



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/156>

DOI: 10.20396/ISBN9786587198132

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by UNICAMP/IFCH. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Histórias da Arte em construção

Arte Povera como arte de guerrilha

Gabrieli Simões

Palavras-chave

Arte povera. Arte contemporânea. Guerrilha.

Resumo

Em 1967, o crítico e curador Germano Celant defendeu que o gesto *avant-gard* dos artistas poveristas deveria ser apreendido a fim de se constituir como um instrumento de guerrilha. Neste trabalho serão aprofundadas as relações do discurso de Celant com textos de outros críticos e artistas que também evocaram um status guerrilheiro para a arte a fim de compreendermos os possíveis sentidos e contradições da atribuição da Arte Povera como arte de guerrilha.

Em 1967, o crítico e curador italiano Germano Celant cunhou a expressão “Arte Povera” para se referir a um grupo de artistas italianos. A primeira vez que a expressão apareceu foi no catálogo da exposição *Arte povera – IM Spazio*¹, ocorrida em Gênova, no mesmo ano, e sob curadoria do próprio Celant.

A “Arte Pobre”, se traduzirmos para o português, teria sido assim chamada por diversos motivos que podemos sintetizar em dois principais: o primeiro seria a partir dos materiais utilizados, pois as obras eram realizadas com materiais precários ou considerados genericamente como “de pouco valor artístico”. Desta forma, os artistas pretendiam alcançar uma arte que fosse pobre na forma e frágil na duração. Assim, o movimento, que acabou sendo visto como uma alternativa à arte pop e ao minimalismo norte-americanos, selecionava os materiais do ambiente para criar organismos que se desenvolvessem tanto no tempo quanto na própria vida².

Violação dos materiais e sacrifício dos objetos eram, então, as máximas combinadas para alcançar o tripé poverista: precariedade, transformação e experiência³. Precariedade, pois os materiais utilizados pelos artistas eram muitas vezes orgânicos, perecíveis, variando entre vegetais, pedaços de madeira, restos de tecido, entre outros. Transformação, pois podemos relacionar os trabalhos poveristas com a ideia de processo, ou seja, uma arte na qual os objetos existem como mutáveis, na qual se pressupõe a transformação da matéria ao transcorrer do tempo, seja a degradação do seu aspecto físico, seu envelhecimento ou mesmo apodrecimento. E, por fim, experiência, pois a *arte povera* pretendia de um certo modo “ativar o espectador”, no sentido de provocar, através de sua interação, uma situação na qual estar diante da obra não seria a simples observação contemplativa, mas uma experiência que se renova a cada olhar, tal qual a obra, de maneira orgânica, metamórfica e mutável.

No entanto, a Arte Povera não pode ser reduzida à questão dos materiais. De maneira geral, os artistas aproximados por Celant tentaram criar uma compreensão subjetiva da matéria e do espaço para uma experiência da “energia primária”. Esta energia destinava-se, por um lado, a corresponder às forças físicas básicas da natureza (como a gravidade ou a eletricidade) e, por outro, a se referir aos elementos fundamentais da natureza humana (como a memória da vitalidade e a emoção).

1 A mostra esteve marcada por um interesse particular em obras que exploravam de alguma forma noções de espaço, sendo dividida em duas partes: “Arte Povera”, com obras de Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini; e “IM spazio”, abreviatura de *imagine spazio* (Expressão utilizada por Celant para identificar os processos que levaram a imagem do significado do espaço a ser o espaço), com obras de Umberto Bignardi, Mario Ceroli e Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi.

2 BURATTIN, Alessandra. **La fragilità del tempo nell'arte contemporanea**: dalle teorie futuriste alla Street Art di Nemo's, Orientador: Nico Stringa. Tese (Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici). Università Ca'Foscari, Veneza, 2015, p. 24.

3 Ibidem, p. 24.

A historiadora italiana Lara Conte também afirma que a noção de “empobrecimento” da arte não pode ser reduzida a uma condição antitecnológica, artesanal e de pobreza dos materiais, pelo contrário, seria muito mais complexa: segundo ela, os artistas poveristas investigam novas possibilidades de forma no fazer no tempo e no espaço, afundando até o grau zero para se exprimir em uma nova relação com si e com o mundo⁴.

