, que, precisamente, no meu trabalho, torna-se uma extensão do meu viver, do meu pensar, do meu agir.²⁰¹

Ora, fica claro, no processo e no depoimento de Anselmo, não apenas uma união entre arte e vida, mas aquilo ao qual Celant se refere como a verificação da própria existência²⁰², ou seja, da arte como processo cognoscitivo, de si, mas também do mundo. Opera-se, pois, uma desmaterialização da obra de arte na medida em que o cerne desta se torna eidético, ou seja, mental, epistemológico. Entretanto, ela não deixa de existir materialmente, no caso de Anselmo, mas a sua materialização passa a ser vinculada a um processo mental e energético que não pode ser reduzido meramente à forma. Nesse sentido, vem também o texto de Paolini no livro, que

²⁰⁰ Na versão mais conhecida do trabalho, ao invés de um pedaço de carne, o artista apresenta um pé de alface. Este, oxidando-se, murcha, desfazendo a tensão que mantém o sistema. Esta obra, de 1968, conhecida como *Struttura che mangia*, integrante do acervo da prestigiosa instituição parisiense Musée Georges Pompidou, vem sendo exposta até os dias atuais: o processo, pois, de substituição do alface e reconstrução da obra, já tendo sido repetido incontáveis vezes.

²⁰¹ ANSELMO in CELANT, 1969, p.109. T.N.: "I, the world, things, life, we are situations of energy and the point is not to crystallize such situations, though maintaining them open and alive is a function of our living. Since every way of thinking or being has to correspond to a way of acting, my work really is the physication of the force of an action, of the energy of a situation or an event, etc., not just the experience of this on the level of annotation or of a sign or of dead nature. It is necessary, for example, that the energy of a torsion lives with its true force; it certainly wouldn't live just by its form. [...] It is necessary for me to work in this way because I know of no other system for being within the heart of reality, which, precisely in my work, becomes an extension of my living, my thinking, my acting."

²⁰² CELANT, 1969.

trata de uma certa independência do processo imaginativo, isto é, de construção mental da imagem em relação à sua tradução material.²⁰³ Ainda que Paolini, ao contrário de Anselmo, continue no âmbito imagético, que não deixa de ser formal, e que ambos os interesses de pesquisa e processos sejam muito distintos, ambos compreendem a arte como um processo que se dá simultaneamente no concreto e no invisível, operando-se, assim, o que Barilli identifica como uma incorporação da noosfera (a esfera das ideias) na arte contemporânea.²⁰⁴

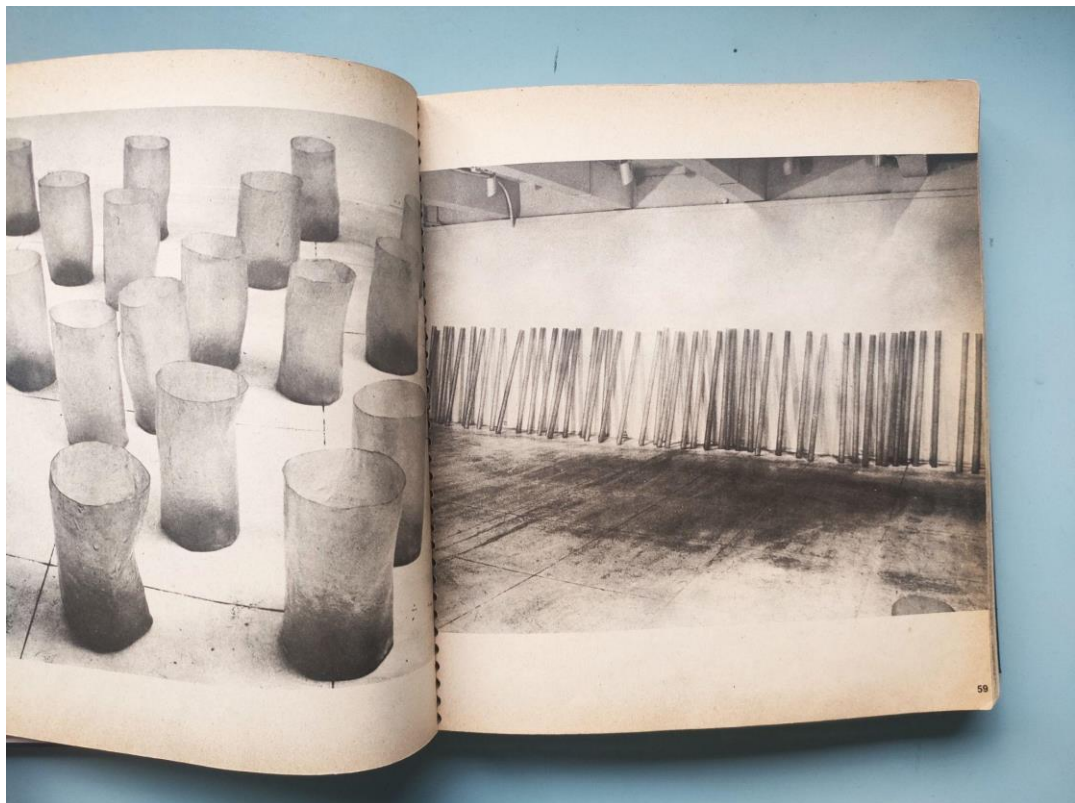


Figura 75: Eva Hesse no livro *Art Povera*, 1969

²⁰³ PAOLINI in CELANT, 1969.

²⁰⁴ BARILLI, 1970.



Figura 76: Marisa Merz, *Living sculptures*, 1966

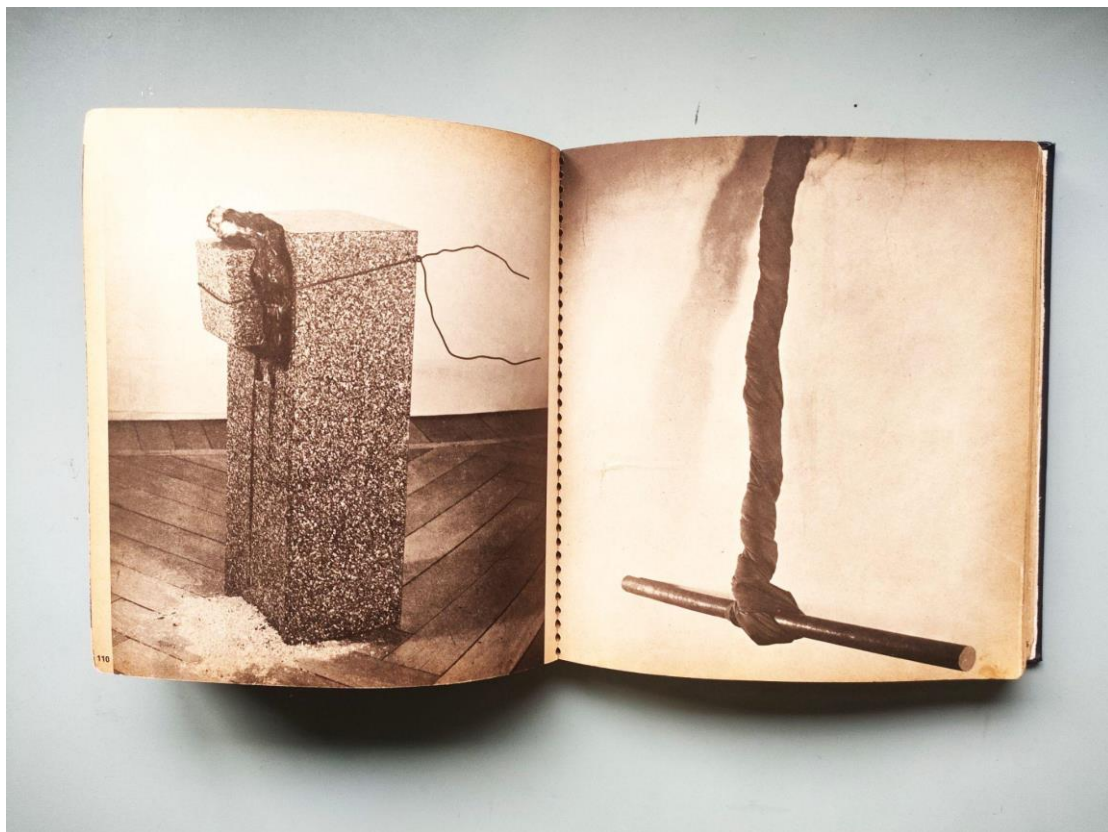


Figura 77: Giovanni Anselmo no livro *Art Povera*, 1969



Figura 78: Giulio Paolini no livro *Art Povera*, 1969

Por outro lado, Boetti, ao afirmar que “as condições para uma vida apaixonada existiam, mas eu tive que destruí-las para ser capaz de recuperá-las”²⁰⁵, enfatiza o processo de desculturalização como método para um alargamento da experiência direta da vida, ao passo que a associação de tal frase à icônica fotomontagem do artista que segura a mão de uma cópia duplicada de si mesmo novamente discute, a exemplo de Anselmo, o papel da arte enquanto processo de autodescobrimento. Com efeito, o artista, investigando o duplo, investiga a própria identidade enquanto construção múltipla, realizando uma série de trabalhos (alguns dos quais totalmente imateriais, reduzidos a pura linguagem) que contestam a natureza unívoca do ser. Ademais, a montagem fotográfica questiona o papel da mimesis e da fotografia como documento fidedigno, enfatizando, pois, seu caráter narrativo e ficcional. Considerando que, com o processo de desmaterialização da obra de arte, a documentação fotográfica passou a ganhar cada vez mais relevância como forma de difusão do trabalho artístico, Boetti propõe um importante questionamento acerca da percepção que temos da fotografia enquanto documento e dos limites turvos entre o real e o irreal. Estabelece, pois, uma incógnita, refutando a imposição de verdades unívocas a serem aceitas pelo espectador, promovendo a reflexão crítica.

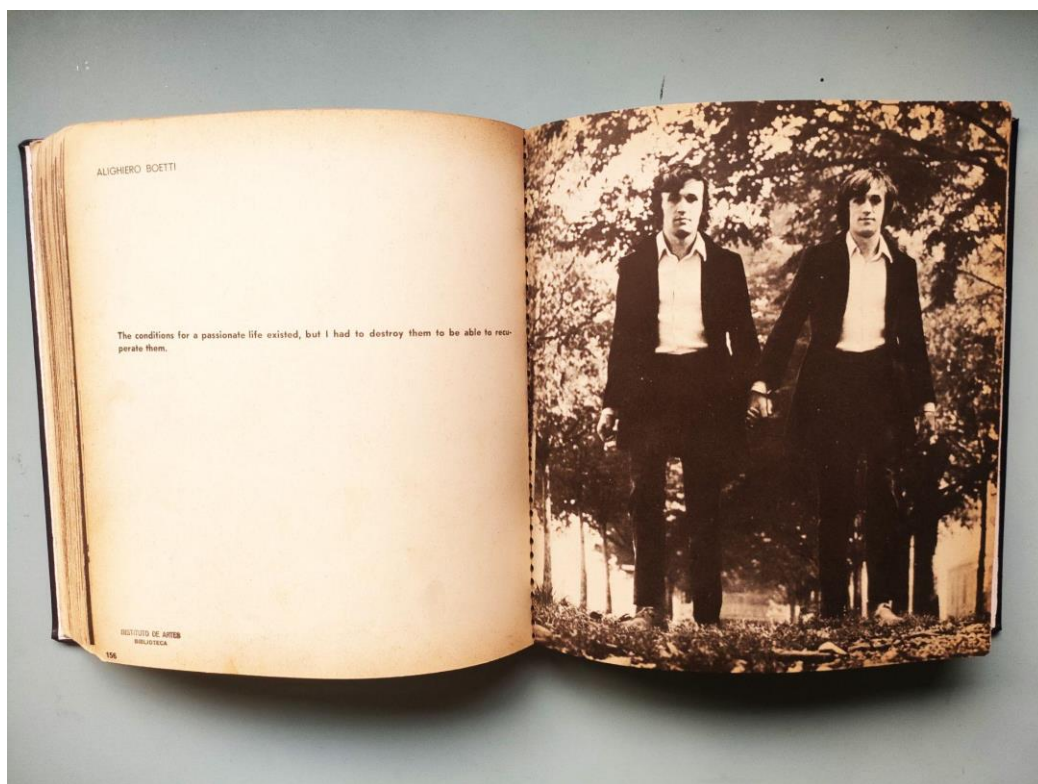


Figura 79: Alighiero Boetti no livro *Art Povera*, 1969

²⁰⁵ BOETTI in CELANT, 1969, p.156. T.N.: “the conditions for a passionate life existed, but I had to destroy them to be able to recuperate them.”



Figura 80: Luciano Fabro no livro *Art Povera*, 1969

Em suma, podemos considerar que o questionamento trazido por Boetti reflete-se em todos os autores presentes no livro, os quais, como já anotado anteriormente neste capítulo, refutam qualquer “valor unitário e assegurador”²⁰⁶ a favor de uma arte problematizadora, que transborda limites e transita entre linguagens, desafiando o status da obra de arte. Não à toa, este fenômeno se traduz no livro por meio da inclusão de pesquisas heterogêneas, variando do orgânico ao inorgânico, do puramente conceitual à investigação vitalista da matéria, traduzindo uma multiplicidade de tendências transnacionais que Barilli reuniu, genericamente, sob o termo *Informal Frio*:

não se apoiará, de fato, sobre um critério seletivo [...]. Ao contrário, o seu objetivo consistirá em um embaralhamento geral das cartas, em um pleno uso de todos os recursos possíveis. [...] A necessidade incontornável de fisicidade leva à saída de todas as instituições convencionais da obra de arte [...]; da esfera física se passa, por alargamentos sucessivos, à noosfera, ao comportamento “utópico”.²⁰⁷

²⁰⁶ CELANT, 1969, p.6 T.N.: “a unitary and reassuring value.”

²⁰⁷ BARILLI, 1970, pp.62 – 63. T.N.: “non si poggerà affatto su un criterio selettivo [...]. Al contrario, il suo compito consisterà in un rimescolamento generale delle carte, in un pieno uso di tutte le risorse possibili. [...] Il

O crítico bolonhês, portanto, apontará para uma fluidificação geral da arte tanto em direção à vida, quanto em direção à ideia, em uma reconciliação inédita entre ordem e caos e entre forma e conteúdo. Explica-se, pois, a presença, no livro, de artistas aparentemente opostos, como Kosuth e Eva Hesse, Lawrence Weiner e Kounellis. Em suma, a fluidificação da arte contemporânea no limiar entre os anos 1960 e 1970 é também a dissolução das dicotomias, abraçando os paradoxos. Entretanto, dos inúmeros termos surgidos no período, a Arte Povera parece ser o que melhor traduz tal dissolução. Não se vinculando à matéria à despeito do conceito, como o termo *Earthworks*, ou vice-versa, como no caso de *Conceptual art*, ou vinculando-se direta e dialeticamente a um movimento anterior, como o Informal Frio²⁰⁸, a Arte Povera, em sua amplitude semântica, é a que melhor reflete o espírito da arte deste período emblemático. Não se reduz, pois, a uma corrente propriamente dita, mas engloba uma atitude artística que, surgida nos anos 1960, ecoa e faz-se atual até hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos anteriores, analisamos minuciosamente a construção discursiva da Arte Povera em relação ao contexto sociocultural e político de sua gênese, além das produções plásticas e textuais que levaram à sua formulação. Valendo-nos, principalmente, dos artigos de Germano Celant e de testemunhos dos artistas ligados ao movimento, buscamos mostrar-nos cientes da legitimação discursiva dos diferentes atores do mundo da arte, valorizando a voz do artista enquanto crítico e articulador conceitual da própria obra, reconhecendo, como afirma o professor Stéphane Huchet, que “não é mais possível reduzir a produção crítica ao meio específico dos críticos profissionais.”²⁰⁹ Sendo assim, não encaramos a Arte Povera enquanto um conceito unívoco, mas como um conjunto complexo de concepções múltiplas e, por vezes díspares, sobre o fazer artístico, sua relação com o mundo e sobre os status do artista, do fruidor, do crítico e da obra de arte, fluidos e intercambiantes. Apesar de tal multiplicidade operativa e conceitual, constatamos nos discursos dos artistas linhas de pensamento comuns, as quais seriam agrupadas por Germano Celant no termo cunhado por ele. Com efeito, verificamos que malgrado as diferenças marcantes nas soluções estéticas dos respectivos artistas, eles compartilhavam de um mesmo ímpeto de saída da arte retiniana em

bisogno incontenibile di fisicità porta a uscire da tutte le istituzioni convenzionali dell'opera d'arte [...]; dalla sfera fisica si trapassa, per allargamenti successivi, alla noosfera, al comportamento “utopistico”.

²⁰⁸ Que sucedeu ao Informal Quente dos anos 1940 e 1960, vinculando-se, portanto, dialeticamente a ele.

²⁰⁹ HUCHET, 2011, p.80.

direção à dimensão espaço-temporal e ao sensível e uma recusa do estilo a favor de uma constante e dinâmica metamorfose e transfiguração da prática artística, o que Germano Celant assinalou como uma atitude nômade e contingente. Ademais, a maior parte dos artistas destaca o entendimento de que a técnica utilizada deve ser o mais transparente possível, para que não ofereça obstáculos à fruição sensível e intelectual da obra. Consequentemente, o pensamento técnico é essencial, ou seja, deve ser cuidadosamente pensado para que a técnica empregada não pese sobre sua dimensão mental e relacional, ao passo que os materiais empregados provêm de origens diversas, desde materiais oriundos das novas tecnologias industriais aos elementos da natureza, do tradicional grafite sobre papel à sucata, do corpo ao mármore e ao bronze. No entanto, ainda que abrangendo uma extensa gama de materiais, ora artísticos, ora extra-artísticos, a maioria dos *poveristi* destaca que, para eles, o material não assume suma importância, contrariando, pois, a linha interpretativa da Arte Povera de acordo com critérios plástico-materiais.

Consequentemente, fica evidente que o fio condutor da Arte Povera se dá na atitude físico-mental envolvida no contato entre arte e mundo (reconhecendo que a primeira não é dissociável do segundo), assumindo sobretudo uma dimensão processual em que coincidem simultaneamente o fazer artístico, compartilhado, e a fruição sensual e intelectual. Logo, concordamos com o historiador da arte Gianfranco Maraniello quando, em entrevista ainda inédita, afirma que “o próprio tema da definição teórica é uma questão que [...] arrisca propor uma forte contradição referente ao caráter performativo, [...] isto é, da ordem do evento, [...] uma contingência operacional característica da Arte Povera.”²¹⁰ Desta forma, é infértil a procura por um conceito definitivo de Arte Povera, uma vez que ela é intrinsecamente heterogênea, antidogmática²¹¹ e em constante mutação. Por conseguinte, embora para compreendermos a gênese do movimento é preciso que analisemos o terreno (histórico e geográfico) que tornou-a possível, sua própria abertura semântica e processual faz com que as questões por ela levantadas sejam inesgotáveis e, portanto, ainda hoje relevantes, como afirma Luciano Fabro:

A riqueza da Arte Povera é precisamente este seu lado camaleônico que une os artistas entre si, que está dentro de cada artista. [...] Apesar de tudo, é algo que consegue ainda viver, graças às suas próprias contradições. [...] Este é o elemento que sempre reabriu as questões: a dialética. A partir do momento que nós todos continuamos a fazer coisas diferentes, isso nos permite re-partir

²¹⁰ Gianfranco Maraniello em entrevista inédita a Marina Câmara e à autora, fevereiro de 2022. T.N.: “il tema stesso della definizione teorica è una questione che [...] rischia di proporre una forte contraddizione rispetto al carattere performativo evenemenziale cioè legato all'evento la logica dell'evento una contingenza operativa caratteristica dell'Arte Povera.”

²¹¹ KOUNELLIS in LISTA, 2011.

continuamente. À diferença de todas as outras vanguardas, que sempre buscaram criar um estilo, ou mesmo impor uma ideia.²¹²

Ora, se a fluidez dinâmica da Arte Povera permite que suas questões permaneçam sempre em aberto, isto se dá ainda por um outro fator essencial: tratando de problemáticas inerentes à natureza humana, enfatizando aquilo que há de mais primordial, ou seja, o corpo, os instintos, a sensibilidade e o intelecto, em suma, a multiplicidade complexa do ente vivente e de sua experiência no mundo, suas indagações jamais serão historicamente datadas. Com uma abordagem antropológica de questões existenciais, a Arte Povera se faz sempre hodierna, sempre atual, ou, em termos celantianos, de certa forma sempre contingente. A desconstrução dos paradigmas e categorias estabelecidos é um processo constante: afinal, nós ainda “estamos sempre divididos, nossa mente do nosso corpo, o trabalho do nosso amor, a nossa paixão do nosso intelecto, o estado das massas, [...] nós estamos sempre e totalmente em um estado de guerra.” Se é verdade, pois, que ainda hoje “cada coisa está em guerra com as outras coisas, o nosso objetivo” continua sendo “o de unificar todas estas coisas”²¹³, não em um conjunto homogêneo, mas acolhendo as diversidades.

²¹² FABRO in LISTA, 2011, pp. 32 - 40. T.N.: “La ricchezza dell’Arte Povera è precisamente questo lato camaleontico che unisce gli artisti tra loro, che è dentro ogni singolo artista. [...] nonostante tutto è qualcosa che riesce a vivere, grazie alle sue stesse contraddizioni. [...] Questo è l’elemento che ha sempre riaperto la questione, ha dinamizzato la cosa: la dialettica. Dal momento che noi tutti continuiamo a fare cose diverse, questo ci permette di ripartire continuamente. A differenza di tutte le altre avanguardie che hanno sempre cercato di creare uno stile, se non di imporre le loro idee.”

²¹³ THE LIVING THEATRE *apud*. CELANT, 1985, p.48. T.N.: “Noi siamo sempre divisi, la nostra mente è divisa dal nostro corpo, il lavoro dal nostro amore, la nostra passione dal nostro intelletto, lo stato dalle masse, [...] noi siamo sempre e totalmente in uno stato di guerra, insomma ogni cosa è in guerra con le altre cose; il nostro compito è allora di unificare tutte queste cose “

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

_____. Un "futuro tecnologico" per l'arte? Le teorie di Argan e l'opinione di Metro, In: **Metro**, v.5, n.9, abr.1965.

Artribune TV, **Genio & Sregolatezza**. 1950-2000: la Storia d'Italia vista dagli artisti, 2020. In: <https://vimeo.com/377747122> Acesso: 31/08/2022.

BARILLI, Renato. Coincidenza di opposti, In: **Marcatrè**, v.8, n. 56, jan. 1970.

_____. (1984) **L'arte contemporanea**: da Cézanne alle ultime tendenze. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.

BEUYS, Joseph; DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia (org.). (1988) **Difesa della natura**. Torino: Lindau Editore, 2019.

BOARINI, Vittorio (org.). **Il Notiziario della Galleria De' Foscherari 1965 – 1989**. Bologna: Galleria De' Foscherari, 2019.

BOATTO, Alberto. Dall'inerte al vivente In: **Marcatrè**, v.8, n.61 – 62, 1970.

_____.; CHIODI, Stefano (org.), **Ghenos, Eros, Thanatos** e altri scritti sull'arte 1968 – 1985. Roma: L'orma editore, 2016.

CALVESI, Maurizio. (1993) **Duchamp**. Firenze: Giunti editore, 1998.

_____.; GABRIELE, Mino. **Arte e alchimia**. Firenze: Giunti editore, 1986.

CÂMARA, Marina. **Giuseppe Penone**: da história à pele do mundo, 16 ago. 2016, (tese de doutorado), programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2016.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAZZULLO, Aldo. **I ragazzi che volevano fare la rivoluzione**. 1968 – 1978: storia di Lotta Continua, Segrate: Mondadori, 2015;

CELANT, Germano. **Art Povera**. London: Studio Vista, 1969.

_____. **Arte Povera**: Storia e protagonisti. Milano: Electa, 1985..

_____.**Arte Povera**: Storia e storie, Milano: Electa, 2011.

_____. (2008) **Artmix**: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2021.

_____. (1976) **Precronistoria**: 1966 – 1969, Macerata: Quodlibet, 2017.

_____. (1972) **Giulio Paolini**. Milano: Silvana Editoriale, 2019.

_____.**The Story of (my) Exhibitions**. Milano: Silvana Editoriale, 2021.

- CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione**: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966 – 1970. Milano: Electa, 2010.
- COTRIM, C.; FERREIRA, G. (orgs.), **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DA COSTA, Valérie. **Pino Pascali** : retour à la Méditerranée. Paris : Les Presses du Réel, 2015.
- DE MARTINO, Ernesto. (1961) **La terra del rimorso**. Milano: Il Saggiatore, 2013.
- DE SANNA, Jole; ZORIO, Gilberto. Gilberto Zorio: corpo di energia, In: **DATA**, v.2, n.3, abr. 1972.
- DEWEY, John. (1934) **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. (1962) **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- _____. (1967) **Para uma guerrilha semiológica**, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43810094/PARA_UMA_GUERRILHA_SEMIOL%C3%93GICA_1967, acesso: 06/09/2022.
- FABRO, Luciano. sem título, In: **DATA**, v.1, n. 1, set. 1971.
- _____. Tecniche e materiali, entrevista concedida a Carla Lonzi, In: **Marcatrè**, v.6, n.37 – 40, mai. 1968.
- GALIMBERTI, Jacopo. A Third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera, In: **Art History**, 2013.
- _____. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.
- GIACHETTI, Diego. **Un Sessantotto e tre conflitti**. Pisa: BFS Edizioni, 2008.
- GILARDI, Piero. sem título, In: **Marcatrè**, v.4, n. 26 – 29, dez. 1966.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HUCHET, Stéphane. Partilhas no ambiente da crítica, In: **PORTO ARTE**: Revista De Artes Visuais, v.16 n.27, 2011.. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.18189>
- KOUNELLIS, Jannis. Pensieri e osservazioni, In: **Marcatrè** , v.6, n. 43 – 45, jul. 1968.
- _____. Tecniche e materiali, entrevista concedida a Marisa Volpi, In: **Marcatrè**, v.6, n. 37 – 40, mai. 1968.
- _____. Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis, entrevista concedida a Carla Lonzi, In: **Marcatrè**, v.4, n. 26 – 29, dez. 1966.
- _____. (2011) **Naviguer entre les écueils** : entretiens à Beijing, 2011. Entrevista concedida a Jérôme Sans. Paris : Galerie Lelong & Co, 2019.
- _____.; CODOGNATO, M. (org.); D'ARGENZIO, M. (org.) **Echoes in the darkness**: writings and interviews 1966 – 2002 . Grã-Bretanha: Trolley, 2002.
- LACARBONARA, Roberto; TEOFILO, Giuseppe. **Super**: Pino Pascali e il sogno americano. Milano: Skira, 2017

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) **La pensée sauvage**. Paris : Plon, 2012.
- LISTA, Giovanni. (2006) **Arte Povera**. Milano: Abscondita, 2011.
- _____. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.
- LONZI, Carla. (1969) **Autoritrato**. Milano: Abscondita, 2017.
- MARANIELLO, Gianfranco. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.
- MARCUSE, Herbert. (1977) **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARTIN, Henry. Specchio, bello specchio, In: **Marcatrè**, v.5, n.30 – 33, jul.1967.
- _____. Uno Zoo non è una badia, In: **DATA**, v.1, n. 1, set. 1971.
- MERZ, Mario. La serie di Fibonacci, In: **DATA**, v.1, n. 1, set. 1971.
- MERZ, Marisa. Entrevista concedida a Marisa Volpi, In: **Marcatrè**, v.4, n. 26 – 29, dez. 1966.
- _____. , Quante rose... In: SAUZEAU-BOETTI, Anne-Marie, Lo specchio ardente in **DATA**, v.5, n. 18, set. 1975.
- PAOLINI, Giulio. Tecniche e materiali, entrevista concedida a Carla Lonzi, In: **Marcatrè**, v.6, n. 37 – 40, mai. 1968.
- _____. Entrevista concedida a Carla Lonzi, In: **Collage**, n.7, mai. 1967.
- PASCALI, Pino. Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali. Entrevista concedida a Carla Lonzi, In: **Marcatrè**, v.5, n.30 – 33, jul. 1967.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1955) **Ragazzi di vita**. Milano: Garzanti, 2009.
- _____. **Accattone** (filme). Roma: Cino del Cuca, 1961.
- _____. **Mamma Roma** (filme). Roma: Arco Film, 1962.
- _____. Il PCI ai giovani, In: **Espresso**, jun. 1968. Disponível em: <https://temi.repubblica.it/espresso-168/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/?printpage=undefined> acesso em 04/09/2022
- _____. **Il Decameron** (filme). Roma: Produzioni Europee Associati, 1971.
- _____. Il vuoto del potere ovvero l'articolo delle lucciole, In: **Corriere della Sera**, fev. 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em 04/09/2022.
- PATELLA, Luca Maria. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.
- PENONE, Giuseppe. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.
- PISTOLETTO, Michelangelo. Antologia, In: **Marcatrè**, v.3, n. 11 – 13, fev. 1965.
- _____. **La voix de Pistoletto**. Entrevista concedida a Alain Elkann, Arles : Actes Sud, 2014.

RAI Radio 3, **Il '68 ed intorno** (emissão de rádio) out. 2017. Disponível em:
<https://www.raiplaysound.it/audio/2017/10/Il-68-e-dintorni-Larte-contemporanea-italiana-886f49dd-7f6d-4486-8392-080c17c1f214.html> acesso: 05/09/2022

Regione Puglia Assessorato Pubblica Istruzione e Cultura; Centro Regionale di Servizi Educativi e Culturali Monopoli e Polignano a Mare. **Per Pino Pascali**. Bari: InOltre, 1987.

RICHARDS, Thomas. **Travailler avec Grotowski** : sur les actions physiques. Arles : Actes Sud, 1995.

RUBIU, Vittorio. **Vita eroica di Pascali**. Roma: Lit Edizioni, 2017.

RÜDIGER, Bernard. (org.) **Luciano Fabro** : Habiter l'autonomie. Lyon : Éditions ENBA Lyon, 2008.

SARGENTINI, Fabio. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida a Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, 2022. Inédito.

SCOLA, Ettore. **Trevico - Torino**: Viaggio nel Fiat-nam (filme). Roma: Unitelefilm, 1973.

SOCRATE, Francesca. **Sessantotto**: due generazioni. Bari: Laterza, 2018.

SONTAG, Susan. (1966) **Against interpretation** and other essays. EUA : Picador Editions, 2013.

TONELLI, Marco. **Pino Pascali**: il libero gioco della scultura. Monza: Johan & Levi, 2010.

TRINI, Tommaso. Nuovo alfabeto per corpo e materia, In: **Domus**, n. 470, jan. 1969.

_____. Giulio Paolini, un decennio. Parte prima: Il vero e il visibile, In: **DATA**, v.3, n. 7 – 8, jun.1973.

_____. Giulio Paolini, un decennio. Parte seconda: Un disegno geometrico e la geometria di un disegno, In: **DATA**, v.3, n. 9, set. 1973.

_____. Marisa Merz, In: **DATA**, v.5, n. 16 – 17, jun.1976.

Una visione sconveniente, In: **Marcatrè**, v.2, n.6 – 7, mai. 1964.

VOLPI, Marisa. Tecniche e Materiali: Pino Pascali, In: **Marcatrè**, v.6, n. 37 – 40, mai. 1968.

APÊNDICES

APÊNDICE A - MUDANÇAS DE PARADIGMAS: A ARTE POVERA E O AMBIENTE SOCIOCULTURAL DOS ANOS 1960 NA ITÁLIA

A.1 Milagre italiano? Desilusão e ruptura intergeracional

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos instauraram um plano de recuperação econômica aos países da Europa ocidental afetados pela guerra. Conhecido como Plano Marshall, este plano tinha como objetivo o fortalecimento econômico de países agora aliados ao Ocidente na Guerra Fria, exportando assim o *American Life Style* e os padrões de produção e consumo com ele condizentes. Destruída pela guerra, abalada por décadas de fascismo, a Itália viu-se, então, em um período de rápida industrialização e crescimento econômico, tornando-se assim, no início dos anos 1960, o principal produtor europeu no setor automobilístico.²¹⁴ Concentrada no Norte da península, com as empresas de carros de luxo como Ferrari e Maserati na região de Emilia Romagna e a gigantesca Fiat, de carros populares, sediada em Turim, a indústria automobilística atraiu trabalhadores do Sul da Itália, região historicamente mais pobre e majoritariamente agrícola, ocasionando um intenso fluxo migratório e agravando a desigualdade social inter-regional.

No âmbito cultural, o desenvolvimento tecnológico resultou no crescimento da cultura de massa, discutida, entre outros, por Walter Benjamin, Roland Barthes e, na Itália, por Umberto Eco. A televisão, o rádio, o cinema e a publicidade, assim, contribuíram para a popularização de um novo estilo de vida, baseado não mais no gesto artesanal e nas culturas regionais, mas em uma cultura massificada e no sonho do progresso, reforçado, na Itália, pela difusão da noção de que um certo *Miracolo italiano* (milagre italiano) estivesse em plena concretização. Na arte, entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, este otimismo progressista refletia-se na produção de artistas ligados à gestalt, à arte cinética e à chamada *Arte Programmata*, representada, por exemplo, pelos *Gruppo N* e *Gruppo T*, defendidas pelo crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan (1909 – 1992). Argan, uma das figuras-chave da cultura e da política italiana no século XX, advogando por estes grupos, alertava para a iminente e inevitável morte da arte, no sentido de uma arte baseada na artesanaria:

Está claro, a partir de inúmeros indícios, que a cultura de massa será em grande medida uma cultura da imagem, isto é, que tenderá a instrumentalizar a experiência estética. É claro também que a difusão ilimitada de informações através da imagem poderá inutilizar a operação artística, como a

²¹⁴ CAZZULLO, *I Ragazzi che volevano fare la rivoluzione*, 2015. Original de 1998.

comprendemos tradicionalmente, privando-a da sua função de mediação da experiência estética. A crise das técnicas artísticas tradicionais está em curso e é irreversível: quais possibilidades possui a arte de renovar as próprias técnicas e de inserir-se no panorama tecnológico do mundo atual?²¹⁵

Argan, reconhecendo no desenvolvimento da cultura de massa um fator que anularia, de certa forma, a experiência estética, optava, em contrapartida, por uma arte que faria uso dela não de uma maneira alienada, mas estratégica e ideológica: para ele, a arte, que ele encarava como pedagógica e difusora de modelos morais, deveria se aliar à tecnologia a fim de promover uma consciência coletiva e restaurar uma cultura do progresso aos moldes do pensamento de matriz Humanista e Iluminista. Sendo assim, verificamos que, longe de compactuar incondicionalmente com os cambiamenti socioculturais em curso, Argan propunha, pois, um movimento revolucionário, por assim dizer, no interior destes, atribuindo à arte a função transformadora, como demonstra no artigo *Un "futuro tecnologico" per l'arte?*, publicado na revista *Metro* em 1965:

a função até mesmo política da arte é clara: sendo institucionalmente “ideológica”, enquanto criadora de modelos de valores e de comportamento, será uma força essencial da luta ideológica. Se não for, teremos a morte da arte: mas morta pelo capitalismo, e não pela tecnologia industrial.²¹⁶

Em suma, constatamos que o posicionamento de Argan defendia uma arte de certo modo política, cuja função ideológica se desenvolveria no interior do ambiente institucional e fazendo uso dos próprios instrumentos da cultura de massa (capitalista) que pretendia modificar, “transformando assim o progresso tecnológico em evolução ideológica.”²¹⁷ Sendo assim, Argan não advogava nem pela arte-como-arte nem pela arte-como-vida, mas sim por uma arte funcional, o que a aproximaria do âmbito das artes aplicadas e do design. Não cabe a nós, aqui, criticar ou defender o posicionamento de Argan, mas verificamos, retroativamente, que o seu pensamento se inseria em um contexto histórico preciso, isto é, o da transição entre os anos 1950 e 1960, cuja conjuntura gerou uma ilusão de um milagre social e econômico, contribuindo

²¹⁵ ARGAN, *Un futuro tecnologico per l'arte?*, in *Metro*, v.V, n.9, abr. 1965, p.15. Tradução nossa de: “È chiaro, da molti indizi, che la cultura di massa sarà in larga misura una cultura d'immagine e che cioè tenderà a strumentalizzare l'esperienza estetica. È anche chiaro che la diffusione illimitata dell'informazione attraverso l'immagine può inutilizzare l'operazione artistica, come tradizionalmente la si intende, privandola della sua funzione di mediazione dell'esperienza estetica. La crisi delle tecniche artistiche tradizionali è in atto ed è irreversibile: quali possibilità ha l'arte di rinnovare le proprie tecniche e di inserirsi nel quadro tecnologico del mondo attuale?”

²¹⁶ *ibidem*. T.N.: “la funzione anche politica dell'arte è chiara: essendo istituzionalmente “ideologica” in quanto creatrice di modelli di valore e di comportamento, sarà una forza essenziale della lotta ideologica. Oppure non sarà, avremo la morte dell'arte: ma uccisa dal capitalismo e non dalla tecnologia industriale.”

²¹⁷ *ibid.*, p.19. T.N.: “trasformando così il progresso tecnologico in evoluzione ideologica.”

para um certo otimismo em relação a “uma prática construtiva, se não utópica, que acreditava na transgressão à luz da pesquisa científica e tecnológica, [...] afirmando a hipótese da intervenção ativa da arte no mundo real”²¹⁸ Menos otimistas, céticas quanto à potência transformadora do progresso científico e da arte no âmbito social, outras tendências surgiriam e se posicionariam de maneira distinta frente aos acontecimentos marcantes daquele período e da década seguinte.

Se autores como Argan e Ítalo Calvino haviam abraçado com esperança a causa daquilo que compreendiam como progresso, o posicionamento de Pier Paolo Pasolini, um dos intelectuais de maior relevância da Itália do século XX, avançava no sentido oposto. Ao invés da linguagem clara, bem articulada e artificial do rádio e da televisão, que tendiam a homogeneizar e massificar os contrastes de uma cultura historicamente plural e fragmentada, Pasolini chocou, com seu romance *Ragazzi di vita*, de 1955, com a apropriação literária do dialeto dos subúrbios de Roma, com suas gírias e palavrões²¹⁹, distante da idealizada língua de Dante. Ao cliché do antagonismo entre mocinhos e vilões, que culminaria nos Spaghetti western da *Cinecittà*, Pasolini preferia os indivíduos marginalizados, invisíveis, anti-heróis, nem de todo maus nem tampouco bons, corrompidos pela dura realidade, mas com os quais Pasolini nos induz a desenvolver empatia. No início dos anos 1960, Pasolini levaria o universo dos *ragazzi di vita* ao cinema. Com uma estética e temática crua, inspirada no Realismo italiano, ele realizaria, em 1961, *Accattone*, e, no ano seguinte, *Mamma Roma*. Ambos ambientados nos subúrbios de Roma, com novos aglomerados urbanos já em ruínas, símbolo da falência do já então em decadência Milagre Italiano, despidos de qualquer semelhança com a opulência elegante das regiões nobres da capital, narram o sonho frustrado da ascensão social. Em terrenos baldios em que escombros e entulho se misturam a fragmentos de ruínas clássicas, *Accattone*, um cafetão, e *Mamma Roma*, uma prostituta, tentam ganhar a vida para deixarem os subúrbios rumo ao centro de Roma, onde acreditam que poderão abandonar o crime e viver uma vida feliz e honesta. Entretanto, o que parecia tão próximo mostra-se a uma distância praticamente inalcançável: ambos se veem cada vez mais envolvidos com a dura realidade e acabam por atingir um fim trágico, sem jamais alcançar a sonhada nova vida. Pasolini escancara, assim, as incongruências do *Milagro Italiano*, do *boom* econômico e do progresso que jamais chegaram aos mais pobres, aos *Accattone* e *Mamma Roma* da vida real. De fato, como afirma Germano

²¹⁸ CELANT, Identité Italienne : l'art en Italie depuis 1959, 1981, in *idem.*, *op. cit.*, 2021a, p.108. T.N.: “a constructive, if not utopian practice that believed in transgression, passing through the enlightenment of scientific and technological research [...] so as to assert a hypothesis of active intervention by art in reality.”

²¹⁹ PASOLINI, *Ragazzi di vita*, 2009. Original de 1955.

Celant, sobre o poeta friulano e o artista Piero Manzoni, uma das referências-chave para a Povera:

contrastando com as fantasias de opulência e prazer glorificadas pela indústria ambos libertaram as compulsões²²⁰, expondo os limites do viver e abrindo o abismo dos corpos, de forma que a inclinação às projeções fisiológicas [...] viria a excluir qualquer hipótese de salvação e humanismo. **A imagem não era mais duplicada na utopia, mas fundada nas reduções concretas da vida.** E a vida, como a arte [...], encontrava sua expressão apenas no dejetivo [...]. A linguagem e o mecanismo eram investidos e reinvestidos em sua energia a fim de revelar o seu simulacro conformismo e a regressão às origens. [...] A paixão pelo corpóreo tornou-se para ambos o único espaço de expressão, como refúgio e lar para os marginalizados e os isolados, isto é, do verdadeiro e do vital.²²¹

Sendo assim, o pessimismo de Pasolini em relação ao mundo contemporâneo, que gerava uma crise política, cultural, social e moral que ele denominava “o desaparecimento dos vagalumes”²²², e sua atenção às classes marginalizadas, além de sua crença na corporeidade e no fisiológico, no sexo, como elementos vitais, o levaria a uma busca por um passado essencial, artesanal, arcaico, onde a experiência da vida era intensa e direta, longe das mediações e das artificialidades da sociedade capitalista. Este passado ideal (que ele mesmo reconhecia como idealizado) estaria ligado, em seu imaginário, sobretudo ao medievo e ao espírito franciscano.²²³ Olhando, portanto, em direção a uma lógica primeva, Pasolini posicionava-se como antiprogressista e a favor de uma regressão aos níveis essenciais da vida humana.

²²⁰ Neste sentido, a poética pasoliniana se aproxima dos ideais do Teatro e da Arte Povera de despojamento das convenções a favor de uma ênfase no corpo e na liberação de impulsos internos, que a professora Marina Câmara, em sua tese de doutorado *Giuseppe Penone: da história à pele do mundo* (CÂMARA, 2016) relaciona às ideias de dispêndio e de desclassificação desenvolvidas por Georges Bataille em seus *Documents*.

²²¹ CELANT, 2021a, pp. 107 – 108, grifo nosso. T.N.: “In contrast to the fantasies of opulence and pleasure touted by industry, both set free compulsions, showing the “limits of living and opening up the chasm of bodies, so that the bent for physiological projections [...] came to exclude any hypothesis of salvation and humanism. The image was no longer duplicated in utopia, but founded in the concrete reductions of life. And life, like art [...], found expression only in the discard [...]. The language and the mechanism was invested and reinvested in their energy in order to reveal their conformist simulacra and regression to the sources. [...] Passion for the corporeal then became for both the only place of expression, as refuge and home of the outcast and the isolated, i.e, the true and the vital.”

²²² PASOLINI, Il vuoto del potere ovvero l’articolo delle lucciole, in *Corriere della Sera*, fev. 1975. T.N.: “La scomparsa delle lucciole” Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html> acesso em 04/09/2022.

²²³ Isto se faria especialmente evidente na sua *Trilogia da Vida*, que revisitava grandes obras literárias do medievo, dando atenção sobretudo ao caráter popular, à linguagem do povo e à sexualidade explícita e descomplicada, vivida plenamente. No *Decameron*, Pasolini optou pelo popular ambiente napolitano em detrimento da burguesa Florença do original boccacciano, apostando também no emprego do dialeto napolitano ao invés do italiano vernacular. É importante ressaltar que Pasolini encarava os dialetos como línguas autônomas, acreditando, assim, na pluralidade cultural da Itália em detrimento de uma cultura hegemônica.

É no seio deste complexo panorama sociocultural, em que a uma certa visão positivista da arte se opunha um pessimismo arcaísta, e em que a ilusão do progresso econômico se desfazia em recessão econômica e greves trabalhistas, nasce a Arte Povera. Desiludidos em relação ao capitalismo e à cultura consumista, insatisfeitos com as forças imperialistas que agora se traduziam na barbárie das guerras da Argélia e do Vietnã, os jovens tampouco se identificavam com o comunismo soviético, do qual a revelação dos crimes de Stalin, já morto, fez com que parte da esquerda ocidental deixasse de encarar o modelo russo como o ideal. Por outro lado, a decepção e a desilusão geraram na juventude um ímpeto revolucionário, não no sentido estritamente político, mas sobretudo cultural. As rápidas mudanças socioeconômicas revelaram as falhas da sociedade burguesa, impelindo as novas gerações e as minorias a uma luta pela liberdade que se refletia na liberação dos costumes e no questionamento das instituições. Assim, muitos artistas, contrários à estrutura modernista do cubo branco, da tirania da visão romântica e do status solitário do artista como um ser sublime em relação ao real, voltaram suas pesquisas ao conceito, ao espaço, ao processo e a um aspecto coletivo e relacional, almejando, assim, uma fusão entre arte e vida. Neste sentido, não abdicavam dos materiais da indústria e da cultura de massa, isto é, do mundo contemporâneo, mas os aliavam aos elementos naturais, a um gesto primário e artesanal, retirando-lhes de seu pedestal enquanto objetos de fetiche da sociedade capitalista. Com efeito, como afirma o crítico de arte bolonhês Renato Barilli, em seu artigo intitulado *Coincidenza di opposti*, publicado na emblemática revista *Marcatrè*:

A ideologia da “arte povera”, se queremos encontrar-lhe uma, não pode deixar de ser **contra** um universo tecnológico e industrial de homens massificados, monodimensionais; mas tampouco pode esquecer que este ser **contra** é, por sua vez, tornado possível pelos desenvolvimentos da indústria e da tecnologia. É, em suma, uma revolução situada na era pós-industrial [...] : a civilização tecnológica, chegada ao seu máximo desenvolvimento com a difusão maciça das comunicações eletrônicas²²⁴, foge milagrosamente a um aparente destino de automação sistemática e inverte-se em seu contrário, em uma encontrada era de contatos capilares, de comunicações diretas, de relações quase tribais²²⁵

²²⁴ Evidentemente, sabemos que, em 1970, a civilização tecnológica estava longe de atingir seu ápice. Hoje, com a globalização e as redes sociais, esta “difusão maciça das comunicações eletrônicas” de que fala Barilli atingiu proporções inimagináveis à época. Consequentemente, propostas como a da Arte Povera, que busca o contato direto nas relações humanas, entre espécies e com o mundo, são ainda relevantes e fazem-se cada vez mais urgentes.

²²⁵ BARILLI, 1970, p.62, grifos do texto original. T.N.: “L’ideologia dell’”arte povera”, a volergliene trovare una, non può che essere contro un universo tecnologico e industriale di uomini massificati, monodimensionali; ma non può neppure dimenticare che questo essere contro è a sua volta reso possibile dagli sviluppi dell’industrialismo e della tecnologia. È insomma una rivoluzione situata in un’era postindustriale [...]: la civiltà tecnologica, giunta al suo massimo sviluppo con la diffusione massiccia delle comunicazioni elettroniche, sfugge miracolosamente ad

Barilli, ao descrever uma reviravolta no interior do sistema de comunicação de massa e da sociedade tecnológica, a favor de uma anti-sistematização das relações humanas, refere-se ao pensamento do sociólogo canadense Marshall McLuhan²²⁶, que aponta para a existência, na sociedade pós-industrial, de uma chamada **aldeia global**, em que a imediatez das relações em uma estrutura tribal seriam ampliadas, com o advento dos novos meios de comunicação, a uma escala global. O quão distante esta ideia possa parecer aos olhos contemporâneos, em que constatamos que a globalização mostrou-se incapaz de dissolver as desigualdades frente a um capitalismo desenfreado que está levando ao colapso da espécie humana e da natureza, à época, em pleno século XX, este pensamento não podia deixar de ser revolucionário, na medida em que propunha uma reviravolta das relações humanas, sem, porém, recair na utopia de um puro, mas impossível, retorno a uma sociedade arcaica. Este regresso se daria, em contrapartida, mediante as possibilidades oferecidas pela contemporaneidade, cujos instrumentos seriam subvertidos a favor de um alargamento da experiência e do contato entre ser humano e mundo. Não à toa, o pensamento mcluhiano influenciará tanto a juventude que sairá às ruas, em 1968, por uma revolução cultural, anti-sistêmica e anti-institucional, quanto a geração de artistas que deixará o âmbito contemplativo da pintura e da escultura, dos espaços tradicionais da arte, para alargar seu campo de atuação no mundo, unindo a experiência artística à experiência da vida.



Figura 81: exposição de Francesco Lo Savio, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.
Lo Savio é considerado como um dos expoentes da Arte Programmata.

un apparente destino di automazione sistematica e si rovescia nel suo contrario, in una ritrovata età di contatti capillari, di comunicazioni dirette, di rapporti quasi tribali.”

²²⁶ *ibidem*.



Figura 82: Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961.

A.2 68: A Arte Povera e a *Contestazione*

Aqui nos dedicaremos brevemente ao contexto de Maio de 1968 e a relação contraditória entre o discurso e a prática da Arte Povera no que diz respeito à *Contestazione*. Atentaremos para uma afinidade entre o discurso celantiano e os ideais de guerrilha cultural, em consonância Umberto Eco²²⁷ e o movimento estudantil, com o qual almejava a formação de uma frente de luta conjunta entre estudantes, operários e intelectuais.²²⁸ Por outro lado, ressaltamos a desconfiança com a qual os artistas da Arte Povera, à exceção de Mario Merz, enxergavam os movimentos de 1968, identificando nele uma perigosa imposição de submissão da arte à ideologia. Nos questionaremos, em seguida, sobre os motivos para tal lacuna entre o discurso e a práxis, chegando, enfim, a uma breve elocubração acerca da ocupação da Trienal de Milão e dos boicotes à Bienal de Veneza.

O nascimento da Arte Povera coincide com um dos momentos mais emblemáticos da metade final do século XX: o triênio 1967, 1968 e 1969, que abrange desde o famoso *Summer of Love* do movimento *hippie*, a Guerra dos Seis Dias, o auge da Guerra do Vietnam, o infame

²²⁷ ECO, *Para uma guerrilha semiológica*, 2020. Original de 1967. Tradução de Ana Katryna Cabrini.

²²⁸ CELANT, 1985.

AI-5 da ditadura militar brasileira, o Maio francês, a Primavera de Praga e a ocupação desta pela União Soviética, o massacre dos estudantes na Cidade do México, Woodstock, dentre outros. Na Itália, este período foi marcado por um forte ímpeto revolucionário por parte da juventude estudantil e trabalhadora, que questionava as estruturas da sociedade burguesa, desde as escolas e universidades, passando pelos museus, até as fábricas. Tal movimentação pode ser identificada, no cenário italiano, em dois momentos distintos, embora vinculados: a *Contestazione studentesca*, que começou com as primeiras ocupações universitárias em finais de 1967 e se estendeu até finais de 1968, e o *Autunno caldo*, que culminou em meados de 1969. A primeira, intimamente ligada aos movimentos estudantis que ocorriam simultaneamente em Paris, caracterizou-se por uma mentalidade utópica, anti-sistêmica e anti-americana, marcada por uma tendência à esquerda independente, desvinculada do Partido Comunista ou dos sindicatos, centrada não somente em mudanças em nível estrutural, como também superestrutural:

Os rapazes e garotas da segunda geração²²⁹ elaboraram convenções, **desenvolveram sensibilidades**, idiosincrasias e desejos, recusas e expectativas longínquas dos caminhos conhecidos da política oficial: em espaços existenciais protegidos do controle das tradicionais agências socializadoras, sem uma arena pública na qual exprimirem-se, muito foi vivido por eles em experiências e em inovações culturais, nas formas várias da sociedade entre pares, na continuidade imaginada fundada naquela *koiné* geracional que foi a música, **em um nomadismo político** que unia à memória das lutas anticoloniais e da leitura de Frantz Fanon a uma nova ideologia de guerrilha e figuras de referência estranhas aos triunfais panthéon oficiais, **representantes de uma via de saída do aperto do sistema bipolarizado** - o primeiro de todos sendo Che Guevara, seguido de Mao, naturalmente, e Ho Chi Minh.²³⁰

Com efeito, a *Contestazione* almejava uma revolução da cultura, dos costumes e dos modos de pensar presentes na sociedade burguesa italiana, afirmando-se, assim, como contracultura. Não é fortuita a constatação da presença, no texto de Francesca Socrate, de um vocabulário semelhante àquele da Arte Povera: o processo de sensibilização da experiência²³¹,

²²⁹ SOCRATE, Francesca. *Sessantotto: due generazioni*, 2018, p.50. A historiadora Francesca Socrate, em seu livro, desenvolve sua argumentação a partir da contraposição entre duas gerações: entre os jovens de 1968 e a geração de seus pais.

²³⁰ *Ibidem*. T.N. de: “I ragazzi e le ragazze della seconda generazione hanno elaborato convinzioni, hanno sviluppato sensibilità, idiosincrasie e desideri, rifiuti e aspettative lontani dai sentieri conosciuti della politica ufficiale: in spazi esistenziali protetti dal controllo delle tradizionali agenzie socializzatrici, senza un'arena pubblica in cui esprimersi, molto è stato da loro vissuto in esperienze e in innovazioni culturali, nelle forme varie della società tra pari, nella comunità immaginata fondata su quella *koinè* generazionale che fu la musica, in un nomadismo politico che univa alla memoria delle lotte anticoloniali e della lettura di Frantz Fanon a una nuova ideologia di guerriglia e figure di riferimento estranee ai trionfali pantheon ufficiali, rappresentanti di una via di uscita dalla stretta del sistema bipolare - primo fra tutti Che Guevara, poi Mao naturalmente, e Ho Chi Minh.”

²³¹ TRINI, 1969.

o nomadismo como método operativo²³² e o desejo de uma via alternativa aos sistemas dicotômicos²³³ marcarão notavelmente a poética povera, vinculando-a estreitamente, por conseguinte, à ideologia contestatória que se manifestava no *Zeitgeist* daquela geração. Como visto no capítulo 2 do presente Trabalho de Conclusão de Curso, o léxico da *Contestazione* será incorporado por Germano Celant em sua articulação teórica da Arte Povera, que, entre novembro de 1967 e as primeiras mostras de 1968, estaria ligada a uma **crítica institucional em um sentido amplo, a dizer, contra as estruturas do capitalismo, o que depois se transfiguraria em uma crítica institucional intra-artística**. Mas a relação entre *Contestazione* e arte não se limitava a uma afinidade discursiva e operativa com a Arte Povera: consideramos digno de nota o fato de que, como afirma o historiador Diego Giachetti, a nova esquerda italiana devesse, em certa medida, aos movimentos das vanguardas históricas:

O novo marxismo encontrou-se com outras duas formas de oposição antiburguesa e anticapitalista: aquela das vanguardas artísticas e literárias, e aquela do mundo cristão e católico. Os três filões se fundiram e confundiram-se: “o eco da atividade das vanguardas artísticas explica o ímpeto em direção a uma nova vida, a possibilidade de transformar a vida [...], o forçar os confins entre público e privado, a inserção da revolta individual naquela social e política, a rebelião contra a família, contra os papéis definidos, a exaltação da fantasia, da imaginação [...]; aquele cristão e católico explica a tendência à frugalidade, o desejo de viver consumindo o mínimo possível, a identificação com os pobres, com os miseráveis [...]; a influência marxista explica o desejo de ir em direção ao povo, a refratariedade do trabalho organizado das fábricas, a paixão pela classe operária, a redescoberta do conceito de alienação.”^{234 235}

A liberdade transgressora das vanguardas do início do século XX, seus modos de vida boêmios e anti-burgueses se uniam, na nova geração, aos ideais de pobreza presentes em correntes cristãs como o Franciscanismo. Entretanto, a boemia das vanguardas históricas, os ideais pacifistas de amor ao próximo presentes no Franciscanismo, além, é claro, da própria estética da pobreza condizem mais com o imaginário *hippie*, com seus pés descalços ou

²³² CELANT, 1985.

²³³ CÂMARA, 2016.

²³⁴ GIACHETTI, Francesco. *Un sessantotto e tre conflitti*, 2008, p.138. T.N.: “Il nuovo marxismo si incontrò con altre due forme di opposizione antiborghese e anticapitalistica: quella delle avanguardie artistiche e letterarie, e quella del mondo cristiano e cattolico. I tre filoni si fusero e si confusero: “l’eco dell’attività delle avanguardie artistica spiega lo slancio verso una nuova vita, la possibilità di cambiare la vita [...], la forzatura dei confini tra pubblico e privato, l’inserimento della rivolta individuale in quella sociale e politica, la ribellione contro la famiglia, i ruoli definiti, l’esaltazione della fantasia, dell’immaginazione [...]; quello cristiano e cattolico spiega la tendenza alla frugalità, il desiderio di vivere consumando il meno possibile, l’identificazione con i poveri, con i diseredati [...]; l’influenza marxista spiega il desiderio di andare verso il popolo, la refrattarietà verso il lavoro organizzato di fabbrica, l’innamoramento per la classe operaia, la riscoperta del concetto di alienazione.”

²³⁵ Na Itália, a relação entre esquerda e catolicismo será particularmente mais fluida do que em outros países. No âmbito partidário, é notável a ação do primeiro-ministro Aldo Moro no estabelecimento de uma frente comum entre o Partido Comunista Italiano e o Partido Democristiano, o que levará ao seu sequestro e assassinato pelo grupo radical *Le Brigate Rosse*, em 1978.

sandálias que lembravam a tradição franciscana, do que dos estudantes que ocupavam escolas, construíram barricadas e entoavam nomes de guerrilheiros como Ho Chi Minh e Che Guevara. Diferentemente do movimento *hippie*, estes jovens, mais empenhados politicamente e influenciados por figuras como Fidel Castro e Mao Tsetung, não excluía a luta armada como método revolucionário, e rejeitavam a ideologia de exclusão que identificavam nos *hippies*. Todavia, em 1968, a violência armada ainda partia sobretudo das forças oficiais, ao passo que o ano seguinte ficará marcado pelo surgimento de incontáveis grupos paramilitares, tanto à esquerda, como as *Brigate Rosse*, quanto à direita, como a *Avanguardia nazionale*, que inaugurarão um longo período de repressão política e atentados terroristas. Tal guinada à extrema-direita pode ser considerada como uma reação ao *Autunno caldo*, em que os movimentos estudantis deram lugar à autonomia operária, com greves fabris e a reivindicação, por parte da classe trabalhadora, de melhores condições de trabalho e melhores salários. Estas movimentações, ainda que fortemente reprimidas com prisões injustificadas e perseguições a membros e organizações do movimento operário, resultariam felizmente em ganhos significativos em relação a direitos trabalhistas.²³⁶

Importante ressaltar, porém, que ainda que distintas, ambas as movimentações - estudantil e operária - estavam ligadas por um mesmo ímpeto anti-institucional e anti-burguês, e, como afirma Aldo Cazzullo em seu livro *I Ragazzi che Volevano Fare la Rivoluzione*²³⁷, a *Autonomia* operária inspirou-se largamente na *Contestazione studentesca*, e colaborações entre estudantes e trabalhadores tornaram-se frequentes em cidades como Turim, Padova ou Pisa.²³⁸ Constatamos, pois, que a *Contestazione* não se deu no âmbito estrito da universidade, mas estendeu-se a diversos setores da sociedade e da cultura, inclusive, destacamos, da arte.

As primeiras ocupações universitárias da *Contestazione* italiana ocorreram em novembro de 1967, notadamente em Milão, cidade onde vivia o artista Luciano Fabro, e em Turim, principal núcleo da Arte Povera.²³⁹ Rapidamente, a maioria das universidades italianas estariam ocupadas. Não à toa, é precisamente no último bimestre de 1967 que o crítico de arte Germano Celant, acompanhando o clima contestatório e já havendo curado uma mostra na então ocupada Universidade de Gênova²⁴⁰, propõe o termo Arte Povera, primeiramente com a exposição intitulada *Arte Povera - Im Spazio* (Galleria La Bertesca, Gênova, setembro - outubro

²³⁶ CAZZULLO, 2015.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ GALIMBERTI, 2013.

²⁴⁰ *ibidem*.

1967),²⁴¹ e em seguida com o icônico escrito-manifesto *Arte Povera: Appunti per una guerriglia* (novembro, 1967). Este último, embebido dos ideais revolucionários da *Contestazione*, conciliava, no contexto da arte, a ideia de empobrecimento dos artifícios e das dialéticas proposta pelo dramaturgo polonês Jerzy Grotowski e o ideal de guerrilha cultural desenvolvido pelo intelectual italiano Umberto Eco, que, com seu artigo *Per una guerriglia semiologica*, instigava os intelectuais a realizar um trabalho de base para promover o pensamento crítico e combater a passividade interpretativa do público entorpecido pelos canais de comunicação contemporâneos.²⁴² Aliando tais referências a um vocabulário que abrangia desde Marx, Che Guevara e Mao até Jean-Luc Godard, Pasolini e o Living Theatre, Celant enxergava o trabalho dos artistas por ele identificados como *poveristi* como uma tática guerrilheira que, através da sensibilização do fruidor, da dissolução das censuras e das dialéticas e de um cambiamento no status da obra e do artista, contribuiria ao processo revolucionário de luta anti-sistêmica e de combate à cultura burguesa.

Dentre os artistas da Arte Povera, destacamos a produção do turinense Mario Merz como a mais diretamente empenhada politicamente, com trabalhos explicitamente ligados ao léxico da *Contestazione* e ao espírito revolucionário da nova esquerda. Em *Objet Cache-toi* e *Igloo di Giap*, ambos de 1968, o artista constrói seus famosos iglus, estruturas nômades que põem em discussão as barreiras entre dimensão pública e privada, com sacos de areia, emulando barricadas. Ambos trazem em si slogans escritos em neon. “Objet cache-toi” (“objeto, esconda-se”, ou, em tradução livre, “desapareça”), slogan do Maio francês, traz em si a recusa da sociedade de consumo e da mercantilização de objetos de arte, expressando já um desejo de desmaterialização da obra de arte. O *Igloo di Giap*, por sua vez, traz a frase, atribuída ao general vietcong Vo Nguyen Giap, “se o inimigo se concentra, perde terreno, se se dispersa, perde força”, fazendo uma alusão direta às técnicas de guerrilha. Outros trabalhos de Merz também possuem intensa carga política, como *Sit in* e *Che fare?*, também de 1968. Em ambos, o título, escrito em neon, encontra-se depositado em um recipiente contendo cera de abelha, que, em contato com o calor da corrente elétrica do neon, derrete e entra em ebulição. Desta forma, a linguagem torna-se não apenas veículo de energia, mas também fonte, aquecendo e alterando o estado da matéria. O neon, assim, evidencia, simultaneamente, energia e matéria física, concreta, em uma abordagem distinta daquela de Bruce Nauman, por exemplo, ou de Keith Sonnier. Tais slogans, portanto, respectivamente ligados à técnica da resistência passiva

²⁴¹ CELANT, 1985.

²⁴² ECO, 2020.

desenvolvida por Gandhi e exercida por Martin Luther King, e ao leninismo, são agregados de uma dimensão física e simbólica. A simples observação desses poucos exemplos já se mostra útil à identificação do profundo entrelaçamento da Arte Povera com o contexto sócio-cultural e político em que nasceu.

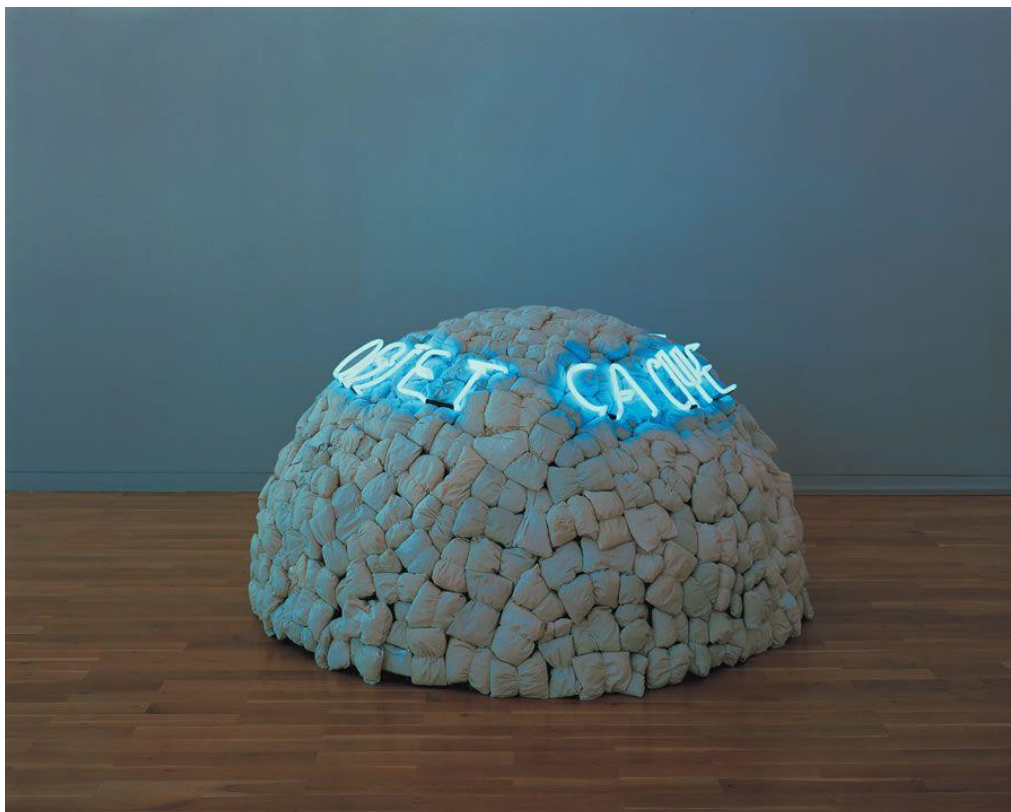


Figura 83: Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968



Figura 84: Mario Merz, *Che fare?*, 1968

Assim sendo, tampouco é fortuito o seu contexto geográfico. De fato, a Arte Povera se desenvolveu entre dois pólos emblemáticos, isto é, Turim, onde viviam 8 dos 13 artistas comumente associados ao movimento, e Roma. Como já vimos no subcapítulo anterior, Turim, sede da Fiat e da Alfa Romeo, foi uma das cidades a sofrer as mais drásticas mudanças socioeconômicas durante o período de *boom* econômico, configurando-se como pólo industrial, o que acentuou os contrastes sociais e uma insustentável crise habitacional e trabalhista. Por outro lado, a antiga capital do Reino da Itália ainda ecoava resquícios de uma cultura aristocrática decadente, o que conferia à cidade um conservadorismo e uma rigidez particulares. Roma, em contrapartida, capital da República Italiana assim como centro da Igreja Católica, era marcada por contrastes aparentemente inconciliáveis como religião e laicidade, opulência e miséria, antiguidade e modernidade. Como bem aponta o artista Jannis Kounellis, Roma é, literal e metaforicamente, caracterizada por um acúmulo, sedimentação e assimilação de inúmeras camadas históricas e sociais contrastantes e paradoxais.²⁴³ Sobre a importância do

²⁴³ KOUNELLIS in LISTA, 2011. Esta é uma ideia sobre a qual o artista insiste em diversas ocasiões, em entrevistas assim como em escritos de artista. Para exemplificá-la, ele frequentemente aborda o Obelisco della Minerva, de Bernini, uma estátua, localizada em uma pequena praça de Roma, em que figura, sobre um pedestal, um pequeno elefante sobre o qual se acumulam arabescos, um obelisco e uma cruz.

contexto geográfico para a gênese da Arte Povera, o crítico de arte Tommaso Trini afirma, em um texto de 1969:

Esta localização é sintomática: a criação parece mais favorecida onde temos uma estrutura social objetivamente mais repressiva. Conservadora e bem ordenada, a sociedade opulenta de Turim facilitou a resolução decidida, o nítido “não há mais o que fazer”, de jovens artistas privados de ilusões. Uma sociedade que pode permitir-se uma margem fora do sistema: estes artistas não são tampouco chamados a integrarem-se, e o sabem. Assim, nasce a condição estética. Mais precariamente, a sociedade de poder típica de Roma favoreceu nos artistas predispostos a regressão ao primário, a fuga em direção a um imaginário subjetivo. [...] o espírito das experiências turinenses e romanas vive já em uma visão pós-industrial e pós-tecnológica. Quer “mudar a vida” mudando a civilização.²⁴⁴

Com tal passagem, Trini sugere que condições sociais adversas geram, em contrapartida, uma reação artística de intensidade proporcional. Ademais, a ausência de um sistema das artes estruturado, com grandes galerias que induzem o artista a integrar-se em um sistema produtivo, possibilita, de certa forma, através da própria precariedade, uma maior experimentação artística com meios limitados. Para elucidar o contexto abordado por Trini, recorremos a uma relevante colocação do artista Gilberto Zorio:

Turim é a cidade do não mundano, do conservador, do fechamento, isto é, da FIAT, a cidade em sentido único, a cidade com capô de chumbo, a cidade sem céu, que não transige, que não permite às pessoas rirem demais, se divertirem demais. De fato, em quaisquer trabalhos nossos não há aquela ironia tão agradável que encontramos nos trabalhos dos artistas romanos ou milaneses dos anos 1962-1963; pense nos quadros de Schifano ou no vitalismo tão nativo, tipicamente mediterrâneo de Pascali. Com isto não quero dizer que não somos vitalistas – o nosso trabalho é de vida – mas há nele uma seriedade, uma dureza, um rigor, mesmo porque nos formamos nesta cidade terrível.²⁴⁵

Descrevendo o contexto turinense, onde a aristocracia dera lugar à agressividade mecânica da indústria, alimentada por um intenso fluxo migratório de trabalhadores do centro e do sul da Itália que passavam a viver na cidade piemontesa em situações extremamente

²⁴⁴ TRINI, in CELANT, 1985, p.110. T.N.: “Questa localizzazione è sintomatica: la creazione sembra più favorita laddove abbiamo una struttura sociale oggettivamente più repressiva. Conservatrice e ben ordinata, la società opulenta di Torino ha agevolato la risoluzione decisa, il netto “non c’è altro da fare”, di giovani artisti privi di illusioni. Una società che può permettersi una “frangia” fuori del sistema: questi artisti non sono neppure più chiamati ad integrarsi, e lo sanno. Così, nasce la condizione estetica. Più precariamente, la società di potere tipica di Roma ha favorito negli artisti predisposti la regressione al primario, l’uscita verso l’immaginario soggettivo. [...] lo spirito delle esperienze torinese e romane vive già in una visione post-industriale e post-tecnologica. Vuole “cambiare la vita” cambiando la civiltà.”

²⁴⁵ TRINI *apud*. CÂMARA, 2016, p.65. Esta passagem figura originalmente na tese de Lara Conte (CONTE, 2010). Valemo-nos, aqui, da tradução realizada pela professora Marina Câmara em sua tese.

precárias²⁴⁶, Zorio chama a atenção para a maneira em que a rigidez cultural e social de Turim influem na produção dos artistas da região. De fato, identificamos diferenças marcantes entre a Arte Povera produzida em Turim daquela romana: enquanto esta última é marcada por uma dramaticidade teatral, por uma certa ironia jocosa (no caso de Pascali) e um caráter preponderantemente físico e espacial, o trabalho de artistas como Boetti, Paolini e Pistoletto possuem uma carga mental que lhes confere uma maior objetividade. Se é verdade, porém, que o trabalho do próprio Zorio não deixa de ser carregado de um certo drama, este acresce-se de uma certa violência psico-física, distante do colorido vibrante e lírico de Pascali ou da dramaturgia barroca de Kounellis.²⁴⁷ É, pois, fundamental ressaltar que as realidades sócio-culturais de Roma e Turim servem não apenas de pano de fundo às primeiras experiências da poética povera, como influem no próprio desenvolvimento prático e conceitual destas. Efervescentes politicamente, ambas as cidades serão palco de eventos emblemáticos da *Contestazione*.

Um dos momentos-chave do *Sessantotto* (como são também conhecidos os acontecimentos de 1968 na Itália) foi a *Battaglia di Valle Giulia*, ocorrida em 1º de março de 1968, em Roma. No dia anterior, a polícia havia dissolvido a ocupação da Universidade de Roma. Os estudantes, revoltados, reuniram-se em Piazza di Spagna e dirigiram-se a Valle Giulia, a fim de retomar a ocupação das faculdades. Deu-se, pois, um violento confronto com as forças policiais, deixando centenas de feridos e de detidos. Ao final do embate, que se deu em frente à faculdade de arquitetura e nas imediações da Galleria Nazionale d'Arte Moderna, os manifestantes acabaram por expulsar a polícia e retomar o controle da universidade. A repercussão de tal acontecimento, entretanto, não foi unânime na classe intelectual esquerdista, gerando reações calorosas de personalidades como Pier Paolo Pasolini, que escreveu, em resposta, seu famoso poema intitulado *Il PCI ai giovani*:

Quando ontem em Valle Giulia vocês brigaram com os
policiais,
eu simpatizava com os policiais.
Porque os policiais são filhos de pobres.

²⁴⁶ sobre a situação dos trabalhadores meridionais em Turim, ver o filme *Trevico - Torino: Viaggio nel Fiat Nam*, de direção de Ettore Scola, 1973. O filme enfatiza, ainda, o dramático déficit habitacional na capital piemontesa, além do intenso desemprego.

²⁴⁷ Devemos lembrar, entretanto, que ambos os integrantes da vertente romana da Arte Povera eram originalmente mediterrâneos: Pascali, de Bari, e Kounellis, de Pireu, na Grécia. Aos contrastes sócio-culturais e ao acúmulo de diferentes estratos temporais existentes em Roma, ambos os artistas associam suas respectivas bagagens culturais. Ambos trazem às suas produções o universo mítico mediterrânico, além de um certo lirismo, teatralidade e uma certa noção de sublime. Sobre a presença do imaginário mediterrânico na obra de Pascali, ver DA COSTA, 2015. No caso de Kounellis, o assunto é abordado em inúmeras entrevistas e escritos de artista.

Vêm de subtopias, camponesas ou urbanas que sejam.
 [...]
 Têm vinte anos, a sua idade, caros e caras.
 Estamos obviamente de acordo contra a instituição da
 polícia. [...]
 Os rapazes policiais
 Que vocês por sagrado vandalismo (de tradição eleita do
Risorgimento) de filhos de papai, espancaram,
 pertencem a outra classe social.
 Em Valle Giulia, ontem, houve, assim, um fragmento
 de luta de classes:
 e vocês, meus caros [...], eram os ricos, enquanto
 os policiais [...] eram os pobres.
 Bela vitória, portanto, a sua!
 [...]
 Stampa e Corriere della Sera, Newsweek e Monde
 lambem as suas bundas.
 [...]
 Ocupem as universidades
 Mas digam que a mesma ideia venha aos jovens operários.
 E então: *Corriere della Sera e Stampa, Newsweek e Monde*
 serão tão solícitos no tentar compreender os problemas deles?
 A polícia se limitará a receber algumas pancadas
 dentro de uma fábrica ocupada?
 [...]
 É uma sugestão um pouco banal, e intimidadora.
 Mas sobretudo inútil
 porque vocês são burgueses e, portanto, anticomunistas.
 [...]
 Excluem o único instrumento verdadeiramente perigoso
 para combater os seus pais:
 ou seja, o comunismo.²⁴⁸

²⁴⁸PASOLINI, Il PCI ai giovani, in *Espresso*, jun. 1968. Disponível em: <https://temi.repubblica.it/espresso-il68/1968/06/16/il-pci-ai-giovani/?printpage=undefined> acesso em 04/09/2022 T.N.: Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte coi poliziotti, io simpatizzavo coi poliziotti. Perché i poliziotti sono figli di poveri. Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano. [...] Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care. Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia. [...] I ragazzi poliziotti che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione risorgimentale) di figli di papà, avete bastonato, appartengono all'altra classe sociale. A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento di lotta di classe: e voi, cari [...], eravate i ricchi, mentre i poliziotti [...] erano i poveri. Bella vittoria, dunque, la vostra! [...] *Stampa e Corriere della Sera, Newsweek e Monde* vi leccano il culo. [...] Occupate le università ma dite che la stessa idea venga a dei giovani operai. E allora: *Corriere della Sera e Stampa, Newsweek e Monde* avranno tanta sollecitudine nel cercar di comprendere i loro problemi? La polizia si limiterà a prendere un po' di botte dentro una fabbrica occupata? [...]

A posição polêmica do intelectual friulano reflete uma desconfiança, por parte dos comunistas, em relação ao movimento estudantil, o qual seria constituído por jovens burgueses cujas reivindicações pouco teriam a ver com os ideais revolucionários de luta de classes. Por outro lado, questionava se a resposta tida como branda ou condescendente da mídia e das forças públicas seriam as mesmas caso a ocupação das universidades desse lugar às greves operárias, muito mais temidas pelo sistema capitalista burguês. Em contrapartida, os próprios manifestantes de Valle Giulia mostraram-se reticentes em relação ao posicionamento da classe artística, que consideravam, por sua vez, como burguesa, criticando a falta de envolvimento desta nos movimentos da *Contestazione*:

Os estudantes [...] enfrentaram a polícia [...] e dispersaram-na, expulsando-a para fora do campus [...], mostrando que a luta de guerrilha é possível. O confronto mais violento ocorreu [...] em frente ao museu de arte contemporânea [Galleria Nazionale d'Arte Moderna]. Este embate está destinado a entrar para a história da cultura italiana, pois estabeleceu uma clara dicotomia entre aqueles que lutam nas ruas, com armas nas mãos, e aqueles que lutam para ter alguns poucos metros de parede nas salas de museus.²⁴⁹

A relação entre os artistas e o movimento estudantil revelaria-se, nos meses sucessivos, complexa e conturbada. Em maio de 1968, estudantes, artistas e intelectuais protestaram na inauguração da Triennale de Milão, na qual expunham os *poveristi* Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz, Luciano Fabro, Emilio Prini, Gilberto Zorio e Jannis Kounellis. Buscando mostrar-se aberta ao diálogo, a Triennale abriu suas portas aos manifestantes, que, uma vez no interior da instituição, realizaram uma assembleia que definiu pela ocupação dos locais da exposição, que permaneceriam ocupados até junho daquele ano. Segundo o historiador da arte Jacopo Galimberti, Pistoletto, que havia sido convocado a participar da mostra mas

È un suggerimento banale; e ricattatorio.

Ma soprattutto inutile:

perché voi siete borghesi e quindi anticomunisti.

[...]

mettete da parte l'unico strumento davvero pericoloso per combattere

contro i vostri padri:

ossia il comunismo.

²⁴⁹ BIT MAGAZINE *apud*. GALIMBERTI, 2013, p.426. Nota anônima publicada na revista *Bit* logo após os acontecimentos de Valle Giulia, 1968 T.N. de: "The students ... faced the police ... and overran them, driving them out of the campus ... showing that guerrilla warfare is possible. The most violent clash took place ... in front of the contemporary art museum. This clash is destined to go down in the history of Italian culture, as it established a clear dichotomy between those who were fighting on the street, weapons in hand, and those who fight to have some metres of wall in the museum rooms."

declinara o convite, entusiasmou-se ao saber do acontecimento, dirigindo-se, em seguida, a Milão, a fim de conferir o que se passava. Lá, ele decepcionou-se ao constatar que os ocupantes estavam mais engajados na elaboração de manifestos políticos do que em ações artísticas²⁵⁰ que poderiam pôr em questão o status da obra de arte e as instituições por meio da própria arte. Tal afirmação, expressa por Pistoletto em entrevista ao historiador da arte italiano, demonstra já uma diferença entre as estratégias de contestação propostas pelo movimento estudantil daquelas de grande parte dos artistas da Arte Povera.

A desilusão de Pistoletto em relação às estratégias da *Contestazione* seria logo corroborada por uma nota redigida e publicada pela crítica de arte Carla Lonzi e pelo artista Luciano Fabro, a qual fora assinada também por Giulio Paolini. Os três apontavam para as diferenças entre os artistas, estudantes e operários, afirmando que os primeiros, ao contrário dos últimos, não poderiam ser definidos por uma categoria e que, portanto, o artista, para poder exercer sua função, necessitaria de uma autonomia inexistente no interior do movimento contestatório. Para eles, o artista, intrinsecamente livre e libertário, assumiria sempre uma posição de contraposição a todo e qualquer sistema, não podendo, por conseguinte, inserir-se em um movimento político estruturado:

enquanto um operário ou um estudante são definidos pelo seu pertencimento a categorias operativas, ser artista não engloba necessariamente o conjunto dos operadores em pintura ou escultura, não coincide com a inscrição em um sindicato. [...] O artista tem a suspeita, historicamente fundada, de que passar de uma interpretação burguesa da cultura e uma interpretação marxista da cultura é percorrer um terreno inapto à sua liberação, porque não sente poder repudiar a si mesmo em um papel no qual não se reconhece, e não pode interromper uma atividade na qual acredita como possível e vital uma conjunção com cada indivíduo disponível. Para o artista não há alternativa de identificação com esta sociedade ou com outra sociedade hipotética, pois é sua capacidade o não-identificar-se com a estrutura social. O artista está disposto a almejar uma ruptura dos sistemas institucionais porque no atual estado da cultura a sua identidade não é adaptada à sua disponibilidade. [...] O artista não possui razão, portanto, de repudiar-se a si mesmo ou frente ao proletariado, porque é sua premissa o repudiar a cultura enquanto canal de estranhamento de motivos livres, de autorregulação, de que nascem as obras de arte. A cultura tende a criar uma imagem falsificada do artista, da sua personalidade, e da fenomenologia artística: é dali que vem aquela distorção mercadológica já clara a Marcel Duchamp há 50 anos. Na pretensão de traduzir à sociedade as implicações de um difícil sistema de signos, a cultura carregou uma mistificação. O objeto da mistificação foi o artista o qual viu sua obra

²⁵⁰ GALIMBERTI, 2013. Não possuímos informações suplementares acerca deste acontecimento, mas o consideramos como digno de nota uma vez que exemplifica a lacuna entre o posicionamento político do movimento estudantil, que se engajava na política propriamente dita e na crítica direta ao capitalismo, e o dos artistas da Povera, que preferiam sobretudo uma crítica através da arte.

instrumentalizzata, tornada fútil na medida em que eram fúteis as motivações da cultura.²⁵¹

O texto, como afirma Lonzi, foi mal recebido, e seus autores foram vistos como loucos. De fato, o texto assume uma visão tão polêmica quanto a de Pasolini, embora em um sentido inverso: enquanto o poeta afirmava a necessidade de um engajamento vinculado a um partido político, isto é, o PCI, considerando como fúteis as movimentações de uma minoria de elite, Lonzi, Fabro e Paolini rejeitavam qualquer submissão a uma ideologia ou organização política, afirmando que o papel revolucionário da arte se daria por uma via completamente independente. Este posicionamento reforça, entretanto, aquilo que alguns críticos viriam a duramente criticar como uma ideologia do excluído que enxergavam na Arte Povera:

A ideologia latente que inspira a comunidade dos artistas *poveri* e que, emergindo nos seus diversos aspectos, parece claramente uma ideologia do out, da exclusão, baseada no princípio minoritário [...] O minoritário que tende a absolutizar-se, a comunidade excluída que se torna a totalidade [...] Transparecia uma ideologia hippie retardatária, que retraduzia em teórico [...] aquilo que se pratica, seja porém separado, encontrava-se no “poder das flores”, na prática da não-violência, na afirmação da indisponibilidade do corpo a qualquer função social institucionalizada, na dilatação da sensibilidade para além da percepção condicionada do sistema.²⁵²

²⁵¹ LONZI, *Autoritrato*, 2017, pp. 170-171. Original de 1969. T.N.: “mentre un operaio o uno studente sono definiti dalla loro appartenenza a delle categorie operative, essere artisti non abbraccia necessariamente l’insieme degli operatori in pittura o in scultura, non coincide con l’iscrizione a un sindacato. [...] L’artista ha il sospetto, storicamente fondato, che passare da una interpretazione di cultura borghese a una interpretazione di cultura marxista sia passare su un terreno comunque inadatto alla sua liberazione, poiché non sente di potersi sconfessare in un ruolo in cui non si riconosce e non può interrompere un’attività in cui crede come possibile e vitale una congiunzione con ogni individuo disponibile. Per l’artista non c’è alternativa di identificazione in questa società o in altra società ipotizzabile, perché è sua capacità il non identificarsi con la struttura sociale. L’artista è disposto a volere una rottura dei sistemi istituzionali perché nell’attuale stato della cultura la sua identità non è appropriata alla sua disponibilità. [...] L’artista non ha dunque ragione di sconfessarsi né davanti a sé stesso né davanti al proletariato, poiché è sua premessa lo sconfessare la cultura in quanto canale di estraniamento dai motivi liberi, di autoregolazione, da cui nascono le opere d’arte. La cultura tende a creare un’immagine falsificata dell’artista, della sua personalità, e della fenomenologia artistica: è lì che è avvenuta quella distorsione mercificante già chiara a Marcel Duchamp 50 anni fa. Nella pretesa di tradurre alla società le implicazioni di un difficile sistema di segni, la cultura ha portato una mistificazione. Oggetto della mistificazione è stato l’artista il quale ha visto la sua opera strumentalizzata, resa futile nella misura in cui sono state futile le motivazioni della cultura.”

²⁵² BOARINI; BONFIGLIOLI, Postille dopo l’incontro di Amalfi 1, 1968, in *Il Notiziario della Galleria De’ Foscherari*, 2019, pp. 174-175. T.N.: “L’ideologia latente che ispira la comunità degli artisti poveri e che, emergendo nei suoi diversi aspetti, è parsa chiaramente una ideologia dell’out, dell’esclusione, basata sul principio minoritario [...] Il minoritario che tende ad assolutizzarsi, la comunità esclusa che diventa la totalità [...] Traspariva una ideologia hippy ritardataria, che ritraduceva in teorico [...] ciò che se pratica, sia pure separato, vi era nel “potere dei fiori”, nella pratica della non violenza, nell’affermazione dell’indisponibilità del corpo ad ogni funzione sociale istituzionalizzata, nella dilatazione della sensibilità oltre la percezione condizionata del sistema.”

Contudo, se é verdade que os artistas da Arte Povera cultivavam, efetivamente, a ideia de autonomia da arte, adotando um posicionamento crítico ao movimento estudantil, que consideravam dogmático, tampouco este buscou estratégias que realmente envolvessem a classe artística sem que a própria prática artística viesse limitada em nome do discurso político. Neste sentido, citamos o caso emblemático da Bienal de Veneza de 1968²⁵³, conhecida como *La Biennale della Contestazione* ou como *La Biennale Poliziotta*.



Figura 85: a Trienal de Milão ocupada, 1968. Fotógrafo desconhecido.

Após a ocupação da Trienal, a Bienal, que inauguraria em junho, temendo uma ocupação como ocorrera em Milão, fortificou a segurança da instituição, com o apoio das forças policiais. O controle tornou-se tão rígido a ponto de dificultar o acesso àqueles artistas “que tinham a exata aparência de ocupantes.”²⁵⁴ Pistoletto, que havia publicado um manifesto planejando uma ação coletiva pelas ruas da cidade, teve seu trabalho censurado e perdeu o direito à sua sala:

Mas aconteceu um estranho fenômeno. Um fenômeno que criou confusão e sobretudo equívoco. Um fenômeno, afinal, não tão estranho porque houve uma representação geral de medo... Estava comigo um bando de artistas, pobres sem um tostão, como fazer para hospedá-los em Veneza quando todos os albergues estavam cheios? Então eles queriam dormir de dia na sala que, ora, tinham deixado à minha disposição. Os visitantes teriam visto esculturas vivas, não? Nós que dormíamos. E depois, de noite, quando se fechavam as cancelas, nós sairíamos pela cidade e durante a madrugada

²⁵³ Em 1969, algo semelhante ocorreria na Bienal de São Paulo, boicotada por artistas e intelectuais que protestavam contra a Ditadura Militar brasileira.

²⁵⁴ PALAZZOLI *apud.* GALIMBERTI, 2013, p. 428. T.N. de: “looked exactly like occupiers”

teríamos feito pequenas coisas poéticas, diante das portas e janelas, de forma que os venezianos teriam recebido pequenos presentes poéticos.²⁵⁵

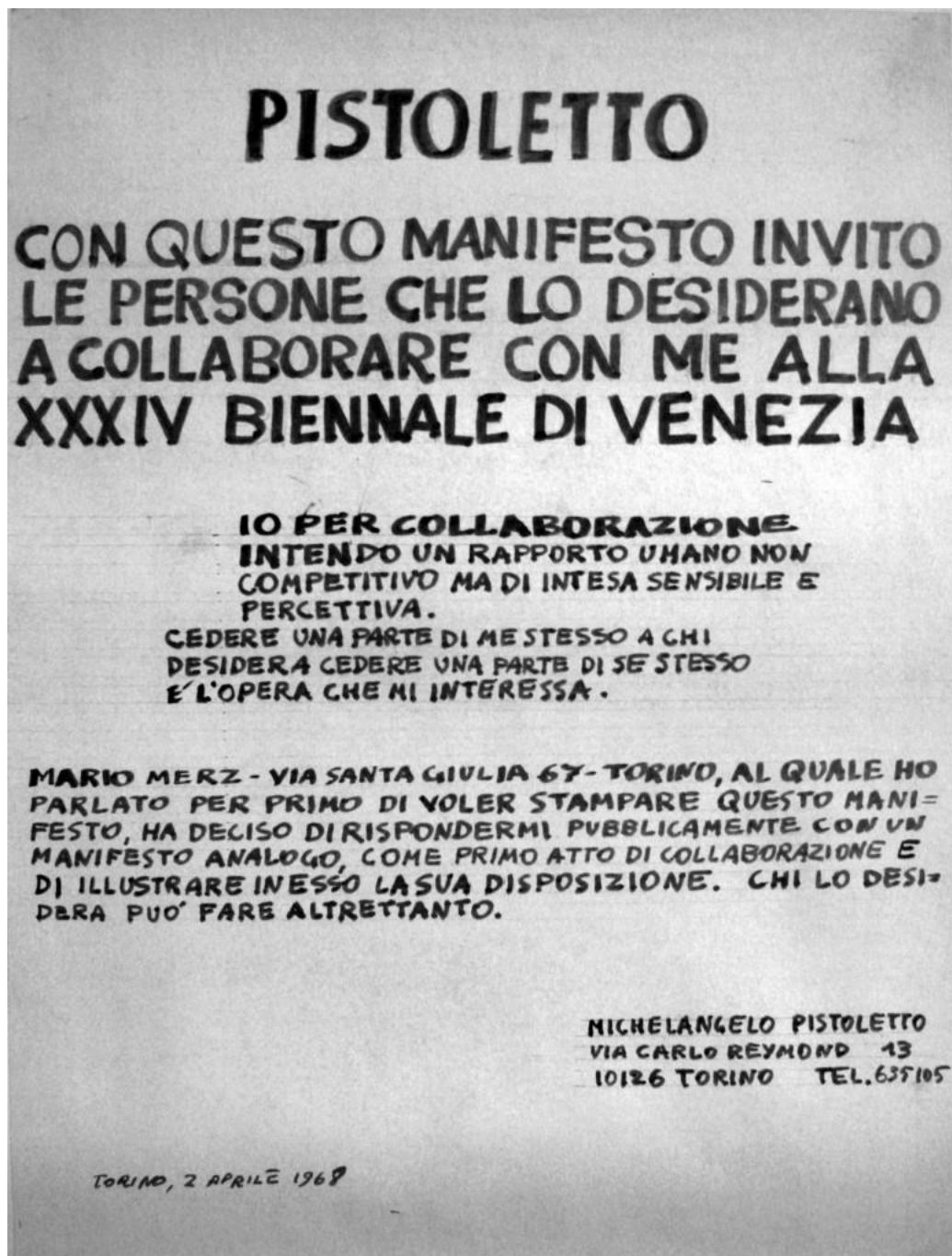


Figura 86: Manifesto de Michelangelo Pistoletto para a Bienal de Veneza, 1968

²⁵⁵ PISTOLETTO, 1968, in CELANT, 1985. p.74 T.N.: “Ma è successo uno strano fenomeno. Un fenomeno che ha creato confusione e soprattutto equivoco. Un fenomeno in fondo non poi tanto strano perché c’è stata una rappresentazione generale di paura... C’era con me una banda di artisti, poveri senza soldi, come fare per alloggiare a Venezia quanto tutti gli alberghi per giunta sono pieni? Allora volevano andare a dormire di giorno nella sala che, perbacco, mi avevano messo a disposizione. I visitatori avrebbero visto delle sculture viventi, no? Noi che dormivamo. E poi alla sera, quando si chiudevano i cancelli, noi saremmo andati in giro per la città e durante la notte avremmo fatto delle piccole cose poetiche, davanti alle porte e alle finestre, cosicché i veneziani avrebbero avuto un piccolo dono poetico”



Figura 87: o boicote à Bienal de Veneza, foto de Ugo Mulas

Entretanto, ao passo que a presença da polícia enclausurava o trabalho dos artistas em um espaço fechado e restritivo e censurava proposições coletivas, os artistas eram outrossim pressionados pelos estudantes, que haviam organizado um comitê de boicote à Bienal e que acusavam os artistas de elitistas vendidos ao capital, chamando-os a aderirem ao protesto:

A Bienal Internacional de Arte de Veneza é um instrumento de mistificação da produção artística, de organização e de controle de uma cultura reservada à classe dominante [...]. Em um momento no qual a contestação do poder capitalista se manifesta em todo o mundo e encontra unidos estudantes e operários, não podemos deixar fugir esta ocasião de luta. Ao convite aos artistas a retirarem suas obras, à organização concreta do boicote à Bienal, é preciso chegar através da mobilização de todas as camadas sociais conscientes e disponíveis à contestação da estrutura repressiva do capital.²⁵⁶

Pistoletto, em uma nota irônica publicada em dezembro daquele ano nos *Quaderni della Galleria De' Foscherari*, expressou seu descontentamento com a movimentação ocorrida em

²⁵⁶ Comitato di boycott alla Biennale *apud*. DA COSTA, 2015, p. 12. T.N.: “La Biennale Internazionale d’Arte di Venezia è strumento di mistificazione della produzione artistica, di organizzazione e di controllo di una cultura riservata alla classe dominante [...]. In un momento in cui la contestazione del potere capitalista si manifesta in ogni parte del mondo e trova uniti studenti e operai, non possiamo lasciarci sfuggire quest’occasione in lotta. All’invito agli artisti a ritirare le loro opere, all’organizzazione concreta del boicottaggio della Biennale, occorre giungere attraverso la mobilitazione di tutti i ceti sociali coscienti e disponibili per la contestazione della struttura repressiva del capitale.”

Veneza. Acusado de hippie, de palhaço do show-business e de ter passado “de incendiário” a “bombeiro”²⁵⁷, ele respondeu:

Eu já tinha os pequenos manifestos prontos para serem colados na Bienal de Veneza, mas esses contestatários me intimidaram e fui a Kassel, onde, com a ajuda de Ileana [Sonnabend], instalei uma maravilhosa sala, muito admirada por todos. Agora procuro um emprego na televisão como palhaço, porque descobri a minha segunda vocação, e se quiserem colaborar comigo, eu aproveitarei-me de vocês de bom grado.²⁵⁸

Com efeito, o clima hostil entre o comitê de boicote, a polícia e os artistas culminou com, de um lado, a pressão para que os artistas retirassem suas obras e fechassem suas salas, e a ação violenta da polícia, que, durante o protesto contra a abertura da Bienal, na *Piazza San Marco*, disparou agressivamente contra os manifestantes, deixando feridos e dezenas de presos. A situação tornou-se tão insustentável que a maior parte dos artistas se retirou da mostra, que permaneceria fechada até meses mais tarde. Pino Pascali, que havia preparado uma instalação *in situ* para a Bienal, fechou sua sala em protesto tanto contra a presença esmagadora da polícia, quanto contra os estudantes que manifestavam. Em um telegrama endereçado à administração da Bienal e ao comitê de boicote, ele declara:

Eu, Pino Pascali, visto as condições de violência às quais fui submetido no exercício da minha liberdade de artista: de um lado, pelas intimidações dos estudantes de belas artes e, por outro, pela ação tão intimidatória e repressiva da polícia, decido retirar as minhas obras da Bienal.²⁵⁹

Não obstante, Pascali buscou ouvir os manifestantes, realizando uma roda de conversa e buscando estabelecer com eles um diálogo sobre a relação entre arte e política. Mostrando-se simpático ao espírito de 68 tal qual se revelava na França, mas considerando a versão italiana do movimento como reacionária²⁶⁰, Pascali posicionava-se firmemente, entretanto, por uma autonomia e uma liberdade radicais do meio da arte, tornando-se, assim, como uma das figuras-chave para colher a complexidade do *Sessantotto* no contexto artístico italiano.

²⁵⁷ GILARDI in BOARINI (org.), 2019, p.178. T.N. de: “nascono incendiari e finiscono pompieri”

²⁵⁸ PISTOLETTO, Postille dopo l’incontro di Amalfi III, 1969, in BOARINI (org.), 2019, p.180. T.N.: “avevo già i manifestini pronti da affiggere alla Biennale di Venezia, ma questi contestatori mi hanno intimorito e sono andato a Kassel dove con l’aiuto di Ileana ho allestito una meravigliosa sala ammiratissima da tutti. Ora cerco un impiego alla televisione come pagliaccio, perché ho scoperto la mia seconda vocazione e se volete collaborare con me io vi sfrutterò volentieri.”

²⁵⁹ PASCALI in CELANT, 1985, p.72. T.N.: “Io Pino Pascali viste le condizioni di violenza a cui sono sottoposto nell’esercizio della mia libertà di artista: da una parte dalle intimidazioni degli studenti di belle arti e dall’altra dall’azione altrettanto intimidatoria e repressiva della polizia decido di ritirare le mie opere della Biennale.”

²⁶⁰ PASCALI in Regione Puglia *et al.*, 1987.

De fato, as colocações de Pascali durante a Bienal de 1968, sua última aparição pública antes do acidente fatal, merecem ser analisadas com a devida atenção. Como afirma a historiadora da arte Angela Vettese em uma transmissão radiofônica, podemos encarar o posicionamento de Pascali em relação à *Contestazione* como antipasiniano, dado que o artista pugliese criticou duramente a ação da polícia.²⁶¹ Contudo, sua marcante descrença no potencial das manifestações políticas estudantis se deve à sua particular visão das relações entre arte e política. Quando perguntado, em uma entrevista que sucedeu aos acontecimentos de Piazza San Marco, sobre que tipo de protesto ele consideraria o mais adequado, Pascali responde simplesmente: “eu sou a favor do protesto. Eu sou a favor de fazer o meu trabalho.”²⁶² O entrevistador, insistindo, pergunta se ele apoiaria, então, o protesto silencioso, recluso em seu atelier. O artista, contrariado, retruca:

Não, não. Se alguém tem a liberdade de expor o próprio protesto, é muito mais eficaz do que outro tipo de protesto. [...] Mas, se o protesto for em um nível verdadeiramente cultural e se todos puderem ter a possibilidade de tomarem posse deste meio de cultura, o protesto é muito mais válido, muito mais eficaz.²⁶³

Esta passagem é absolutamente emblemática pois indica um entendimento da arte como política, ou seja, da potência transformadora contida no trabalho artístico e da crença de que apenas em condições de plena liberdade a arte apresenta-se em seu verdadeiro potencial crítico e revolucionário. Ademais, o artista afirma que os problemas estruturais próprios ao universo artístico devem ser solucionados pelos próprios artistas:

Que a estrutura da Bienal não funciona está fora de discussão; mas este é um problema que não devem resolver os estudantes de um lado e a polícia do outro. Devem resolvê-lo os artistas. [...] O que houve na Piazza San Marco foi algo lastimável; havia pouquíssimas pessoas que protestavam com cartazes, com escritos com os quais eu de fato não concordo. Mas tinham o direito de se manifestarem. Em um certo ponto, a polícia interveio e os prendeu e precipitou as coisas, praticamente nos envolvendo em uma situação de ordem moral. [...] O discurso em um nível verdadeiramente político, cultural, de propostas de contestação com fatos, com quadros, com objetos, portanto, em um plano muito preciso e responsável, acaba por ser caluniado como pequena especulação reivindicativa de categoria.²⁶⁴

²⁶¹ VETTESE, Angela. in Il ‘68 ed intorno, *Rai Radio 3*, out. 2017. Disponível em: <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/10/II-68-e-dintorni-Larte-contemporanea-italiana-886f49dd-7f6d-4486-8392-080c17c1f214.html> acesso: 05/09/2022

²⁶² PASCALI in Regione Puglia *et al*, 1987, p.13. T.N.: “io sono per la protesta. Io sono per fare il mio lavoro”

²⁶³ *Ibidem*. T.N.: “No, no. Se uno ha la libertà di esporre la propria protesta, è molto più efficace di un altro tipo di protesta. [...] Ma, se la protesta è a un livello veramente culturale e se tutti possono avere la possibilità di impossessarsi di questo mezzo di cultura, la protesta è molto più valida, molto più efficace.”

²⁶⁴ PASCALI in CELANT, 1985, p.74. T.N.: “Che la struttura della Biennale non vada è fuori discussione; ma questo è un problema che non devono risolvere gli studenti da una parte e la polizia dall’altra. Debbono risolverlo

Para Pascali, portanto, a *Contestazione* se dá **através** da arte. Acredita, pois, em uma ação contestatória por via indireta, mas profunda, pois se dá no interior da cultura, apresentando, ademais, uma postura pacifista, já prenunciada por sua icônica série *Armi*, de 1965, ao afirmar que “todas estas coisas demonstram que estamos ainda no nível da violência, que as pessoas pensam poder fazer avançar os problemas morais com a violência.”²⁶⁵ Neste sentido, o posicionamento de Pascali, que pode ser identificado também em Fabro, em Pistoletto e em grande parte dos artistas da Povera, se aproxima, segundo nosso levantamento historiográfico, mais dos ideais hippies do que do que da *Contestazione studentesca* italiana, mas nem por isso estava menos intimamente ligado ao espírito revolucionário e profundamente político da época. Constatamos, entretanto, uma divergência significativa entre o posicionamento político dos *poveristi* (a exceção de Merz e, talvez, de Zorio²⁶⁶) e as colocações de Germano Celant, carregadas de conotações guerrilheiras. Mais tarde, o próprio Celant mudaria de perspectiva, com o advento de tempos mais sombrios, os conhecidos *Anni di Piombo*.

gli artisti. [...] La cosa in Piazza San Marco era una cosa penosa; era pochissima gente che dimostrava con dei cartelli, con degli scritti che io non condivido affatto. Però avevano il diritto di sfilare. A un certo punto la polizia è intervenuta e li ha arrestati e ha fatto precipitare le cose e praticamente ci ha coinvolti in una situazione di ordine morale. [...] Il discorso a livello veramente politico, culturale, di proposte di contestazione con fatti, con quadri, con oggetti, quindi su un piano molto preciso e responsabile viene scalzato a livello di piccola speculazione rivendicativa di categoria.”

²⁶⁵ *Ibidem*. T.N.: “tutte queste cose dimostrano che siamo ancora a livello della violenza, che la gente pensa di poter far avanzare i problemi morali con la violenza”

²⁶⁶ Em entrevista ainda inédita com Jacopo Galimberti, o historiador da arte afirma que a posição de Zorio frente à relação arte e política seria complexa e ambígua. Não encontramos informações suplementares a respeito desta questão.



Figura 88: Pino Pascali durante a Bienal de Veneza, 1968. Sentado, ao fundo à esquerda, de camiseta escura e óculos, vemos Germano Celant.

A partir de 1969, ocorre o recrudescimento da relação entre arte e política na Itália dos anos 1970, sintomático de um trauma coletivo em relação a uma guinada à extrema-direita que resultou em uma série de atentados terroristas promovidos por grupos paramilitares neofascistas. Neste sentido, a frustração da utopia de 1968, somada ao medo em relação à escalada na violência e na repressão, mudaram os rumos da arte, levando-a em direção a pesquisas mais ligadas a um certo caráter existencial, e, por outro lado, a política da arte deslocou-se para o âmbito doméstico, intimista, e para a afirmação de minorias (mulheres, negros, homossexuais) que não eram contempladas pelas movimentações da década anterior. Não à toa, a declaração de fim da Arte Povera, publicada por Germano Celant em 1971, coincide com o início dos *Anni di Piombo*: de um caráter coletivo e ligado aos ideais revolucionários de 1968, Celant passou em seguida para um acompanhamento pessoal dos artistas em suas pesquisas particulares, dando ênfase aos processos plásticos e (meta)linguísticos em detrimento de um panorama diretamente ligado ao âmbito sócio-político.

APÊNDICE B: Tradução do artigo *A Third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera*, de Jacopo Galimberti. Revisão crítica de Marina Câmara

Em uma entrevista dada em 1992, o crítico de arte francês Pierre Restany afirmou que, com a Arte Povera, o seu colega italiano Germano Celant havia “proposto uma arte de guerrilha contra o mundo rico que era, segundo ele, representado por certas correntes da arte contemporânea como o *Nouveau Réalisme*... Mais tarde, ele renunciaria a esta dimensão política a fim de transformar a arte povera em uma espécie de minimalismo conceitual²⁶⁷”. Este ensaio examina as duas questões levantadas pelo juízo retrospectivo de Restany: primeiramente, a promoção, por parte de Celant, da ideia de *arte povera* (literalmente, “arte pobre”); e em segundo lugar, o seu advogar por uma técnica de guerrilha e seu subsequente recuo na reivindicação de uma dimensão política da *arte povera*.

Até hoje, nem o percurso teórico e político da defesa de Celant da *arte povera*, nem o impacto que os protestos estudantis de 1967-68 tiveram nos artistas da *arte povera* foram precisamente estudados. Introduzindo esta dupla empreitada, este estudo apresenta uma distinção entre arte povera e *arte povera*. Arte povera enquanto termo consagrado principalmente nos anos 1980 e 1990, designa uma corrente artística; enquanto *arte povera* (em itálico) refere-se à experimental categoria crítica idealizada por Celant no verão de 1967. A maioria dos especialistas dedicou insuficiente atenção à discrepância entre arte povera e *arte povera*, tendendo a focalizar, intencionalmente ou não, a primeira. Uma análise que situa a cambiante noção de *arte povera* no interior de seu enquadramento discursivo e de seu contexto histórico mais imediatos oferece o único meio de compreender a gênese e o sucesso inicial da arte povera. Aqueles que desafiaram a narrativa de Celant concentravam-se nos textos dos anos 1960 que ele republicou e traduziu em seus livros relacionados à arte povera e em catálogos de exposições ao longo das últimas três décadas²⁶⁸. Entretanto, não apenas estes textos são o resultado de uma seleção operada por Celant, como as traduções fornecidas não são sempre precisas. Celant parece ter-se sentido desconfortável em relação ao contexto ideológico da *arte povera* à luz do clima político dos anos 1980. Para a exposição *The Knot. Arte Povera*, de 1985,

²⁶⁷ RESTANY, 1992, DE DOMIZIO DURINI, 2005, p.63.

²⁶⁸ *October*, 124, primavera de 2008; o artigo para a *October* de Nicholas Cullinan *From Vietnam to Fiatnam: The politics of arte povera* aponta a reorientação de Celant nos anos 1980, mas falha no que diz respeito à contextualização das nuances ideológicas e recepção inicial da arte povera; MANGINI, Elisabeth, *Parallel Revolution: Elisabeth on arte povera*, *Artforum*, novembro de 2007, 159-62; RUHRBERG, Bettina, *Arte Povera. Zur Genese eines Begriffs und zur Rezeption einer “Bewegung”*. In GOETZ; MEYER-STOLL. *Arbeiten und Dokumenten aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute*, 1997 pp. 17-27;

por exemplo, Celant traduziu do italiano para o inglês um de seus textos de 1968, porém, seja devido a um erro tipográfico ou a uma tentativa de apagar as raízes políticas da *arte povera*, ele omitiu uma crucial frase entre parênteses: “Operários em greve, estudantes incendiando carros e erigindo barricadas, e intelectuais cooperando com ambos.”²⁶⁹

Em seus textos redigidos entre o fim de 1967 e o início de 1968, Celant conferia conotações terceiro-mundistas²⁷⁰ a obras de arte não-figurativas, inscrevendo-as, de maneira controversa, em um processo de politização da produção cultural então em seu ápice²⁷¹. O conceito de *arte povera* não teria emergido paralelamente ao radicalismo político, mas em diálogo com ele. Considerar este entrelaçamento como puramente fortuito ou oportunista destrói a importância histórica das declarações de Celant de 1967-68, dado que um exame pormenorizado de suas ideias não poderia ser separado de uma investigação da relação entre a sublevação social e os artistas.²⁷² Na Itália, a agitação estudantil constituiu a base para um período de revoltas que se prolongaria ao longo dos anos 1970. Os artistas que Celant descreveu através da noção de *arte povera* não eram estranhos à política nesta década, como o caso de Piero Gilardi demonstrará aqui. Entretanto, como indica a retrospectiva de Restany, a partir do fim de 1968, a orientação de Celant sofreria uma rápida mudança, tornando suas ideias sobre *arte povera* internacionalmente reconhecidas e afastando-o, todavia, da luta operária – a qual terá seu novo estopim em Turim em julho de 1969²⁷³.

Do pop às armas

Após a publicação do manifesto de Jerzy Grotowski *Em Busca de um Teatro Pobre*, em abril de 1967, o artista Giulio Paolini (amigo próximo de Celant) mencionaria a ideia de um empobrecimento da arte, durante uma entrevista com a crítica de arte Carla Lonzi. Entretanto, o artista não levaria suas reflexões adiante²⁷⁴. Antes de retomar a ideia de Paolini e elaborá-la, Celant meticulosamente desenvolveu alguns conceitos provisórios, tais como *im spazio* ou “arte

²⁶⁹ CELANT. *Arte povera azioni povere*, 1969, p.14.

²⁷⁰ Termo pouco utilizado no Brasil, podemos compreender o terceiro-mundismo como tendência política de esquerda emergida em países da América Latina, Ásia e África ao longo da segunda metade do século XX. Ademais, o Terceiro-Mundo consolidou-se como termo político a partir da Conferência de Badung, em 1955, surgindo como alternativa para os países não alinhados com nenhuma das duas grandes potências da Guerra Fria: Estados Unidos e União Soviética. [Nota da tradutora]

²⁷¹ CHRISTIANSEN; SCARLETT. *The Third World in the Global 1960s*, 2012.

²⁷² A análise influente de Lista, por exemplo, não explora esta ligação. LISTA, *Arte povera*, 2006.

²⁷³ GIACHETTI. *Il giorno più lungo*. La rivolta di corso Traiano, 1997.

²⁷⁴ LONZI, Confronto. Cinque pittori torinesi, *Collage*, 7, Mai. 1967, p.44.

do objeto”. Podemos resumir este processo da seguinte maneira. Algumas semanas após a observação de Paolini, Celant redigiu um ensaio para uma exposição, *Lo spazio dell'immagine*, inaugurada em princípios do mês de julho²⁷⁵. Em seguida, ele expande sua ideia em dois textos publicados pelas revistas *Bit* e *Casabella*. Neste último, particularmente, Celant centrava sua discussão em torno da noção de *im spazio* (“im espaço”, ou seja, “imagem-espaço”), construída em oposição dialética a uma outra categoria, definida por ele como “a arte objetual [*oggettuale*] ou pop.”²⁷⁶ Celant descrevia o trabalho de um grupo diverso de artistas, desde os italianos Alberto Biasi e Enrico Castellani até os norte-americanos Sol LeWitt, Robert Morris e Carl Andre, que haviam participado tanto da pioneira exposição nova-iorquina *Primary Structures*, quanto de *im spazio*. Sob este termo abrangente, Celant reunia artistas vagamente associados à corrente da *arte programmata*, à qual ele fora inicialmente próximo, aos últimos desenvolvimentos artísticos nova-iorquinos.²⁷⁷

De acordo com Celant, os artistas de *im spazio* estruturavam o ambiente do espectador, concebendo-o como fechado e ordenado. Por outro lado, a *arte oggettuale* ou pop encorajava o público a participar na criação de um espaço aberto. Neste segundo grupo, Celant integrou uma igualmente variada gama de artistas, como Claes Oldenburg, Edward Kienholz, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Gilardi, Jannis Kounellis e Paolini. Em julho de 1967, os artistas que Celant via como pop e aqueles que ele logo relacionaria à *arte povera* compartilhavam ainda de uma mesma categoria. Nas narrativas subsequentes de Celant, exposições como *Arte abitabile*, em junho de 1966, e *Lo spazio degli elementi: Fuocoooooco, Immagine, Accqqua, Terrrrrra*, de junho de 1967, serão situadas como o começo da *arte povera*²⁷⁸. Contudo, até abril de 1967, artistas como Pistoletto, Gilardi ou Anselmo eram expostos ao lado de Andy Warhol, Dan Flavin e James Rosenquist²⁷⁹. Ademais, neste sentido, o ambiente pop da discoteca Turin Piper, onde Gilardi e Pistoletto efetuaram duas performances no início de 1967, sugeria mais uma ligação com os locais da moda e do entretenimento de

²⁷⁵ CELANT, Sem título in *Lo Spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967b, pp.19 – 22.

²⁷⁶ *idem*. Im spazio. Possibili punti di scambio tra ricerca architettonica e ricerca formale, *Casabella*, 318, pp. 61 – 3, set. 1967;

²⁷⁷ Celant estava entre os curadores de *Forme programmate*, Turim, Castello del Valentino, 1965. A noção de *im spazio* visava ir além do conceito de *arte programmata*, proposto pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan.

²⁷⁸ CELANT. *Precronistoria 1966-1969*, 1976.

²⁷⁹ LUMLEY. Space of arte povera, in FLOOD; MORRIS (org.), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, 2001, pp.41 – 65.

massa do que um ascetismo e um empobrecimento.²⁸⁰ Durante o início do verão de 1967, uma nítida distinção entre pop, “estruturas primárias” e *arte povera*, seria dificilmente imaginável.

Em agosto ou setembro de 1967, Celant escrevia um segundo artigo para a revista *Casabella*. Este texto, que será posteriormente negligenciado pelos comentadores, seria a primeira instância em que adota a categoria crítica da *arte povera*. Celant, nele, argumentou que a Bienal de San Marino precedente havia se caracterizado por uma polaridade: arte rica e *arte povera*. Ele considerava ambas ‘atitudes’ aplicáveis à arte, ao cinema, ao teatro e à arquitetura. Celant comparou a *arte povera* à pop e à op art, afirmando que estas últimas aderiam à tecnologia contemporânea e perpetuavam, desta forma, o sonho renascentista de domínio da natureza. Por outro lado, a *arte povera* era simples, “pré-iconográfica”, “a-histórica” e baseada em “estruturas primárias”²⁸¹. Enquanto a pop art e a op art eram complexas, artificiais e impunham uma mediação cultural sobre o ato do artista, a *arte povera* favorecia a identificação imediata de um “autor-natureza” com suas ações, visando unir a arte à vida. Isso conferia à *arte povera* a faculdade de retornar ao “homem real”, escrevia Celant, implicitamente referindo-se a Karl Marx. Segundo ele, a atitude da *arte povera* era reconhecível nas obras de Anselmo, Boetti, Paolini e Pino Pascali, mas também nos filmes de Warhol e nos mais recentes projetos de Flavin, Tony de Lap e Morris. As categorias de Celant estavam mudando. Os artistas das *estruturas primárias* continuavam aparentados à *arte povera*, mas a pop art era agora repudiada. Para o crítico, um dos poucos exemplos de *arte povera* na Bienal de San Marino foi *Cina* (China), de Ceroli, igualmente reproduzida na capa de *Casabella*. Ele atestou que *La Cina* encarnava:

a imagem do nosso medo ideológico, a realização de um artesanato conceitual produzido em massa, tendo como mediador um artesanato artístico. As silhuetas são geométricas e planas, diferentes e diferenciadas - elas avançam próximas umas às outras. A homogeneidade ideológica cria uma homogeneidade comportamental. Na China, é o homem; aqui, a máquina; o sistema é o mesmo, mas os objetivos, diferentes. Nós somos a favor do homem.²⁸²

²⁸⁰ TRINI. Divertimentifici, *Domus*, 458, p. 12, jan. 1968. Para as conexões entre arte povera e design, ver GOLAN. Eclissi: arte italiana negli anni sessanta, in GUERCIO; MATTIROLO (org.) *Il confine evanescente*. Arte italiana 1960-2000, 2010;

²⁸¹ CELANT; GUENZI, Nuove tecniche d’immagine, *Casabella*, n. 319, out. 1967c, pp. 59 – 62.

²⁸² *ibidem*.

Em plena revolução cultural chinesa e o fascínio por ela gerado nos esquerdistas ocidentais, a evocação de uma espécie de pobreza humanista expressa no texto de Celant derivava parcialmente suas referências de Mao Zedong e da China pré-industrial²⁸³.

Em fins de setembro, Celant organizou *Arte Povera – IM Spazio*, uma exposição na galeria La Bertesca que sintetizava suas novas teorias. Concebida como um díptico, ela ilustrava a interação dialética entre arte *im spazio* e arte *povera*.²⁸⁴ No entanto, nos seus textos subsequentes, a noção de *im spazio* seria abandonada. O catálogo da exposição recapitulava as ideias que ele já havia formulado na *Casabella*. Pela primeira vez, Celant citava Jerzy Grotowski e o Living Theater como pivô para sua elaboração teórica²⁸⁵. Este último colocava em cena uma América²⁸⁶ pacifista e libertária, da qual Celant mostrava-se entusiasta.²⁸⁷ Um texto semelhante àquele da La Bertesca apareceu na *D’Ars Agency* alguns dias mais tarde. Aqui o artigo de Celant era introduzido de uma citação anônima a respeito da mostra *Primary Structures* e sugerindo que a *arte povera* estaria vinculada com o que fora lá exibido. É digno de nota que, na *D’Ars Agency*, Celant alegava que a *arte povera* era remanescente de uma “técnica proletária” medieval.²⁸⁸

No final do outono, Celant publicava na nova revista *Flash Art* um texto lido como um manifesto: *Arte Povera: appunti per una guerriglia* ²⁸⁹. Se, inicialmente, a *arte povera* designava uma atitude aplicável também ao cinema e ao teatro, este texto a identificou como a abordagem de um circunscrito núcleo de artistas (Anselmo, Boetti, Fabro, Gilardi, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Gianni Piacentino, Pistoletto, Emilio Prini e Zorio), ao qual poderiam ser incluídos outros artistas associados; Celant mencionava quinze²⁹⁰. Até então, a ideia de *arte povera* de Celant era apenas ligeiramente ligada a um vocabulário político, e sua oposição à “arte rica” sugeria apenas vagamente tendências esquerdistas. Além de reafirmar as

²⁸³ Uma introdução ao maoísmo italiano pode ser encontrada em FERRANTE. *La Cina non era vicina. Servire Il popolo e il maoismo all’italiana*, 2008.

²⁸⁴ A noção de *im spazio* foi exemplificada pela obra de Umberto Bignardi, Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi; a de *arte povera* foi representada por Boetti, Fabro, Kounellis, Pascali, Paolini e Prini.

²⁸⁵ Texto traduzido em CHRISTOV-BAKARGIEV (org.), *Arte Povera*, pp. 220 – 1, 2005.

²⁸⁶ Mantivemos na tradução o emprego do termo como utilizado pelo autor, ou seja, América enquanto designativo de Estados Unidos da América, ainda que sejamos contrárias ao apagamento da pluralidade do continente americano operada pela cultura estadunidense. [N.T.]

²⁸⁷ CELANT, *Art Povera*, 30–3; *Arte Povera: Art from Italy 1967–2002*, 2002.

²⁸⁸ *idem*. *Arte Povera, D’Ars Agency*, n. 38-39, pp.133 -5, outubro-novembro de 1967d;

²⁸⁹ *idem*. *Appunti per una guerriglia, Flash Art*, n.5, p.3, nov-dez. 1967a;

²⁹⁰ Giulio Alviani, Bignardi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Ceroli, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Icaro, Gino Marotta, Aldo Mondino, Nespolo, Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti, Tacchi.

ideias expostas em suas intervenções precedentes, em *Flash Art* Celant expande seus desdobramentos. Sua frase de abertura cedia à nostalgia, atestando que “o ser humano vem em primeiro lugar, e o sistema, em seguida, ou assim era na Antiguidade. Hoje, entretanto, a sociedade pretende fabricar seres humanos pré-embalados, prontos para consumo”. Celant prossegue condenando a mercantilização da arte, defendendo uma arte na qual a mensagem é “o homem, o homem ‘real’ (Marx)”. Em uma reviravolta significativa, ele posicionava-se a partir de então intransigentemente em oposição às “estruturas primárias”, rejeitando-as enquanto uma variação formalista da “arte rica”. Após haver citado o filósofo e revolucionário francês Régis Debray, ele explica que o artista, com a *arte povera*, “não figura mais entre as camadas dos explorados, o artista tornou-se um guerrilheiro engajado em uma liberação antissistêmica”. O texto termina com uma declaração profética: “A guerrilha [...] já começou.”

Contudo, o paralelo que Celant estabelece entre o ethos da guerrilha e os artistas da *arte povera* era deliberativamente reticente quanto às suas aplicações específicas na arte. Na recepção de Gilardi do texto, alinhar o artista ao guerrilheiro subentendia a necessidade de uma mudança radical na relação entre artista e público. O público deveria perder seu status de observador passivo. A guerrilha requeriria uma troca mútua e criativa entre soldados e população, permitindo à última de aderir à luta.²⁹¹ Pistoletto também aprovou a “ideia ousada” de Celant e concordou com Gilardi que a referência à guerrilha ressaltava a primazia da cooperação.²⁹²

A polêmica de Celant pode ser compreendida como o resultado de um duplo objetivo. Primeiramente, o crítico caracterizava o “seu” movimento artístico como a busca de uma nova ação política, decorrente da assimilação prévia dos artistas aos “explorados”. Em segundo lugar, o uso da terminologia militante por Celant lhe permitiu traçar uma analogia à vanguarda política representada pelos estudantes, e de favorecer um diálogo com ela. Ninguém parece ter notado, porém, que o manifesto de Celant, escrito em torno de 23 de novembro, coincidia com as duas primeiras grandes ocupações de universidades daquele ano letivo: a da Universidade Católica de Milão, em 17 de novembro; e da Universidade de Turim, em 27 de novembro. Esta sincronicidade com o movimento estudantil deve ser considerada com a devida atenção. Após o seu manifesto, a primeira exposição concebida por Celant, *Collage I*, foi organizada em meados de dezembro na Universidade de Gênova, cidade onde ele havia estudado e onde ele ainda vivia. Aqui, os estudantes, que haviam acompanhado atentamente o desenrolar dos

²⁹¹ Entrevista inédita de Galimberti a Piero Gilardi, 3 de fevereiro de 2010.

²⁹² Entrevista inédita de Galimberti a Michelangelo Pistoletto, 1 de abril de 2010.

acontecimentos em Turim, acabariam por ocupar, por sua vez, a sua própria universidade antes do fechamento do ano. Nesta ocasião, eles observaram as obras e performances e participaram do debate organizado para a vernissage: nenhuma *contestazione* (contestação) teve lugar.²⁹³

Alguns dias antes de *Collage I*, Daniela Palazzoli havia inaugurado *Con temp' l'azione* (um trocadilho que significava simultaneamente “contemplação” e “com o tempo, a ação”), uma exposição envolvendo três galerias de Turim e muitos dos artistas que Celant havia agrupado sob a noção de *arte povera*.²⁹⁴ O catálogo da exposição de Palazzoli continha um texto fazendo alusão às ideias de Celant, sem utilizar, porém, o termo recentemente forjado *arte povera*, Palazzoli referiu-se à noção de guerrilha como meio que permite aos artistas repensar de um modo viável a sua ação política. Ela refuta a ideia da arte simplesmente como parte da “superestrutura”, definindo-a como “a dinâmica da estrutura”. Enquanto a guerra representava a “programação de uma política [*policy*]”, a guerrilha seria o “reconhecimento de uma necessidade espiritual, programação da energia necessária para o cumprimento da política [*politics*].²⁹⁵

A visão de Palazzoli da missão do artista, no limiar entre a ação diferenciada e a guerrilha, era articulada por meio da revista *Bit*. Autoproclamada “a mais agressiva revista de arte italiana”, *Bit* havia sido dirigida por Palazzoli desde o seu lançamento, em março de 1967. Um de seus objetivos era confluir de maneira provocativa arte, política, sexualidade e cultura jovem. Diferentemente da vasta maioria na imprensa, que retratava os estudantes ativistas como vândalos, *Bit* apoiava-os abertamente. Não à toa, Celant escolheu a *Bit* para publicar um artigo intensificando o uso da linguagem política. Neste texto, datado de dezembro de 1967, ele faz um elogio aos múltiplos, expondo, simultaneamente, os seus limites no enquadramento de uma revolução “política, poética e visual”, pois eles refutariam o mito do objeto único sem, porém, destruí-lo completamente.²⁹⁶ Citando Debray, ele conclui com uma declaração inflamada afirmando que *Bit* advogaria por uma “‘revolução cultural permanente, em todas as partes, a todo momento, por todos os meios’. Mas por que falar de armas em casa? Mais vale utilizá-las. O homem ‘real’ (Marx) se faz, não se descreve. Nós somos pela guerrilha!’”²⁹⁷ De acordo com

²⁹³ *Collage I*, Istituto di Storia dell'Arte, Gênova, dezembro de 1967; VIALE, Il 68. *Tra rivoluzione e restaurazione*, 2008, p. 36. A reação positiva dos estudantes foi apontada nas entrevistas do autor do presente texto com os artistas Pistoletto e Zorio, em primeiro de abril de 2010 e 3 de fevereiro de 2011.

²⁹⁴ Alviani, Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio.

²⁹⁵ PALAZZOLI. *Con temp' l'azione*, in CELANT, *Arte Povera*, 1985, p. 41.

²⁹⁶ CELANT. *Una rivoluzione in serie*, *Bit*, n.1, p.11; 6 dez. 1967e.

²⁹⁷ *ibidem*.

a edição da *Bit* de dezembro, a exposição de Boetti na La Bertesca se intitulava *Guerriglia!*, um título efêmero atestando, talvez, a proposta de Celant.²⁹⁸ Antes de considerar a primeira mostra intitulada *Arte Povera*, a fim de apreender um melhor entendimento das nuances do termo e de sua recepção, é necessário contextualizar o conceito de guerrilha e explorar suas conexões com o movimento estudantil, particularmente o de Turim.

Se Celant foi o primeiro, na Itália, a transpor a noção de guerrilha para a esfera artística, esta já havia sido utilizada em diversos discursos desde o final do ano de 1967.²⁹⁹ Reiterando sua apologia a favor da guerrilha, Celant realinha – ou até antecipa – sua retórica em relação àquela dos elementos mais radicais do movimento de contestação. A delegação italiana no Congresso Internacional do Vietnam (que teve lugar em Berlim Ocidental em 17 e 18 de fevereiro de 1968) invocaria a necessidade de uma “crítica armada” capaz de ultrapassar as puramente verbais “armas da crítica”³⁰⁰. Não obstante o sucesso das forças norte-vietnamitas, vistas como implementando técnicas de guerrilha similares, tenha contribuído ao seu renome, a popularidade internacional da noção de guerrilha sustentava-se na sua formulação em *Révolution dans la révolution?*, de Debray. Traduzido para o italiano em princípios de 1967, este livro ilustrava a teoria do foco que Debray havia visto posta em prática na América Latina, antes de ser capturado durante a primavera de 1967, alguns meses antes da execução de Ernesto Che Guevara em outubro.³⁰¹ A teoria do foco diferia ao mesmo tempo do modelo leninista revolucionário, advogando para a sublevação do proletariado urbano, e da experiência chinesa de um movimento de massa campesino. Segundo Fredric Jameson, a ação de foco da guerrilha, o centro de operações de guerrilha, era “em e por si mesma uma figura pela sociedade revolucionária e transformada por vir”; guerrilheiros não eram “nem proletários, nem camponeses (menos ainda intelectuais), mas algo de inteiramente novo”³⁰². Estudantes de esquerda europeus se apropriaram da estratégia de guerrilha. Em uma declaração conjunta (datada de setembro de 1967), dois proeminentes líderes do movimento estudantil alemão, Rudi

²⁹⁸ *ibidem*.

²⁹⁹ No verão de 1967, o parisiense Salon de Mai teve lugar em Cuba, com uma exposição intitulada *Pintores y Guerrilla*. Não se sabe se Celant soube disso na época. Para este evento, ver SCOPETTONE, *The Salon de Mai in Cuba and the Mural Colectiva*, 1967, tese de mestrado, the Courtauld Institute of Art, 1998. Para o caso italiano, ver ECO, *Towards a semiological guerilla warfare*, in *Travels in Hypereality*. Essays, tradução inglesa de William Weaver, 1986, pp. 135 – 144; Em fins de 1967, alguns comentaristas notaram que a “guerrilha” estava tornando-se a nova palavra fetiche, como “alienação” o havia sido no início da década. FILIPPINI, *Tensioni tedesche*, *Quindici*, n.6, p.1, 15 de nov. – 15 de dez. de 1967. Tentativas subsequentes de ligar a arte à guerrilha partiu de artistas latino-americanos. Ver LE PARC, *Guerrilla culturelle*, *Robho*, n.3, primavera de 1968.

³⁰⁰ *Internationaler Vietnam-Kongreß*, 1968.

³⁰¹ DEBRAY. *Revolution in the revolution?* Armed struggle and political struggle in Latin America, tradução inglesa de Bobby Ortiz, *Quaderni Piacentini*, 31 de julho de 1967.

³⁰² JAMESON. *Periodising the 1960s*, in *idem*; S. Aronowitz, et al. *The Sixties without Apology*, 1984, p.202.

Dutschke e Hans Jürgen Krahl, clamaram pelo advento de um guerrilheiro capaz de subverter as instituições repressivas e de trazer a “guerrilha rural” do terceiro-mundo às metrópoles ocidentais.³⁰³

Quase concomitante ao texto de Celant na *Flash Art*, a edição de novembro da revista italiana *Che Fare* fazia eco aos alemães: “A invenção estratégica e tática de hoje é a guerrilha [...] se anteriormente era uma invenção camponesa, hoje é um instrumento de luta nas cidades industrializadas.”³⁰⁴ Os estudantes radicais de Turim estavam a par das iniciativas dos estudantes berlinenses. Entre o fim de novembro de 1967 e janeiro de 1968, os espaços do Palazzo Campana foram ocupados três vezes. Lá, os estudantes ativistas puseram em prática “contra-cursos” forjados de acordo com o modelo instaurado na Freie Universität de Berlim Ocidental. Em janeiro de 1968, o fanzine de tendência situacionista *S*, provisoriamente editado pela revista intelectual de alto nível *Quindici*, definiu as oficinas em Turim como uma forma de guerrilha³⁰⁵. Em Paris, Guy Debord reagiu, alegando que, não havendo nenhuma ligação entre a *S*, a *Quindici* e o Situacionismo Internacional, “na Itália, os situacionistas internacionais aprovam apenas [...] a corrente radical que se manifestou durante a ocupação da Universidade de Turim.”³⁰⁶

O interesse de Debord pelo movimento estudantil italiano estava longe de ser único. Enquanto Celant estava elaborando a noção de *arte povera*, desde o verão de 1967, o movimento estudantil começara a captar o interesse dos intelectuais. Em junho, um dos documentos-chave dos protestos, as *Tesi della Sapienza*, havia sido publicado no principal periódico de ciências sociais, *Il Mulino*³⁰⁷. Até o final do ano, as lutas estudantis começaram a ser levadas a sério, como demonstra a escolha de *Quindici* de publicar os documentos procedentes das universidades ocupadas, a começar pela de Turim. Esta iniciativa triplicou o número de cópias vendidas.³⁰⁸ A agitação foi um assunto altamente debatido na cidade no fim do outono, onde artistas e intelectuais buscaram dialogar com os estudantes. Por exemplo, Gilberto Zorio, então estudante, e Piero Gilardi assistiram às assembleias estudantis; uma troca

³⁰³ DRESSEN; KUNZELMANN; SIEPMANN, *Nilpferd des Höllischen Urwalds*, 1991, pp. 206 – 13.

³⁰⁴ Anônimo, I colonizzati della terra, *Che Fare*, pp. 37 – 38, 2 nov. 1967.

³⁰⁵ *S*, in *Quindici*, n. 7, 15 jan. – 15 fev., 1968.

³⁰⁶ DEBORD, *Correspondance*, v. 3, Paris, 2003, p.268.

³⁰⁷ Le tesi della Sapienza. *Il Mulino*, n.5 – 6, pp. 375 – 91, mai – jun., 1967.

³⁰⁸ ECO. The death of Gruppo 63. In *idem. The Open Work*. Tradução inglesa de Anna Concagni, p. 248, 1989.

entre estudantes, intelectuais e artistas pode também ter tido lugar na associação esquerdista nomeada *Unione Culturale* (Turim).³⁰⁹

Dirigindo-se ao final de 1967, particularmente em Turim, a ideia de uma arte de guerrilha ressoava as práticas do movimento estudantil. Ademais, tal ideia referenciava diretamente o livro guevarista de Debray e, indiretamente, o anti-colonialismo combativo de *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, traduzido para o italiano no ano anterior pela editora Einaudi, radicada em Turim. Nos escritos de Celant, o chamado à violência deve ser lido como metafórico; ele advogava por uma resoluta e impetuosa ação cuja lógica era ligada àquela das guerrilhas, mas cujos meios nunca seguiam o seu exemplo. Não obstante, nada poderia estar mais distanciado da “atitude franciscana” pacifista sob cuja perspectiva foram ocasionalmente interpretadas as teorias de Celant³¹⁰. O termo *arte povera* primeiramente evocava uma espécie de “arte terceiro-mundista” italiana, como indica a recepção da primeira mostra intitulada *Arte Povera*.

Esta exposição foi curada por Celant na galeria De Foscherari (Bolonha), em fevereiro de 1968. Seu novo texto, intitulado *Arte Povera*, foi acompanhado de obras de Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini e Zorio; Gilardi foi convidado, mas retirou suas obras³¹¹. Durante os três meses que se seguiram, a exposição e o conceito de *arte povera* foram debatidos por proeminentes críticos de arte, intelectuais e pelo pintor e membro do Partido Comunista Renato Guttuso³¹². Os argumentos de Celant foram objeto de um ardente debate que prefiguraria a maioria das reflexões críticas subsequentes a respeito da arte povera, mas também abordaram um assunto que será frequentemente ignorado a partir dos anos 1980: notadamente, as conotações políticas da *arte povera*. Em Bolonha, Celant não menciona a guerrilha. Não obstante, os comentadores, cientes das precedentes intervenções de Celant, abordaram a questão da arte de guerrilha. De acordo com Pietro Bonfiglioli, duas filosofias insuficientes, a da “negação” e a das “mídias de massa”, haviam aberto um “vazio no espaço humano” que alguns tentaram preencher com um “voluntarismo anárquico antissistêmico [...] intitulado ‘arte povera’ ou guerrilha, *Brigate rosse*,

³⁰⁹ Entrevista inédita de Galimberti a Piero Gilardi, 3 de fevereiro de 2010.

³¹⁰ LISTA, 2006.

³¹¹ Segundo carta inédita de Gilardi a Boarini e Bonfiglioli, datada de 25 de janeiro de 1969. Arquivo do artista.

³¹² *La povertà dell'arte*, 1968, inédito [N.T.: no momento da escrita do artigo; o debate foi posteriormente publicado em BOARINI (org.), *Il Notiziario della Galleria De' Foscherari*, 2019]. Este livro reúne as intervenções, escritas entre fevereiro e junho de 1968; o livro de Celant em inglês, *Art Povera*, reproduz apenas as traduções dos textos de Celant, Barilli e Bonfiglioli. Ver também CELANT, *La giovane scultura italiana*, *Casabella*, n.322, pp. 46 – 47, jan. 1968.

black power, revolta universitária”. Ele exprimiu sua estima pelas proposições de Celant, todavia lhe chamando a atenção de que a *arte povera* não estava imune contra o risco de tornar-se um *revival* medievalista à William Morris. Ele alegou que “a arte povera dever[ia], de uma maneira ou de outra, atravessar uma guerra pobre [*guerra povera*] para se tornar vida”.³¹³ Os comentários de Bonfiglioli sugeriam que o termo *arte povera* remetia àquilo que também era chamado de *guerra povera*, ou seja, a guerra do pobre, guerrilha.

Similarmente a Bonfiglioli, Vittorio Boarini alertou contra o perigo de que a dimensão de auto-apagamento da *arte povera* acabaria por levar a uma forma de primitivismo acrítico. Francesco Arcangeli e Renato Barilli ficaram perplexos, e se perguntaram se os aspectos “primários” e “tautológicos” da *arte povera* não eram puramente redutivos. Em resposta ao tom militante de Celant, Arcangeli enfatizou a necessidade da arte de permanecer indireta e metafórica, particularmente então, em que o movimento estudantil considerava “Che Guevara como o verdadeiro artista.”³¹⁴ Guttuso declarou sua admiração pelos artistas de Celant, embora rejeitando sua suposta falta de refinamento e apontando que “pobre” e “proletário” não eram sinônimos. Em réplica a Arcangeli, ele sublinhou a importância do artista dentro do processo revolucionário, mas também a sua especificidade; a arte, ele argumentou, não deveria substituir nem ser substituída pela “organização política, manobras de guerrilha e barricadas.”³¹⁵ *Cartabianca* publicou uma crítica à exposição na De Foscherari. Reconhecendo a heterogeneidade das obras expostas, o autor do texto afirmou que Celant estava buscando estabelecer “uma ligação precisa com o mundo extra-artístico destes movimentos radicais que lutam contra o ‘sistema’ capitalista-burguês.”³¹⁶

Por meio da noção de *arte povera*, Celant estimulou o debate, dado que a ambivalência deliberada de suas modalidades críticas o permitiam pôr em pauta questões extremamente sensíveis, desde o agenciamento político dos artistas até as implicações terceiro-mundistas e proletárias de uma arte não-figurativa. Gerando muita expectativa, este assunto revisitava, também, o passado recente da Itália. Em 1968, Mario Merz efetua *Iglou di Giap*, escrevendo em um de seus iglus uma frase de Võ Nguyễn Giáp, o comandante à frente do exército popular do Vietnã. Comentando, vinte anos mais tarde, esta observação de Giáp (“Se o inimigo junta

³¹³ BONFIGLIOLI, Art and Life, in CELANT, *Art Povera*, 2011, pp.62-65.

³¹⁴ *La povertà dell’arte*.

³¹⁵ O texto de Guttuso de *La povertà dell’arte* pode ser encontrado parcialmente traduzido para o inglês em CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera*, 2005, pp. 197 – 8.

³¹⁶ D’AGATA. *Arte povera a Bologna, Cartabianca*, pp. 19 – 21, mai. 1968.

suas forças, perde terreno; se ele se dispersa, perde a força”), ele qualificou de “partisans”³¹⁷ os Vietcong. O próprio Merz associara-se aos partisans durante a Segunda Guerra Mundial. Sua tradução de uma batalha distante em termos familiares sugere que, além de conjurar estimulantes analogias com Guevara e as lutas estudantis, a noção de guerrilha revelava lembranças intensas da Resistência italiana.

As Ocupações

Ao final do mês de fevereiro de 1968, dezenove das trinta e três universidades públicas italianas estavam ocupadas.³¹⁸ Em primeiro de março, aconteceu a *Battaglia di Valle Giulia*, que seria encarada como uma reviravolta da agitação estudantil³¹⁹. Os estudantes tentaram ocupar a Faculdade de Arquitetura de Roma, por acaso situada nas redondezas da Galleria Nazionale d' Arte Moderna. Eles atacaram a polícia que guardava os edifícios em um cerco que ocasionou centenas de estudantes feridos e quarenta-e-seis policiais hospitalizados.³²⁰ Um texto anônimo reportando com entusiasmo os acontecimentos foi publicado na *Bit*. Ele elogiava os estudantes e acusava de mesquinaria os artistas:

Os estudantes [...] enfrentaram a polícia [...] a dispersaram, expulsando-a para fora do campus [...], mostrando que a luta de guerrilha é possível. O confronto mais violento ocorreu [...] em frente ao museu de arte contemporânea. Este embate está destinado a entrar para a história da cultura italiana, pois estabeleceu uma clara dicotomia entre aqueles que lutavam nas ruas, com armas nas mãos, e aqueles que lutam para ter alguns poucos metros de parede nas salas de museus.³²¹

Um mês mais tarde, vários artistas e personalidades do mundo da arte ocuparam a Galeria de Arte Moderna de Milão. Este gesto foi sobretudo simbólico e não durou mais de duas horas. Os ocupantes declararam que “o movimento estudantil como o companheiro ideal no processo de configurar uma plataforma ideológica comum”.³²² A ocupação da Trienal de Milão seria o próximo evento durante o qual alguns artistas se apropriaram dos meios e do vocabulário do movimento estudantil.

O tema da Trienal era o *Il grande numero*, indicando a necessidade de estudar os desafios da sociedade de massa. Ela incluía obras de Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Piacentino, Prini e Zorio. Uma das salas da mostra representava a luta estudantil, expondo uma

³¹⁷ PERETTA, L'arte, gli artisti e il '68, *Flash Art*, n.147, p.72, dez. 1988 – jan. 1989.

³¹⁸ HILWIG, *Italy and 1968: Youthful Unrest and Democratic Culture*, 2009, p.20.

³¹⁹ PORTELLI. *The battle of Valle Giulia: oral history and the art of dialogue*, 1997.

³²⁰ HILWIG, 2009, p. 56.

³²¹ *Bit*, n. 2, abr. 1968, p.40;

³²² *ibidem*.

instalação que consistia em uma barricada fictícia, construída de pedras e entulho. No dia da abertura, a Trienal foi contestada por artistas, arquitetos e estudantes em decorrência de sua abordagem consumista da cultura, a serviço da classe dirigente e de grandes marcas³²³. A polícia foi chamada, porém, na tentativa de evitar um confronto com os manifestantes, os administradores da Trienal acolheram o diálogo e deixaram os manifestantes entrar. Uma vez no interior, a situação beirou a histeria. Alguns ativistas temeram que a polícia tirasse partido do espaço fechado para lhes “atirar gás”³²⁴. Uma votação organizada às pressas decidiu a ocupação imediata dos locais da Trienal. A instituição permaneceria em suas mãos até 2 de junho, quando a polícia invadiu. Mais cedo, naquele ano, a Trienal havia convidado Pistoletto a expor.³²⁵ Como o comitê possuía uma ideia predeterminada da aparência que seu projeto deveria assumir, Pistoletto declinou o convite. Quando leu que a exposição havia sido ocupada por estudantes e artistas, ele se dirigiu “com entusiasmo” a Milão, perguntando-se sobre “o que poderia surgir de tal encontro”.³²⁶ No entanto, uma vez no local, ele sentiu-se decepcionado. Na realidade, a ocupação da Triennale fora apenas parcialmente inspirada naquela das *Beaux-Arts*, em Paris, que havia começado duas semanas antes e onde estudantes e artistas implementaram o *Atelier Populaire*, um atelier popular onde eles produziram milhares de cartazes políticos serigrafados relacionados aos acontecimentos em curso³²⁷. Diferentemente do *Atelier Populaire*, onde a dimensão artística havia sido assegurada, os ocupantes milaneses produziam tratados políticos.

Logo após a ocupação da Trienal, a crítica de arte Lonzi apresentou um manifesto co-assinado por Fabro e Paolini, ambos praticantes daquilo que Celant havia definido como *arte povera*. Este texto, que mais tarde seria lido durante a Bienal de Veneza, era uma resposta à figura emergente do artista como ativista político. O artigo exortava os artistas a ultrapassar a fragmentação inerente à sociedade moderna para encarnar um modelo de “não-identificação”: “Enquanto um operário ou um estudante são definidos por seu pertencimento a uma categoria, ser um artista não coincide com a adesão a um sindicato.”³²⁸ Lonzi, Paolini e Fabro afirmavam

³²³ PASSARELLI. Intorno al '68. Al servizio del capitale o della rivoluzione? In CASERO; DI RADDIO, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali ideologici e sociali nell'arte italiana*, 2009, pp. 89 – 112; NICOLIN. *Castelli di carte*. La XIV Triennale di Milano, 1968, 2011.

³²⁴ OBRIST. Milano Triennale '68: a case study and beyond. Arata Isozaki's Electronic Labyrinth, a 'Ma' of Images?, In LATOUR; WEIBEL, *Iconoclash, Karlsruhe*, 2002, pp. 360 – 88.

³²⁵ Entrevista de Galimberti a Michelangelo Pistoletto, primeiro de abril de 2010.

³²⁶ PISTOLETTO. *A Minus Artist*, 1989, pp. 80 – 1.

³²⁷ WASSIKOFF. *L'affiche en heritage*, 2008; KUGELBERG; VERMÈS, *Beauty is in the street: a visual record of the May '68 Paris uprising*, 2011.

³²⁸ LONZI, 1969, pp. 230 – 1.

que tanto as interpretações burguesas quanto as marxistas da figura do artista eram igualmente redutivas, pois “para o artista, não há uma identificação com essa sociedade ou com uma outra, hipotética. A não-identificação com a estrutura social é uma de suas prerrogativas.”³²⁹ Lonzi aderiu aos protestos dos artistas contra as instituições artísticas, embora julgando que a sua aliança com os estudantes e os operários era apenas circunstancial. O manifesto foi mal-recebido: “Nos trataram como lunáticos”, comentou Lonzi.³³⁰

Após a ocupação da Trienal, muitos esperavam que a Bienal de Veneza fosse sitiada. Veneza era um dos centros de contestação estudantil. A Escola de Belas-Artes fora ocupada por várias semanas e, nos dias 8 e 9 de junho, a Faculdade de Arquitetura acolheria uma conferência internacional do movimento estudantil que atrairia aproximadamente mil participantes, dos quais 200 eram operários.³³¹ Uma carta anônima enviada à Bienal advertiu que os ocupantes da Trienal estavam em vias de organizar uma tomada de controle da Bienal: “Estejam prontos – eles são loucos.”³³² A direção tomou medidas drásticas. O controle era tão restrito que alguns artistas que “se pareciam exatamente com os ocupantes” encontraram enormes dificuldades ao tentar acessar as áreas previstas para a exposição de suas obras.³³³ Preocupados por estes acontecimentos, curadores, agentes de seguradoras e colecionadores privados puseram-se a enviar telegramas exigindo a retirada das obras ou perguntando sobre a tomada de medidas de segurança.³³⁴ No dia em que a polícia evacuou a Trienal de Milão, um Comitê de Boicote à Bienal composto de “estudantes, operários e intelectuais revolucionários” foi estabelecido, redigindo dois manifestos.³³⁵ Ele endereçou igualmente uma carta aos artistas italianos que então expunham na Bienal. Combinando lisonja e chantagem, convidava os artistas a redefinirem seus papéis:

Agora, você não poderá expor suas obras sem a ignominiosa proteção da polícia [...], [portanto,] integrando-se no mecanismo de autodefesa desse sistema. Em contrapartida, se você se recusar a expor, definirá o seu papel como aquele de um intelectual, e contribuirá para o nascimento de um diálogo entre as forças da Arte.³³⁶

³²⁹ *ibidem.*

³³⁰ *ibidem.*

³³¹ DORIGO. La contestazione delle manifestazioni e il problema della trasformazione della Biennale, *Questitalia*, n. 34, ago. – set. 1968, pp. 69 – 102

³³² Arquivo da ASAC – *Fondo storico*, artigo XXXIV Biennale 1968.

³³³ PALAZZOLI. Diecimila stambecchi del gran paradiso vogliono uscire dalla riserva, *Bit*, n. 2, 3 jun.1968, p.39

³³⁴ Arquivo da ASAC – *Fondo storico*, artigo XXXIV Biennale 1968.

³³⁵ *Bit*, jun. 1968, pp. 36 – 38.

³³⁶ ASAC – *Fondo storico*, arquivo XXXIV Biennale 1968, documento datado de 13 de junho de 1968;

Duas vítimas desta situação foram Pistoletto e Pascali. A instituição havia dado ao primeiro uma sala inteira na qual ele havia planejado realizar uma performance coletiva. Em abril, ele publicara um cartaz escrito à mão, evocando um *dazibao* (posters propagandísticos utilizados durante a Revolução Chinesa, posteriormente apropriados pelos estudantes europeus de esquerda), convidando o público a cooperar. Durante o dia, os visitantes da exposição encontrariam “corpos humanos indefesos” adormecidos em macas.³³⁷ À noite, Pistoletto e os outros participantes “circular[iam] pela cidade [...] fariam pequenas coisas poéticas, pequenas esculturas ou pinturas, a serem deixadas às portas e janelas das casas, de forma que os venezianos encontrariam pequenos presentes poéticos pela manhã.”³³⁸ Como ele havia limitado seu pedido a alguns ganchos para as macas, suspeitaram-lhe de mancomunar com os estudantes e privaram-no de sua sala. “Eles devem ter pensado que nós iríamos enforcar alguém!”, relatou, energicamente³³⁹. Pistoletto não compareceu à abertura, para evitar envolvimento nos confrontos com a polícia. A situação suscitou amargas reflexões:

É verdade que a arte está morta para nós, mas apenas porque você confunde a arte com as superestruturas ou com a guerra às superestruturas [...] A única coisa política que um artista pode fazer hoje em dia é tentar escapar deste impasse [...] As superestruturas existem [...] mas o artista não tenta atacá-las, ele tenta simplesmente delas se liberar [...]. Sejam mais artistas na sua política e mais políticos na sua arte. Mas, dessa vez, não me entendam mal, não estou falando de partidos políticos, de guerrilha, de poder ou de protesto, estou falando de política em seu sentido profundo.³⁴⁰

No dia da abertura, o regimento de Pádua patrulhava as entradas. Nenhuma tentativa de ocupar a exposição foi posta em prática; no entanto, à noite, iniciou-se uma manifestação. Aproximadamente duzentos estudantes desfilaram por Veneza, para enfim deterem-se na Praça São Marco, onde a eles se uniram artistas e alguns operários.³⁴¹ O que ocorreu em seguida ainda não está claro. Repentinamente, a polícia disparou contra os manifestantes; o confronto durou horas e também envolveu pintores como Giangiacomo Spadari e o crítico de arte Tommaso Trini, que eram próximos de muitos artistas da *arte povera*.³⁴²

³³⁷ Entrevista inédita do autor a Michelangelo Pistoletto, primeiro de abril de 2010;

³³⁸ PISTOLETTO., 1989, p.77.

³³⁹ Entrevista inédita do autor a Michelangelo Pistoletto, primeiro de abril de 2010;

³⁴⁰ PISTOLETTO, 1989, pp.79–81.

³⁴¹ Entrevista inédita do autor a Toni Negri, 29 de março de 2010;

³⁴² Entrevista inédita do autor a Tommaso Trini, 30 de março de 2010;

Muitas pessoas foram detidas. Como um símbolo de protesto à violência, muitos artistas cobriram as suas obras expostas ou as retiraram temporariamente. Não obstante, a carta do Comitê de Boicote à Bienal exerceu pressão suplementar sobre os artistas italianos que, com frequência, contestavam também as “intimidações estudantis”, como o fez Pascali em um telegrama publicado na *Bit*. A *Bit* também publicou um texto no qual Pascali discorre sobre sua posição, alinhando-se a Fabro, Paolini e Pistoletto: “O artista deve permanecer isolado, pois esta é a única maneira dele tomar plena responsabilidade sobre aquilo que faz sem buscar o apoio coletivo.”³⁴³ Pascali, que defendeu sua posição em uma reunião pública em Veneza, via o ato criativo como detentor de um potencial revolucionário mais consistente que o visto na manifestação que sucedera à abertura:

É claro que a estrutura vigente da Bienal não funciona [...] o que houve na Praça São Marco foi realmente lamentável [...] os verdadeiros problemas políticos e culturais [...] baseados em fatos, pinturas, objetos, portanto situados em um nível muito preciso e responsável, foram abafados e reduzidos pelo clamor de uma categoria de trabalhadores.³⁴⁴

Celant foi um dos primeiros a repudiar a presença policial, e julgou a Bienal como uma mostra antiquada, um “navio abrindo caminho, indiferentemente, por entre as águas da revolução de Maio, a revolta estudantil, a investigação vital-mental.”³⁴⁵ Celant evocou o filósofo marxista Herbert Marcuse e argumentou que artistas como Boetti, Merz, Pistoletto e Prini agora aspiravam a passar da “*arte povera* à ação pobre [*azione povera*]”.³⁴⁶

No verão de 1968, a equipe editorial de *Cartabianca* se reuniu para discutir o papel dos críticos de arte em meio à crescente contestação estudantil. Trini gravou esta conversa, que constitui, hoje, uma fonte inestimável de informações para os pesquisadores.³⁴⁷ Os apontamentos de Celant apresentam o quadro da maneira menos sutil: os estudantes estavam expondo os limites de um sistema à beira do colapso. Críticos de arte possuíam o dever de acelerar esse processo, questionando o sistema da arte, as galerias e a relação com o público; em suma, disseminar no mundo artístico o que os ativistas estudantis estavam fazendo nas universidades e nas ruas. As manifestações parisienses, Celant enfatiza, ofereciam um modelo

³⁴³ PASCALI in CELANT, 1985, p. 73;

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ CELANT. A grey-green Biennale, *Casabella*, n. 327, jun. 1968, pp. 52 – 53.

³⁴⁶ *ibidem*.

³⁴⁷ Arquivo pessoal de Tommaso Trini.

de participação pública que os artistas com frequência haviam falhado em atingir.³⁴⁸ Em setembro, ele ainda apoiava a unificação dos trabalhadores, estudantes e intelectuais:

(Trabalhadores em greve, estudantes ateando fogo em carros e construindo barricadas, e intelectuais colaborando com ambos). Uma osmose está ocorrendo entre as forças crítico-políticas – trabalhadores + estudantes + intelectuais. O claramente e perigosamente reacionário e reativo ‘sistema corporativo’ está sendo suplantado pela simultânea presença de todas as contribuições subversivas [...] [almejando] uma ação eidético-prática que resulta na aceleração dos pontos de crise e atrito [*sic*] entre a ‘classe que destrói’ e a classe que constrói para destruir a si mesma.³⁴⁹

Contrastando com a sociedade sem classes de Celant, em junho, artistas como Fabro, Paolini, Pistoletto e Pascali já estavam desiludidos a respeito dos protestos dos estudantes e artistas. O que aconteceu na Trienal e na Bienal impeliu-os a acentuar o valor da autonomia e a definir seu papel enquanto um que transcendesse lutas ideológicas.

O interesse inicial nos ideais do movimento foi um fenômeno generalizado, que envolvia não apenas jovens artistas, como também Lucio Fontana, então com 69 anos de idade.³⁵⁰ Isso foi parcialmente devido às bandeiras dos estudantes que poderiam ser descritas, nos termos de Luc Boltanski e Ève Chiapello, como uma “crítica artística” ao capitalismo.³⁵¹ Embora a influência do movimento operário estivesse presente, os clamores dos estudantes por liberdade, autenticidade e independência estavam mais próximos das tradições artísticas e boêmias dos séculos XIX e XX do que daquelas dos sindicatos. Não obstante esse legado, as tendências mais radicais do movimento tomavam posições intransigentes no que dizia respeito à arte e literatura, exaltando um utilitarismo político direto das produções culturais. Isso remeteu alguns intelectuais às prescrições partidárias do Partido Comunista quanto às políticas culturais do Pós-Guerra. Mesmo críticos de arte simpatizantes pensaram ser inaceitável que os estudantes execrassem os artistas que não compactuavam com o seu modelo de ativismo. Os estudantes deviam a eles, eles argumentavam, pois a ideia deles de uma esfera política expandida não teria sido possível sem as tentativas de redesenhar as fronteiras do estético e do político efetuadas pelas vanguardas dos anos 1910 e 1920.³⁵² A mostra em Amalfi, *Arte povera, azioni povere*, poderia ter sido o fórum ideal para confrontar essas questões.

³⁴⁸ Ver também CELANT. *Critica come evento*, *Cartabianca*, pp.14 – 16, nov. 1968.

³⁴⁹ Publicado originalmente em CELANT, *Arte povera azioni povere*. Tradução para o inglês, disponível em *idem*. *Art Povera*, 1985, pp. 88 – 89;

³⁵⁰ FONTANA, *Art et Création*, n. 1, 1968, p. 78.

³⁵¹ BOLTANSKI; CHIAPELLO, *The new spirit of capitalism*. Tradução para o inglês de Gregory Elliott, 2007.

³⁵² Esta foi, por exemplo, a posição de Boatto na reunião editorial de *Cartabianca*. Gravação do arquivo de Tommaso Trini.

O galerista Marcello Rumma pediu a Celant que curasse uma mostra na antiga doca de Amalfi, como também nas ruas da cidade e no mar. Esta exposição, tendo lugar no início de outubro, era simultaneamente uma resposta à última Bienal e uma tentativa de considerar alguns dos argumentos levantados pelos manifestantes em Veneza. O público podia interagir com os artistas e experienciar a arte em espaços drasticamente diferentes daqueles dos museus ou galerias. Objetos e performances teatrais eram postos em pé de igualdade, ilustrando o ideal de Celant de que a desmaterialização e as “ações” poderiam combater a comoditização. Se em Veneza a polícia patrulhava as entradas, em Amalfi nenhuma barreira isolaria as obras. Aos pavilhões nacionais da Bienal foi contraposta uma mistura livre de artistas italianos e estrangeiros: Richard Long, Jan Dibbets e Ger van Elk.³⁵³ Entretanto, o espírito da mostra não foi unanimemente aceito. Em uma chamada geral por colaboração, Boetti opôs a construção de um círculo de cadeiras no qual os participantes estariam de costas uns contra os outros.³⁵⁴ Gilardi também foi provocador, organizando uma partida de futebol ao lado das esculturas de Pistoletto. Ao mesmo tempo que as expunha ao risco de danos, ele implicitamente apontava que a preferência de Pistoletto por obras empobrecidas era ofuscantemente contradita pelo seu valor de mercado.³⁵⁵ Um ano antes, Pistoletto havia aberto o seu ateliê a outros artistas, transformando-o em um espaço público para qualquer um interessado em cooperação. Ele o fez alegando estar buscando pela vida além da “metáfora artística”; mas o que representava a *arte povera* se não uma pobreza metafórica?³⁵⁶

Durante o debate ocorrido nas docas, Celant atuou como mediador entre artistas como Boetti, o crítico de arte Filiberto Menna, Trini, Achille Bonito Oliva e Gillo Dorfles, e figuras como Gilardi, Boarini e Bonfiglioli. Boarini e Bonfiglioli repreenderam a performance teatral de rua de Pistoletto e do grupo Zoo, atestando que ela alimentava uma “ideologia hippie” que defendia a figura do artista como um pária voluntariamente alienado da sociedade.³⁵⁷ Enquanto em fevereiro eles haviam aderido à *arte povera*, agora eles viam suas falhas, dado que a exposição em Amalfi não escapava totalmente à separação entre arte e vida. Confrontado pelo criticismo marxista de Bonfiglioli e Boarini, Celant mostrou-se contrariado. Ele afirmou: “Não estou interessado em discursos políticos, não estou interessado em estar na política, mas em

³⁵³ CELANT. Per una Biennale apolide, *Casabella*, n. 328, set. 1968, pp.52 – 6.

³⁵⁴ BENNETT, Substantive thoughts? The early works of Alighiero Boetti, *October*, n. 124, 2008, pp. 75 – 97.

³⁵⁵ TRINI. Rapporto da Amalfi, *Domus*, n. 468, nov. 1968, p.5.

³⁵⁶ Disponível no site: www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf (acessado pelo autor do presente texto em 29 de outubro de 2010)

³⁵⁷ CELANT. *Arte povera azioni povere*, 1968, p. 66.

viver a política.”³⁵⁸ Através desta declaração, Celant preencheu a lacuna que havia entre a sua fraseologia militante e a posição distintamente apolítica que a maioria dos artistas da *arte povera* havia assumido desde junho de 1968. A única exceção foi Gilardi. No dia da inauguração da mostra, os artistas receberam a notícia do massacre de estudantes na Cidade do México.³⁵⁹ Ainda hoje Gilardi lembra do seu profundo desapontamento; em Amalfi, ninguém parecia estar preocupado com esse horrível acontecimento. Tal foco em questões meramente artísticas logo o convenceria de que a *arte povera* não era mais compatível com sua agenda política e ética.³⁶⁰

No outono de 1968, o movimento estudantil italiano sofreu um contragolpe. Sua “crítica artística” do capitalismo estava gradualmente minguando e outras figuras ascenderam ao primeiro plano, notavelmente os operários fabris do *Autunno caldo*. A reorientação de Celant foi imediata, mesmo que fundamentalmente coerente com o tipo de crítica de arte em que ele acreditava. Partindo do ensaio *Against Interpretation*, de Susan Sontag, em 1968 ele alega que seus textos eram “homólogos” às obras de arte, e que ambos eram “ativos e estratégicos [...], a crítica de arte deveria renunciar à sua função de agente ‘julgador’ para produzir valores, tópicos de discussão e tornar-se um trabalho de estratégia”.³⁶¹ Datada do fim de 1969, a primeira publicação de Celant em inglês, *Art Povera*, constituiu-se, praticamente, em um segundo lançamento para seu projeto crítico, após a matéria na *Flash Art* em novembro de 1967³⁶². Como demonstrado no hibridismo linguístico do título, Celant associou artistas internacionais, incluindo Walter de Maria, Joseph Beuys, Hans Haacke e Carl Andre, aos italianos. Ele também obliterou toda e qualquer referência ao movimento estudantil e ao marxismo. Nos anos 1980, Celant consideraria que, aplicada ao contexto artístico, a noção de guerrilha era “surreal”.³⁶³ Todavia, quando a *arte povera* é reinserida no ambiente político de 1967-68, pode-se ver que algumas das suas multifacetadas conotações faziam parte do campo semântico terceiro-

³⁵⁸ *Ibidem*, p.53.

³⁵⁹ O Massacre de Tlatelolco, acontecido em 2 de outubro de 1968, foi um massacre promovido pelo governo mexicano contra estudantes e outros manifestantes que protestavam na Plaza de las Tres Culturas, na Cidade do México. Estima-se que mais de 1000 pessoas foram mortas na ocasião, embora o número exato de vítimas ainda seja discutido. Ver PONIATOWSKA. *Massacre in Mexico*, tradução inglesa de Helen R. Lane, 1975;

³⁶⁰ Entrevista inédita do autor a Piero Gilardi, 3 de fevereiro de 2010; GILARDI. *The experience of Amalfi*, tradução inglesa em CELANT. *Art Povera*, 1985, pp. 90 – 95;

³⁶¹ CELANT. *La critica come opera di strategia e di metodologia*. In BERTOLUCCI. *La scrittura scenica*, 1968, p.287; SONTAG. *Against interpretations and other essays*, 1966. Publicado em italiano pela editora Mondadori, em 1967;

³⁶² CELANT. *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?*, 1969.

³⁶³ *Ibidem*.

mundista, e que a tentativa e contingente fusão entre arte e política de Celant constituía um fator crucial para a afirmação desta categoria crítica.

A outra face da Arte Povera

A ocupação da Trienal de Milão ou os protestos contra a Bienal demonstraram a dificuldade de um intercâmbio entre artistas e militantes no ápice das manifestações. Com isso não se subentende, porém, que a cooperação entre críticos, artistas e ativistas tenha resultado em fracasso. Obras de arte como *Museum of Modern Art* (1968 – 71), de Marcel Broodthaers, ou *Serie Autobiografica* (1969), de Antonio Recalcati, produzidas no período imediatamente subsequente ao 68, deviam muito ao criticismo ao qual artistas e instituições artísticas haviam sido sujeitos.³⁶⁴

A experiência de Gilardi em 1967-8 diferiu daquela de Celant e dos artistas hoje associados à *arte povera*. Em mostras retrospectivas e publicações dedicadas ao movimento, o papel de Gilardi tende a variar significativamente. Enquanto Celant e Christov-Bakargiev relegaram a sua participação a um segundo plano, a retrospectiva da Tate *Zero to Infinity* e a recente exposição *Che fare? Arte Povera – the Historic Years* elencaram seu papel como preeminente.³⁶⁵ Em um estudo centrado na emergência da *arte povera* como categoria crítica, Gilardi deve ser encarado como crucial. Ele participou de *Arte abitabile* e de *Lo spazio degli elementi*, depois seria mencionado entre os principais exemplos de *arte povera* em *Arte Povera: appunti per una guerriglia*. Subsequentemente, seria convidado à exposição da Arte Povera na galeria De Foscherari, e participaria, por fim, do festival em Amalfi, ao lado de Long, Dibbets e Van Elk. Ademais, enquanto ele esboçava a noção de “arte micro-emotiva”, incorporando nela artistas italianos e estrangeiros, ele encorajou Celant a incluir artistas da Europa Ocidental e americanos na sua publicação de 1969. O crítico posteriormente renunciaria, todavia, a este alcance internacional para melhor insistir na “italianidade” da arte povera, o que hoje é amplamente aceito.

A trajetória de Gilardi é aqui interpretada como um dos possíveis itinerários seguidos pela noção de *arte povera* até o fim do verão de 1968. Os primeiros textos de Celant amalgamavam incisivamente o estético ao político, invocando o artista como um guerrilheiro,

³⁶⁴ HAIDU. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964 – 1976*, 2010; GALIMBERTI. Antonio Recalcati e il 1968. Alcune riflessioni intorno a una mostra, *L'uomo nero*, set. 2011, pp. 313 – 20.

³⁶⁵ CELANT. exposição *Arte Povera* 2011, Turim, Milão, Bolonha, Roma, Nápoles, Bari, Bérgamo, 2011 – 12; CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005. FLOOD; MORRIS, Exposição *Zero to Infinity*; MALSCH; MEYER-STOLL; PERO, exposição *Che Fare? Arte Povera – the historic Years*, 2010.

a ativação do espectador, Debray, uma humanidade mais verdadeira, e até armas. A posição de Celant levanta questões essenciais a respeito do status epistemológico de seu discurso. Que rumos de ação poderiam legitimamente incorporar suas reivindicações? Ele advogara que “o operário em greve, o estudante incendia carros e erige barricadas, o intelectual coopera com ambos”, mas as formas e os fins de tal aliança permaneciam controversos.³⁶⁶ Em contrapartida, Gilardi enxergava sua mudança perspectiva tomada após 1968 como a única maneira coerente de seguir sua produção artística e fomentar a revolução “política, poética e visual” que Celant saudara em um primeiro momento. Embora corajosas, as empreitadas de Gilardi com frequência viram-se à beira de um colapso da esfera estética em favor da política.

Advindo de uma família modesta, Gilardi havia abandonado a pintura no princípio da década de 1960 para explorar as possibilidades de uma arte utilizável, como *Vestiti-stati d'animo* (roupas-estado de espírito) e tapeçaria. As suas realizações de maior sucesso foi a série *Tappeti-natura* (Tapetes-natureza), efetuada no outono de 1965. Estas obras são calcadas na fé sem ressalvas de Gilardi na tecnologia e da sua inclinação pela pop arte, que ele via como a personificação do *American way of life*, que ele considerava com bons olhos.³⁶⁷ Desde o início dos anos 1960, a biblioteca turinense da USIS (United States Information Services, serviços de informação dos Estados Unidos), instituição cultural versada na propaganda ligada à Guerra Fria, havia introduzido a arte americana aos futuros artistas da *arte povera*, abrindo desta forma o caminho para as exposições de pop arte da Sperone de meados dos anos 1960.³⁶⁸ O sucesso crítico e comercial dos *Tappeti-natura* de Gilardi expostos na Sperone, galeria então em alta, em 1966, lhe abriu as portas ao mercado internacional de arte, especialmente aquelas da galeria de Ileana Sonnabend. Graças à sua maestria da técnica da modelagem da espuma de poliuretano, Gilardi havia produzido ambiente high-tech de influência pop e dotados de um forte atrativo mercadológico, como no caso de *Montagna* (montanha). No começo de 1967, entretanto, o artista virou as costas a estas oportunidades. Orientou-se, então, a projetos de cunho político, recorrendo a materiais de recuperação e ao *do-it-yourself*, uma escolha que não agradou a Sonnabend.³⁶⁹ O resultado foram objetos humildes, tais quais *Carriola* (carrinho de mão) ou

³⁶⁶ Publicado originalmente em CELANT, *Arte povera azioni povere*, 1968. Texto em inglês disponível em *idem*. *Art Povera*, 1985, pp. 88 – 89;

³⁶⁷ GILARDI, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68, 1982, p.11.

³⁶⁸ Tanto Gilberto Zorio quanto Ugo Nespolo confirmaram o papel central desta biblioteca, em entrevistas datadas de 3 de fevereiro de 2011; Lara Conte também menciona Paolini, ver CONTE, *Materia, corpo, azione*. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 2010, pp. 243 – 53; TOBIA, *Advertising America: the United States Information Service in Italy (1945 – 1956)*, 2008.

³⁶⁹ GILARDI, 1982, p. 11.

Pettine e sandali (pente e sandálias), cuja inventividade combinatória evocava a reutilização engenhosa dos *bricoleurs* das periferias urbanas. Em uma certa medida, a carriola de Gilardi prefigurava os *Attrezzi agricoli* (ferramentas agrícolas) de Pascali, instrumentos em madeira bruta que concretizavam a convicção primitivista de Pascali de que “Quando os homens negros fabricam objetos, eles criam uma civilização.”³⁷⁰

A hostilidade de Sonnabend obrigou Gilardi a enfrentar a *vexata quaestio* da liberdade artística na sociedade capitalista. Suspendendo sua produção de objetos, ele dirigiu-se à América, a Amsterdam e a Estocolmo, e tornou-se uma figura original de artista-crítico-correspondente de arte que poderíamos retrospectivamente associar à arte conceitual.³⁷¹ Ele familiarizou-se com as obras de nomes como Dennis Oppenheim, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Long, assim como com a dos artistas de Bay Area. As descobertas que fez nestas viagens eram contadas em seus artigos publicados em três línguas nas revistas *Arts Magazine*, *Bit*, *Flash Art*, *Pallone*, *Pianeta Fresco*, *Quindici* e *Robho*. Gilardi recomendou uma viagem à Bay Area, devido às preocupações políticas de seus artistas, que ele considerava próximos aos europeus.³⁷² Explorou, também, a noção de “arte micro-emotiva”, buscando um denominador comum a certos artistas, entre os quais Bruce Nauman, Merz, Long, Morris ou Irving Shaw.³⁷³

Em 1968, Gilardi compreendeu que as obras diversamente rotuladas “arte antiforma”, “arte processual”, “*Earth-works*” e “arte povera” eram cada vez mais aceitas pelo *establishment*³⁷⁴. Ao mesmo tempo, lhe fascinava a emergência de movimentos sociais que ele considerava inspirados pelos mesmos valores que estas obras, mas que rejeitavam de maneira mais convincente os engodos do “sistema”. Sob o modelo do *Atelier Populaire* parisiense, ele pôs a arte a serviço do movimento, realizando cartazes políticos em seu ateliê. Em larga medida, em 1968 ele ainda acreditava em um “plano horizontal”, em uma “proximidade entre a arte e a política” distinta da “lógica vertical” que ele havia notado nos escritos de Marcuse.³⁷⁵ Entretanto, até o fim daquele ano, o artista iria atravessar uma série de experiências que radicalizariam a sua posição. Estando dentre os poucos que conheciam diretamente pioneiros europeus e norte-americanos que haviam emergido no mundo da arte desde 1966-67, Gilardi

³⁷⁰ LONZI, 1969, p. 245.

³⁷¹ Como notou Gilardi, há similaridades entre as suas atividades e aquilo que Nicolas Bourriaud chamou de ‘arte relacional’; GILARDI, *Not for sale*. Alla ricerca dell’arte relazionale, 2000.

³⁷² Carta inédita de Gilardi à revista *Bit*, datada de novembro de 1968. Arquivo do artista.

³⁷³ GILARDI, Primary energy and the ‘microemotive artists’, *Arts Magazine*, n. 43, set. – out. 1968, pp.48 – 51.

³⁷⁴ *idem.*, *op. cit.*, 1982., p. 36.