O termo “pobre” foi inserido no discurso cultural dos anos 1960 pelo dramaturgo polonês Jerzy Grotowski. Em seu texto *Em busca de um Teatro Pobre*, publicado originalmente em 1965 e traduzido para o italiano em 1967, Grotowski fazia a defesa do que ele chamava de Teatro Pobre, se aproximando, em vários sentidos, mas especialmente na linguagem, aos primeiros textos de Celant.

No livro, o dramaturgo defende que o fundamental no teatro seria o trabalho do ator com a plateia, não os cenários, os figurinos ou a iluminação: “A eliminação dos elementos plásticos que possuem vida própria (isto é, que representam algo independente da ação do ator) conduziu à criação pelo ator dos objetos mais elementares e mais óbvios”⁵.

O termo “pobre” em seu teatro significa eliminar tudo que é considerado desnecessário, deixando apenas que o emprego controlado do gesto do ator crie ambientações. Tal posição teria influenciado Celant a empregar o termo “pobre” no sentido de “reduzido ao que é elementar” e, portanto, mais importante e essencial.

A retórica de Celant, no final dos anos 1960, defendia que o gesto pobre e de vanguarda desses artistas deveria ser apreendido, a fim de se constituir como um instrumento de guerrilha, palavra que estava em voga naqueles anos. É o que aparece em seu texto *Arte Povera: appunti per una guerriglia* (notas para uma guerrilha), publicado em novembro de 1967 na revista *Flash Art*. No final dos anos 1960 já eram conhecidas por toda a Europa as conquistas dos *vietcogs* e dos revolucionários cubanos. Na América Latina, a guerrilha era um fato consumado. Em 1966, Régis Debray, filósofo francês que acompanhou Che Guevara na Bolívia, publicou o livro *Revolução na Revolução*, responsável por ecoar ainda mais na juventude, tanto de países europeus quanto de latino-americanos, as possibilidades de utilização da estratégia guerrilheira.

No começo de 1967, o livro de Debray foi traduzido para o italiano e a sintonia com *Appunti per una guerriglia*, escrito naquele mesmo ano, é notável. O argumento de Celant buscava um alinhamento entre os movimentos mais radicais

4 Ibidem, p. 24.

5 GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 18-19.

de protesto, em difusão pelo mundo, e a arte daquele período produzida na Itália.

O texto é tido como uma espécie de manifesto da Arte Povera, no qual podemos ver uma tentativa de Celant estabelecer uma tendência artística no discurso, sendo ele mesmo aquele que procurava orientar de alguma maneira, mesmo que indiretamente, a conduta dos artistas, destacando a natureza da arte, bem como seu papel em sociedade.

Ao discutir os trabalhos de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio, o autor estabeleceu um paralelo entre as rupturas estéticas desse grupo e as revoluções sociais do final dos anos 1960. Para o historiador Jacopo Galimberti, essa estratégia de Celant se explica a partir de um objetivo duplo: de um lado ele constrói “seu” movimento artístico, como que buscando uma nova agência política, decorrente de uma assimilação preliminar de artistas e “explorados”; de outro, o autor utiliza a terminologia militante que lhe permitiu fazer uma analogia e facilitar o diálogo com a vanguarda política representada pelos estudantes da época⁶.

Todavia é necessário pontuar que Celant não estava isolado e tampouco foi pioneiro quando se tratava de evocar para a arte o status de guerrilha, sendo possível identificar similaridades entre o discurso de outros artistas e críticos do período com o do autor genovês. Para citar alguns exemplos, em junho de 1967, antes da publicação de *Notas para uma guerrilha*, Décio Pignatari publicou o texto *Teoria da guerrilha artística* no jornal carioca *Correio da Manhã*. Esta publicação era uma defesa da atuação nos meios de comunicação e da quebra dos padrões de gosto:

“Nada mais parecido com a guerra de guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerra de guerrilhas, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito, e cada árvore. E cada gesto”⁷.

6 GALIMBERTI, Jacopo. A Third-Worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. *Art History*, 36, número 2, abril de 2013, p. 422.

7 PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967.

Em março de 1968, Julio Le Parc, depois de uma residência de quatro meses na América do Sul, publicou também o texto “Guerrilha Cultural”, no qual defendia igualmente o papel do artista em sociedade na ação de destruição dos esquemas mentais que aprisionam as pessoas, combatendo toda a tendência ao estável, ao durável e ao definitivo, organizando

desse modo uma espécie de guerrilha⁸. Para ambos, o que contava mais do que a arte era a atitude do artista.

Celant também utiliza recorrentemente em seus primeiros textos a noção de gesto – e o mesmo fizera Grotowski em relação ao ator no Teatro Pobre –, atribuindo ao artista uma posição muito específica de atuação na sociedade.

Defender um gesto poverista, ou uma atitude poverista e guerrilheira, como Celant fez em *Appunti per una guerriglia*, seria se aproximar dessa mesma esfera de *ethos*. O que vai de encontro com a defesa do autor de que uma pesquisa “povera” é aquela que se volta para a identificação do indivíduo em suas ações, eliminando toda a separação entre arte e vida:

*O artista explorado se torna guerrilheiro, quer escolher o campo de batalha, possuir vantagens de mobilidade, surpreender e acertar, não o contrário. Por um lado, então, uma atitude rica, porque é ligada osmoticamente às altíssimas possibilidades instrumentais e informacionais que o sistema oferece, uma atitude que imita e media o real cria a dicotomia entre arte e vida, comportamento público e vida privada. Por outro, uma pesquisa “pobre” (“povera”), voltada para a identificação homem-ação, comportamento-homem, que elimina, assim, os dois níveis de existência.*⁹

Percebemos que no discurso de Celant o gesto artístico poverista se justifica pela necessidade de época de quebrar padrões, estabelecer rupturas e colocar abaixo todo um sistema de representação que vigorava na arte. Ao explicar essa mudança que deveria ser feita nas artes, o autor defende a ideia de um “retorno” a um estágio no qual o homem seria o ponto de apoio e o foco da arte¹⁰, uma vez que o contexto daquela época estaria dominado por invenções tecnológicas. Sendo assim, a *arte povera* era vista como uma alternativa para o autodesenvolvimento livre e individual:

*Lá uma arte complexa, aqui uma arte pobre, comprometida com a contingência, com o evento, com o não-histórico, com o presente — “nós nunca somos completamente contemporâneos a nosso presente” (Debray) — com a concepção antropológica, com o homem “real” (Marx), a esperança, que se tornou segurança, de jogar fora qualquer discurso visualmente único e coerente.*¹¹

8 LE PARC, Julio. “Guerrilha Cultural?” 1968. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

9 “L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l’opposto. Da un lato, quindi, un atteggiamento ricco, perché legato osmoticamente alle altissime possibilità strumentali e informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall’altro una ricerca “povera”, tesa all’identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza”. CELANT, Germano. *Appunti per una guerriglia*. In: CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti. Milão: Electa, 1986, p. 34-35. Tradução nossa.

10 “L’avvicendamento da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata e ancillare, in cui l’uomo è il fulcro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento.” *Ibidem*, p. 34-35.

11 “Là un’arte complessa, qui un’arte povera, impegnata con la contingenza, con l’evento, con l’storico, col presente — “non siamo mai completamente contemporanei nel nostro presente” (Debray) —, con la concezione antropologica, con l’uomo “reale” (Marx), la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente unico e coerente”. CELANT, Germano. *Appunti per una guerriglia*. In: CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 35. Tradução nossa.

Celant não só buscou a legitimação desse tipo de fazer artístico no discurso político, como também deplorou a mercantilização da arte, defendendo uma arte cuja mensagem era “o homem real”, o que ele associou como sendo uma ideia de Karl Marx. Ademais, mencionou Debray nesse texto, explicando que, com a Arte Povera, o artista não estaria mais entre as fileiras dos explorados, mas se tornaria um guerrilheiro comprometido com uma libertação antissistêmica. Essa retórica, com inclinações à esquerda, era bastante característica daquele momento do final dos anos 1960. Citando Marx e Debray, utilizando um vocabulário fortemente político, opondo arte rica e arte pobre, Celant minimizou a importância de outros movimentos de vanguarda histórica que teriam influenciado a gênese da Arte Povera, dando pouca consideração a esse aspecto em seu texto.

É feita apenas uma menção a Duchamp, que segundo o autor, certamente não estava interessado em satisfazer o sistema, nunca tendo sido encontrado onde o sistema esperava encontrá-lo. Não existe no texto, além da menção a Duchamp, nenhuma citação explícita de que a tendência artística nomeada por Celant buscasse inspiração nas vanguardas históricas, bem como um retorno a elas. Muito mais do que repetir um passado vanguardista, no que diz respeito ao rompimento com as convenções estéticas, percebemos um esforço em direcionar os questionamentos para a própria instituição Arte.