³⁷⁵ Carta inédita de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (25 de janeiro de 1969), arquivo do artista; MARCUSE, Art in the one-dimensional Society, *Arts Magazine*, n. 41, mai. 1967, pp.26 – 31.

desempenhou um papel-chave na organização de duas exposições memoráveis: *Op Losse Schroeven* e *Live in your head. When attitudes become forms*.³⁷⁶ Se na primeira Wim Beeren reconheceu seu empenho, publicando no catálogo um texto do artista, na exposição suíça, Harald Szeemann e Gilardi entraram em desacordo. Originalmente, pretendeu-se que os artistas seriam protagonistas da organização do evento, evocando, assim, as reivindicações de autogestão advindas do movimento de contestação. Não obstante, como lembrou Gilardi, “de última hora, tomando como pretexto as pressões do patrocinador (Philip Morris), [Szeemann] traiu sua promessa e negociou a exposição com o dispositivo comercial de Nova York, encabeçado por Leo Castelli.”³⁷⁷

Isso ocorreu enquanto os artistas e galeristas ligados à *arte povera* estavam atingindo uma crescente posição dominante em Turim. Segundo Gilardi, o “círculo da Sperone” estava tomando conta do *Deposito d’arte presente*, um espaço expositivo que antecipara as propostas de Szeeman e de Beeren, cujo caráter semi-público ele havia lutado para manter.³⁷⁸ Embora Gilardi tivesse sido partidário ferrenho do *Deposito*, em sua origem, em 1969 ele o invade, acompanhado de um grupo de ativistas, danificando o estabelecimento, a fim de manifestar sua insatisfação com as políticas da instituição.³⁷⁹ Entre eles estava Ugo Nespolo, autor de *Molotov*, uma obra provocativamente engajada com a ideia de uma arte a serviço do movimento de protesto.

A carta de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini ilustra seus pensamentos em janeiro de 1969. O artista revisita o próprio trabalho após Celant ter-lhe endereçado “uma espécie de manifesto privado da Arte Povera” em outubro de 1967.³⁸⁰ Ele relata a gradual comercialização da *arte povera*, cuja associação de diversos artistas era, opinou, uma mistificação feita a favor dos interesses de Celant, Sperone e Sonnabend. De sua perspectiva marxista, o chauvinismo americano estava agora consciente do papel da Europa na implementação de um “verdadeiro imperialismo cultural”; a *arte povera* era apenas um fruto desta abertura. Na mesma carta, ele declara seus objetivos: “participar na totalidade revolucionária via trabalho político de base”.

³⁷⁶ Temporary artistic communities. Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, IN RATTERMEYER, *Exhibiting new art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’* 1969, 2010, pp.230 – 9.

³⁷⁷ GILARDI, 1982, p. 12; *idem.*, Le contrôle idéologique de l’avant-garde, *Robho*, 1971, p. 52.

³⁷⁸ Carta de Gilardi a Marcello Levi (26 de dezembro de 1968), arquivo do artista; LUMLEY. *Arte povera a Torino: l’intrigante caso del Deposito D’Arte Presente*. In *idem.* *Marcello Levi: Ritratto di un collezionista*, 2005, pp.19 – 38.

³⁷⁹ THEA, *L’arte povera come operazione*. In *idem.*; MENEGUZZO, *Verso l’arte povera*, 1989, p.39.

³⁸⁰ Carta de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (25 de janeiro de 1969), arquivo do artista.

Por volta de 1969, enquanto Boetti explorava o tema do duplo, talvez influenciado pelos escritos de Basaglia e o movimento antimanicomial, Gilardi juntou-se ao movimento como voluntário trabalhando nos hospícios.³⁸¹ Um cartaz lançado pelo seu ateliê serve de testemunha para o fato de ele não repudiar seus talentos artísticos. Na primeira parte dos anos 1970, ele adotaria o leninismo, filiando-se à *Avanguardia Operaia*, abraçando a causa dos operários fabris. A sua militância combinava a atividade política estrita à organização de projetos artísticos com amadores, incluindo pinturas murais, quadrinhos políticos, *banners* e peças de teatro inspiradas no *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Todavia, seu ativismo desenfreado expôs seu trabalho a equívocos de natureza igualmente política e estética. Sua representação de operários como viris e musculosos era, a bem dizer, estereotipada e acabava por acidentalmente remeter à imagética dos cartazes fascistas da década de 1930, calcados no culto ao trabalho e à masculinidade latina. Ademais, a obra de Gilardi tendia a obliterar o trabalho braçal feminino e a subestimar a transformação da classe trabalhadora italiana, que passava por uma fase caracterizada pelo começo do declínio das fábricas fordistas.

Capturado pelo dinamismo da atividade política de base, Gilardi esquecera que, a partir de 1968, ele intencionava “mudar a vida a fim de incluir a arte”. Como argumentou retrospectivamente, a sua identificação com a “criatividade política” do movimento era perigosamente exclusiva.³⁸² A separação de sua esposa, “exasperada pelo papel subordinado e dependente ao qual eu a havia relegado”, impeliu-o a abandonar o seu ativismo em tempo integral por muitos meses.³⁸³ Sucedendo essa pausa, ele voltou-se ao que o sociólogo Erving Goffman definiu como “instituições totais”, estabelecendo uma oficina artística terapêutica em um manicômio.³⁸⁴ No final da década de 70, Gilardi tentou permanecer no limiar entre arte e articulação cultural internacional, trabalhando como um *operatore culturale* na Nicarágua, onde encontrou-se com as guerrilhas sandinistas, no Quênia e em reservas indígenas nos EUA. No despontar da década seguinte, Gilardi retoma sua cooperação com galerias. Novos *Tappeti-natura* foram então produzidos, mas dessa vez com o intuito de financiar projetos ambientalistas e políticos menos rentáveis, como o junguiano *General Intellect* ou o empreendimento monumental do *Parco d'arte vivente* em Turim.³⁸⁵ Estes estão, em contrapartida, estreitamente

³⁸¹ GILARDI, 1982, p. 13; BASAGLIA. *L'istituzione negata*. Rapporto da un ospedale psichiatrico, 1968.

³⁸² GILARDI, 1982, p. 14.

³⁸³ *ibidem*.

³⁸⁴ GOFFMAN. *Asylum: essays on the social situation of mental patients and other inmates*, 1961.

³⁸⁵ VETTESE. *Piero Gilardi: Interdipendenze/ Interdependence*, 2006.

ligados às suas performances colaborativas, notavelmente àquelas para o Primeiro de Maio, e ao seu constante ativismo, como o seu apoio ao movimento anti-TAV [trem de alta velocidade].

Abordagem política nos anos 1970

Apesar das implicações terceiro-mundistas da *arte povera*, Celant não clamava por uma arte panfletária. No despertar das primeiras ocupações universitárias, ele esperava que os artistas que ele defendia se tornassem propagadores dos ideais antissistema aos moldes das estratégias dos estudantes esquerdistas. Até setembro de 1968, ele sustentava a ideia de que artistas e críticos deveriam ecoar o visivelmente crescente protesto no interior do mundo artístico. A sua posição era similar àquela de Guttuso, um pintor que não poderia estar mais distante da *arte povera*; no entanto, ambos almejavam uma complementaridade entre o engajamento de artistas e ativistas. Esta abordagem colidiu contra as frentes mais politizadas do movimento estudantil, que elegiam a primazia da - ou davam legitimidade unicamente à - arte documental e propagandista. Em 1967- 68, Celant interrogou um conjunto de questionamentos acerca da arte, das instituições artísticas e da crítica de arte, mas o fez por meio das páginas de revistas de arte desprovidas de conexões substanciais com grupos políticos. Ainda assim, em meados dos anos 1970, cooperou com Massimo D'Alessandro, um dos líderes da organização extraparlamentar *Potere operaio* e responsável pela galeria de arte Arteper (1974- 77).³⁸⁶ As afinidades políticas do crítico na década de 70 e como estas reverberaram em seus escritos merecem, ainda, um estudo mais aprofundado.³⁸⁷

Diferentemente de Celant, desde o final dos anos 1960, Gilardi abraçou algumas das urgências éticas encapsuladas pela noção de *arte povera* sem limitar a sua ação ao mundo da arte. Colocando-se ao lado dos oprimidos, em cuja categoria Celant havia considerado inicialmente os artistas da *arte povera*, Gilardi desafiou algumas das regras implícitas do mundo da arte, como a necessidade da arte de manter a política a uma distância segura. Em uma tentativa de usar suas habilidades a fim de empoderar um espectador que não mais deveria existir enquanto tal, ele instanciou uma ideia que havia estado no cerne do projeto inicial da *arte povera*. Não obstante, interrompendo a produção dos *Tappeti-natura* ou dos objetos que fizera na década anterior, ele desproveu a si mesmo da possibilidade de levantar questões ou de sugerir soluções que iriam além das contingências políticas mais imediatas. O seu trabalho artístico para coletivos esquerdistas era ocasionalmente mais enfático do que estimulante de

³⁸⁶ Entrevista de Fabio Belloni com Massimo D'Alessandro. O autor do texto agradece a Belloni por essa informação;

³⁸⁷ Ver também Política e arte, *Data*, fev. 1972, p.72.

uma ‘criatividade difusa’, diferentemente daquele dos elementos mais midiáticos do movimento *Autonomia*.³⁸⁸ Ainda assim, este permaneceu um dos objetivos principais de Gilardi. Após os anos 70, Gilardi tornou-se cada vez mais consciente de que as novas tecnologias poderiam permiti-lo a criar obras muito mais interativas do que os seus experimentos compositivos da década de 1970. Os seus projetos dos anos 90 e 2000 têm, de fato, despertado a atenção crítica na Europa.³⁸⁹

Organizações de extrema-esquerda extraparlamentares do início dos anos 70 como *Potere Operaio* e *Lotta Continua* deviam muito ao movimento estudantil, mas, diferentemente deste, desenvolveram uma perspectiva acerca da arte e da cultura que problematizava a postura dos ativistas de 1968. *Lotta Continua*, em particular, acreditava que a luta contra a passividade dos sindicatos, o reformismo do Partido Comunista, e, por último, mas não menos importante, o risco de um golpe direitista, requeria um diálogo com a elite intelectual burguesa “democrática” e com artistas de esquerda. Incluídos nesse novo encadeamento de alianças, artistas como Zorio e Pistoletto doaram obras à *Lotta Continua*, cujos encontros iniciais ocorriam no mesmo edifício que a Galeria Sperone.³⁹⁰ Além disso, entre 1974 e 1976 Merz, Boetti, Anselmo, Fabro, Kounellis e Paolini tiveram exposições individuais na Area, uma das duas galerias de arte inauguradas por *Lotta Continua*.³⁹¹ Michele Guidugli, principal figura responsável pela relação entre a *Lotta Continua* e os artistas, recentemente alegou que foi receptivo às nuances políticas dos textos da *arte povera* de Celant³⁹². Em meados dos anos 1970, uma parcela significativa da esquerda radical parecia reconhecer que ativismo de base e militância antifascista não eram antitéticos a noções como a *arte povera*. Porém, o que teria ocorrido se os ativistas estudantis tivessem acolhido o diálogo que Celant almejava estabelecer em finais de 1967? O que teria sido da *arte povera* se o radicalismo de Gilardi e a cautela de Celant houvessem chegado a uma síntese dialética ao fim de 1968? Estas questões permanecerão sem respostas, todavia resta o sentimento de que, além de marcar o começo de uma carreira de sucesso a um grupo de artistas italianos, a *arte povera* também encapsula a memória de uma oportunidade perdida.

³⁸⁸ GRUBER, *Die Zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*, 1989.

³⁸⁹ Ver, por exemplo, BELLINI; FRANSSEN, *Piero Gilardi, collaborative effects*, 2012 – 13; e a monografia trilingue de BOVIER ; DIRIÉ ; PORCHE, *Piero Gilardi*, 2011.

³⁹⁰ Entrevistas inéditas do autor a Pistoletto e Gilberto Zorio, respectivamente datadas de primeiro de abril de 2010 e de 3 de fevereiro de 2011; Aldo Cazzullo *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968 – 1978: storia di Lotta Continua*, 1998, p. 88.

³⁹¹ Memoria Ribelle, *Addio Lugano bella*, 2006.

³⁹² Entrevista inédita do autor a Michele Guidugli, 22 de outubro de 2011.

Referências

- ASAC – **Fondo storico**, artigo XXXIV Biennale 1968.
- BELLINI, A.; FRANSSEN, D. **Piero Gilardi, collaborative effects**, Turim, Eindhoven, Nottingham: 2012 – 13.
- BELLONI, Fabio. Entrevista concedida a Massimo D'Alessandro. Cortesia de Fabio Belloni;
- BOARINI, V. (org.), **La povertà dell'arte**, Bologna: 2019.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **The new spirit of capitalism**. Tradução para o inglês de Gregory Elliott, London: 2007.
- BENNETT, C. G. Substantive thoughts? The early works of Alighiero Boetti. In: **October**, n. 124, 2008.
- BOVIER, L.; DIRIÉ, C.; PORCHE, B. **Piero Gilardi**. Zurich: 2011.
- CAZZULLO, Aldo. **I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968 – 1978: storia di Lotta Continua**, Milano: 1998.
- CELANT, Germano. **Arte povera azioni povere**. Napoli: 1969.
- _____. **Art Povera**, Milano: 1985.
- _____. **The Knot: Arte Povera at the P. S. 1, P. S. 1**. Long Island City: 1985.
- _____. Sem título. In: *idem.*, **Lo Spazio dell'immagine**. Foligno: Palazzo Trinci, 1967.
- _____. Im spazio. Possibili punti di scambio tra ricerca architettonica e ricerca formale. In: **Casabella**, n.318, set. 1967.
- _____. **Precronistoria 1966-1969**. Firenze: 1976.
- _____. Arte Povera. In: **D'Ars Agency**, n.38-39, out.-nov. 1967.
- _____. Appunti per um'arte de guerriglia. In: **Flash Art**, n. 5, nov. -dez. 1967.
- _____. Una rivoluzione in serie. In: **Bit**, n.1, dez. 1967.
- _____. La giovane scultura italiana. In: **Casabella**, n.322, jan. 1968.
- _____. A grey-green Biennale. In: **Casabella**, n. 327, jun. 1968.
- _____. Critica come evento. In: **Cartabianca**, nov. 1968.
- _____. Per una Biennale apolide, In: **Casabella**, n. 328, set. 1968.
- _____. La critica come opera di strategia e di metodologia, In: BERTOLUCCI, Giuseppe. **La scrittura scenica**, Roma: 1968.
- _____. **Art Povera: conceptual, actual or impossible art?** London; Nova York: 1969.
- _____. exposição **Arte Povera 2011**, Torino; Milano; Bologna; Roma; Napoli; Bari; Bergamo: 2011 – 12.
- _____. ; GUENZI, C. Nuove tecniche d'immagine. In: **Casabella**, n. 319, out. 1967.
- CHRISTIANSEN, Samantha; SCARLETT, Zachary. **The Third World in the Global 1960s**. Oxford: 2012.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Povera**. New York: Phaidon, 2014.
- Collage 1**. Genova: Istituto di Storia dell'Arte, dez. 1967.

- CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti**, Milano: 2010.
- DEBORD, Guy. **Correspondance**, v. 3, Paris: 2003.
- DE DOMIZIO DURINI, Pierre Restany: **L'eco del futuro**, Milano: 2005.
- D'AGATA, Giuseppe. Arte povera a Bologna. In: **Cartabianca**, mai.1968.
- DEBRAY, Régis. **Revolution in the revolution? Armed struggle and political struggle in Latin America**. tradução inglesa de Bobby Ortiz, New York; London: 1967.
- _____. , in **Quaderni Piacentini**. jul. 1967.
- DORIGO, Wladimiro. La contestazione delle manifestazioni e il problema della trasformazione della Biennale. In: **Questitalia**, n. 34, ago. – set. 1968.
- DRESSEN, W.; KUNZELMANN, D.; SIEPMANN, E. **Nilpferd des Höllischen Urwalds**, Berlin: 1991.
- ECO, Umberto. **Towards a semiological guerilla warfare, in Travels in Hypereality. Essays**. tradução inglesa de William Weaver, San Diego: 1986.
- _____. The death of Gruppo 63, In: *idem*. **The Open Work**. Tradução inglesa de Anna Cancogni. Cambridge MA: 1989.
- FERRANTE, Stefano. **La Cina non era vicina. Servire il popolo e il maoismo all'italiana**. Milano: 2008.
- FILIPPINI, Enrico. Tensioni tedesche. In: **Quindici**, n.6, p.1, nov. – dez. 1967.
- FONTANA, Lucio. Entrevista. In: **Art et Création**, n. 1, 1968.
- GALIMBERTI, Jacopo. Antonio Recalcati e il 1968. Alcune riflessioni intorno a una mostra. In: **L'uomo nero**, set. 2011.
- GIACHETTI, Diego. **Il giorno più lungo**. La rivolta di corso Traiano. Pisa: 1997.
- GILARDI, Piero. Primary energy and the 'microemotive artists'. In: **Arts Magazine**, n. 43, setembro/outubro de 1968.
- _____. Carta inédita de Gilardi a Marcello Levi (dez. 1968), arquivo do artista.
- _____. Carta de Gilardi à revista Bit, datada de novembro de 1968. Arquivo do artista.
- _____. Temporary artistic communities. Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, In: BASAGLIA, Franco. **L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico**. Milano: 1968.
- _____. Carta de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (jan. 1969), arquivo do artista.
- _____. Le contrôle idéologique de l'avant-garde. In: **Robho**, 1971.
- _____. **Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68**, Milano: 1982.
- _____. **Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale**, Milano: 2000.
- _____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, fev. 2010. Inédito.
- GOFFMAN, Erving. **Asylum: essays on the social situation of mental patients and other inmates**. New York: 1961.

- GOLAN, Romi. Eclissi: arte italiana negli anni sessanta, In: GUERCIO, Gabriele; MATTIROLO, Anna. **Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2000**. Milano: 2010.
- GRUBER, Klemens. **Die Zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre**, Wien; Köln: 1989.
- GUIDUGLI, Michele. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, out. 2011. Inédito.
- Haidu, Rachel. **The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964 – 1976**. Cambridge: 2010.
- HILWIG, J. S. **Italy and 1968: Youthful Unrest and Democratic Culture**, UK: Palgrave Macmillan, 2009.
- I colonizzati della terra. In: **Che Fare**, nov.1967.
- Internationaler Vietnam-Kongreß**, Hamburg: 1968.
- JAMESON, Fredric. Periodising the 1960s, In: ARONOWITZ, S. *et al.* **The Sixties without Apology**, Minneapolis, 1984.
- KUGELBERG, J.; VERMÈS, P. **Beauty is in the street : a visual record of the May '68 Paris uprising**. London: 2011.
- LE PARC, Julio. Guerrilla culturelle. In: **Robho**, n.3, 1968.
- Le tesi della Sapienza. In: **Il Mulino**, n.5 – 6, mai.-jun. 1967.
- LISTA, Giovanni. **Arte Povera**, 2006.
- LONZI, Carla. Confronto. Cinque pittori torinesi. In: **Collage**, n. 7, mai.1967.
- LONZI, Carla. **Autoritratto**. Bari: Donato, 1969.
- LUMLEY, Robert. Space of arte povera. In: FLOOD, Richard; MORRIS, Frances. **Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972**, pp.41 – 65, Minneapolis, Londres: Walker Art Centre, Tate Modern, 2001.
- _____. Arte povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente. In:*idem.* **Marcello Levi. Ritratto di un collezionista**, London: 2005.
- MANGINI, Elisabeth. Parallel Revolution: Elisabeth on arte povera. In: **Artforum**, nov. 2007.
- MARCUSE, Herbert. Art in the one-dimensional Society. **Arts Magazine**, n. 41, mai. 1967.
- Memoria Ribelle. **Addio Lugano bella**, Napoli: 2006.
- NEGRI, Toni. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, mar. 2010.
- NICOLIN, Paola. **Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968**. Macerata, 2011.
- Note, notizie, lodi e delazioni, In: **Bit**, n. 2, abr. 1968.
- OBRIST, Hans-Ulrich. Milano Triennale '68: a case study and beyond. Arata Isozaki's Electronic Labyrinth, a 'Ma' of Images?, In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. **Iconoclash**, Karlsruhe, 2002.
- PALAZZOLI, Daniela. Diecimila stambecchi del gran paradiso vogliono uscire dalla riserve. In: **Bit**, n. 2, jun. 1968.
- PASSARELLI, Leonardo. Intorno al '68. Al servizio del capitale o della rivoluzione? In: CASERO, C.; DI RADDO, E. **Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali ideologici e sociali nell'arte italiana**, Milano: 2009.
- PERETTA, Gabriele. L'arte, gli artisti e il '68. In: **Flash Art**, n. 147, dez. 1988 – jan. 1989.
- PISTOLETTO, Michelangelo. **A Minus Artist**. Firenze: 1989.

_____. Disponível no site: www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf (acessado pelo autor do presente texto em 29 de outubro de 2010).

_____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, 1 de abril de 2010. Inédito.

PONIATOWSKA, Elena. **Massacre in Mexico**, tradução inglesa de Helen R. Lane, New York: 1975.

PORTELLI, Alessandro. **The battle of Valle Giulia: oral history and the art of dialogue**. Madison: 1997.

RATTEMEYER, Christian. **Exhibiting new art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969**, London: 2010.

RUHRBERG, Bettina. Arte Povera. Zur Genese eines Begriffs und zur Rezeption einer "Bewegung". In: GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane. **Arbeiten und Dokumenten aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute**. München: 1997.

S, In: **Quindici**, n. 7, jan. – fev. 1968.

SCOPPETTONE, Dina. **The Salon de Mai in Cuba and the Mural Colectiva, 1967**. dissertação de mestrado. Londres: the Courtauld Institute of Art, 1998.

SONTAG, Susan. **Against interpretations and other essays**. Nova York, 1966. Publicado em italiano pela editora Mondadori, 1967.

THEA, Paolo. L'arte povera come operazione. In: THEA, P.; MENEGUZZO, M. **Verso l'arte povera**, Milano: 1989.

TOBIA, Simona. **Advertising America: the United States Information Service in Italy (1945 – 1956)**, Milano: 2008.

TRINI, Tommaso. Divertimentifici. In: **Domus**, n. 458, jan. 1968.

_____. Rapporto da Amalfi. In: **Domus**, n. 468, nov. 1968.

_____. Entrevista concedida a Jacopo Galimberti, mar. 2010.

VETTESE, Angela. **Piero Gilardi: Interdipendenze/ Interdependence**. Modena: 2006.

VIALE, Guido. **Il 68. Tra rivoluzione e restaurazione**, Rimini: 2008.

WASSIKOF, Michel. **L'affiche en heritage**. Paris: 2008.

ANEXO 1: autorização de tradução e publicação do artigo A Third-Wordist Art? Germano Celant's invention of Arte Povera, de Jacopo Galimberti

3/26/2021

Gmail - Autorizzazione per traduzione al portoghese "Arte Povera Un art tiermondiste?"



Marina Câmara <marina.camara@gmail.com>

Autorizzazione per traduzione al portoghese "Arte Povera Un art tiermondiste?"

4 mensagens

Marina Câmara <marina.camara@gmail.com>
Para: jacopo.galimberti@unibo.it

1 de dezembro de 2020 15:56

Professore Galimberti, buongiorno.
Sono Marina Câmara, professoressa dell'Università Federale dello Stato Rio Grande do Sul, Brasile, e ricercatrice dell'opera di Giuseppe Penone e altri artisti dell'Arte Povera; inoltre lavoro come traduttrice. Le scrivo per sapere se lei potrebbe gentilmente fornirmi l'autorizzazione per tradurre il suo articolo "Arte Povera Un art tiermondiste? L'invention de l'arte povera par Germano Celant".
Vorrei anche chiederle se esiste una versione in italiano di questo articolo. Nel caso esista, sarebbe molto utile per procedere alla traduzione del francese, poter ricevere una copia digitale anche della versione in italiano.
La ringrazio molto.
Cari saluti,
Marina Câmara.
Prof.ª. Dr.ª. Marina Câmara
História, Teoria e Crítica de Arte
Instituto de Artes da UFRGS - Depto Artes Visuais
marina.camara@gmail.com
+55 51 997613232

Jacopo Galimberti <jacopo.galimberti@unibo.it>
Para: Marina Câmara <marina.camara@gmail.com>

1 de dezembro de 2020 18:04

Gentile Marina,

la ringrazio del suo messaggio. Naturalmente l'autorizzo; anzi, sono molto contento che lei desideri tradurre l'articolo in portoghese. Ho solo una richiesta, che mi faccia avere una copia della pubblicazione. In che tipo di pubblicazione sarà incluso?

Non esiste una versione italiana dell'articolo, l'ho scritto direttamente in inglese. La versione francese è un po' più corta, ma si senta libera di scegliere quella che le sembra più utile.

Cordiali saluti,
Jacopo Galimberti