É notável, que a partir de 1967, o que existe por parte de Celant é uma tentativa de elevar a Arte Povera a um pedestal de protagonismo frente ao mundo antigo que se esperava que desabasse. Tentativa esta que surge da necessidade de construir um movimento inovador para além de apenas um gesto ou uma expressão, a fim de designar um tipo de arte. Segundo Valentine Baillot, quando Germano Celant escreveu seus primeiros textos, o crítico e os artistas que ele designou sob o rótulo poveristas provavelmente ainda não estavam plenamente conscientes da sintonia das pesquisas artísticas na Itália com o contexto internacional, mas nestes primeiros textos, é possível observar uma preliminar para o processo de internacionalização que a Arte Povera sofreria logo em seguida.¹²

E é nesse processo que percebemos quão essencial foi o papel de Celant como fundador-autor da Arte Povera enquanto uma tendência artística. Em seu livro *L'art: une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein, ao traçar um panorama sobre a mudança do papel da curadoria ao longo do tempo, afirma que a partir dos anos 1960 teve início uma etapa importante da história das exposições, sendo a gran-

12 BAILLOT, Valentine. *L'arte povera de Germano Celant 1967-2013: approche critique*. Orientador: Philippe Dagen. Mémoire d'étude (Histoire de l'art et archéologie) - Université Paris 1, Sorbonne, Paris, 2013.

de diferença em relação às épocas anteriores o fato de que o curador foi pouco a pouco se envolvendo no conteúdo do que era mostrado e acompanhando a produção das obras¹³. E que, com frequência, sobretudo na década de 1970, aconteceu de artistas se frustrarem com a ideia de se sentirem instrumentalizados por um projeto de curador-autor. Essa, inclusive, é uma das críticas que foram feitas à atuação de Celant entre as décadas de 1960 e 1970.

Na década de 1980, Celant reconheceu que o texto *Appunti per una guerriglia* ecoava a radicalização do protesto social que alcançava seu auge em 1968 e mostrava a possibilidade da arte se libertar do sistema capitalista. O que nos leva a pensar em como Celant se posiciona em relação aos artistas, questionando se ele se vê como um comentarista de atitudes que existem de fato ou se as procura¹⁴. Essa dissonância entre o

discurso de Celant e a prática dos artistas é também alvo de crítica por parte de outros teóricos da Arte Povera¹⁵.

Por fim, ainda em *Notas para uma guerrilha*, o autor defende que essa nova “atitude poverista” deveria estar comprometida em evitar a competição, para não cair em uma integração com as leis do sistema ou com qualquer tipo de diálogo com ele. Porém, o que observamos com o passar do tempo é que justamente esta integração não só aconteceu, como legítima até hoje grande parte dos artistas ainda considerados poveristas, tendo a “*arte povera*” passado de uma categoria crítica experimental para “Arte Povera” enquanto tendência artística consolidada, canonizada e digna de ser transmitida e exibida em museus dentro de uma tradição de história da arte.

13 GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

14 BAILLOT, op. cit. p. 15.

15 A pesquisa realizada pela historiadora Vallentine Baillot em 2013 destaca alguns outros estudos que procuraram reconstruir a cronologia dos eventos do final dos anos 1960. A autora cita, por exemplo os trabalhos de Michele Dantini, Fabio Sargentini, Lara Conte, Giovanni Joppolo e Giovanni Lista como importantes para o questionamento sobre o monopólio interpretativo de Celant em relação à *arte povera*.

Referências Bibliográficas

BAILLOT, Valentine. **L'arte povera de Germano Celant 1967-2013: approche critique**. Orientador: Philippe Dagen. Mémoire d'étude (Histoire de l'art et archéologie) - Université Paris 1, Sorbonne, Paris, 2013.

BURATTIN, Alessandra. **La fragilità del tempo nell'arte contemporanea: dalle teorie futuriste alla Street Art di Nemo's**, Orientador: Nico Stringa. Tese (Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici). Università Ca'Foscari, Venezia, 2015.

CELANT, Germano. **Arte Povera: storie e protagonisti**, Milão: Electa, 1985.

CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione**. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970, Roma: MAXXI, Milão: Electa, 2010.

GALIMBERTI, Jacopo. A Third-Worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. **Art History**, 36, número 2, abril de 2013.

GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LE PARC, Julio. "Guerrilha Cultural?" 1968. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967.

Sobre a autora

Gabrieli Simões possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Cursa Mestrado em História da Arte (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas).