

UMA ARTE TERCEIRO- MUNDISTA?

A INVENÇÃO DE
GERMANO CELANT
DA ARTE POVERA¹

JACOPO GALIMBERTI²

TRADUÇÃO

DANIELA BARCELLOS AMON

É pesquisadora e tradutora em história, teoria e crítica de arte, com pesquisa centrada no movimento italiano Arte Povera. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tendo realizado parte de sua formação na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, é membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Vive e trabalha em Porto Alegre.

MARINA CÂMARA

É professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Pós-doutora pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP; Doutora em Artes pela EBA UFMG, com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Tradutora de textos como “Inobedientia”, de Emanuele Coccia, e “MARINO MARINI: do arcaísmo ao m da forma”, catálogo organizado pela Fundação Ibe rê Camargo e pela Pinacoteca de São Paulo. Atua também como curadora e crítica independente há 10 anos.

1

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

EM UMA ENTREVISTA concedida 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 representado, segundo ele, 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 conceitual” (RESTANY apud. DE DOMIZIO DURINI, 2005, p.63). 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 italiano) 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 décadas. 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

2

Jacopo Galimberti é professor do Istituto Universitario di Architettura di Venezia. PhD pelo Courtauld Institute of Art. Seu foco de pesquisa é a relação entre arte e política.

político dos anos 1980. Para a exposição *The Knot. Arte Povera*, de 1985, 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.” (CELANT, 1969, p.14)

Em seus textos redigidos entre o fim de 1967 e o início de 1968, Celant conferia conotações terceiro-mundistas³ a obras de arte não-figurativas, inscrevendo-as, de maneira controversa, em um processo de politização da produção cultural então em seu ápice (CHRISTIANSEN; SCARLETT, 2012). 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. 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 –que viveria um novo estopim em Turim, em julho de 1969 (GIACCHETTI, 1997).

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

3

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 Bandung, 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 das tradutoras]

da arte, durante uma entrevista com a crítica de arte Carla Lonzi. Entretanto, o artista não levaria suas reflexões adiante (LONZI, 1967, p.44). Antes de retomar e elaborar a ideia de Paolini, Celant meticulosamente desenvolveu alguns conceitos provisórios, tais como *im spazio* ou “arte 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 julho. 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.” (CELANT, 1967 a, pp.61 - 63) 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.⁴

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, Accqua, Terrrrrra*, de junho de 1967, serão situadas como o começo da arte povera (CELANT, 1976). Contudo, até abril de 1967, artistas

4

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.

como Pistoletto, Gilardi ou Anselmo eram expostos ao lado de Andy Warhol, Dan Flavin e James Rosenquist (LUMLEY in FLOOD; MORRIS, 2001). 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 massa do que um ascetismo e um empobrecimento (TRINI, 1968). 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” (CELANT; GUENZI, 1967, pp. 59 – 62). 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. (CELANT; GUENZL, 1967, pp. 59 – 62).

Em plena revolução cultural chinesa e do 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-industrial.

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*.⁵ 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 teórica (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005). Este último colocava em cena uma América⁶ pacifista e libertária, da qual Celant mostrava-se entusiasta (CELANT, 2002). 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 (CELANT, 1967 B).

5

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.

6

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. Nossa escolha se dá pela preponderância do termo no vocabulário italiano dos anos 1960. [N.T.]

No final do outono, Celant publicava na nova revista *Flash Art* um texto lido como um manifesto: *Arte Povera: appunti per una guerriglia*. 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 citava quinze⁷. 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 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, com a *arte povera*, o artista, “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” (CELANT, 1967 C).

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 requeria uma troca mútua e criativa entre soldados e população, permitindo à última de

7

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.

aderir à luta.⁸ Pistoletto também aprovou a “ideia ousada” de Celant e concordou com Gilardi que a referência à guerrilha ressaltava a primazia da cooperação.⁹

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 com ela um diálogo. 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 em que havia estudado e onde ele ainda vivia. Aqui, os estudantes, que haviam acompanhado atentamente o desenrolar dos 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* teve lugar (VIALE, 2008).¹⁰

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*.¹¹

8

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

9

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

10

Collage1, Istituti di Storia dell'Arte, Gênova, dezembro de 1967; Áreação 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.

11

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

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”, a guerrilha seria o “reconhecimento de uma necessidade espiritual, programação da energia necessária para o cumprimento da política (PALAZZOLI in. CELANT, 1985).

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 (CELANT, 1967 D). 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!” (CELANT, 1967 D). De acordo com 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. 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 1967.¹² 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” (Internationaler Vietnam-Kongreß, 1968). 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 (DEBRAY, 1967). 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” (JAMESON, 1984, p.202). 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,

12

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 partiram de artistas latino-americanos. Ver LE PARC, Guerrilla culturelle, Robho, n.3, primavera de 1968.

Rudi 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 (DRESSEN; KUNZELMANN; SIEPMANN, 1991).

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” (CHE FARE, 1967). 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 guerrilha (S, 1968). 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” (DEBORD, 2003, p.268).

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*. 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 (ECO, 1989). 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 entre estudantes, intelectuais e artistas pode também ter tido lugar

na associação esquerdista nomeada *Unione Culturale* (Turim).¹³ 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 Celant (LISTA, 2006). 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 obras.¹⁴ 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 Guttuso.¹⁵ Os argumentos de Celant foram objeto de um ardente debate que prefigurava a maioria das reflexões críticas subsequentes a respeito da arte povera, mas também abordavam 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

13

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

14

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

15

N.T.: No momento da publicação do artigo original, *La povertà dell'arte* ainda era inédito. O debate foi posteriormente publicado em BOARINI (org.), *Il Notiziario della Galleria De' Foscherari*, 2019. Optamos por referenciar, na tradução, a recente publicação.

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*, *black power*, revolta universitária”. Ele expressiu 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” deveria, “de uma maneira ou de outra, atravessar uma guerra pobre para se tornar vida” (BONFIGLIOLI in CELANT, 1985, pp. 62-65). Os comentários de Bonfiglioli sugeriam que o termo *arte povera* remeteria àquilo que também era chamado de *guerra povera*, ou seja, a guerra do pobre, a 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” (ARCANGELI in BOARINI, 2019). 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” (GUTTUSO apud. CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005, pp. 197 - 198). A revista *Cartabianca* publicou uma crítica à exposição na De’ Foscherari. Reconhecendo a heterogeneidade das obras expostas, o autor do texto afirmava que Celant estaria buscando estabelecer “uma ligação precisa com o mundo extra-artístico dos movimentos radicais que lutam contra o sistema capitalista-burguês” (D’AGATA, 1968, pp. 19-21).

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 *Igloo di Giap*, escrevendo em um de seus iglus uma frase de Võ Nguyên Giáp, o comandante à frente do exército popular do Vietnã. Comentando, vinte anos mais tarde, esta observação de Giáp (“Se o inimigo reúne suas forças, perde terreno; se ele se dispersa, perde a força”), ele qualificou os Vietcong como “partisans” (PERETTA, 1988). 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 (HILLWIG, 2009). Em primeiro de março, aconteceu a *Battaglia di Valle Giulia*, que seria encarada como uma reviravolta da agitação estudantil (PORTELLI, 1997). 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 (HILLWIG, 2009). Um texto anônimo reportando com entusiasmo os acontecimentos foi publicado na *Bit*. Ele elogiava os estudantes e acusava de mesquinha 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. (BIT, 1968, p.40)

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” (BIT, 1968, p.40). 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 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 marcas (PASSARELLI in CASERO; DI RADDIO, 2009). 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” (OBRIST in LATOUR; WEIBEL, 2002). 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.¹⁶ 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” (PISTOLETTO, 1989, pp. 80 - 81). 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 curso. 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.” Lonzi, Paolini e Fabro afirmavam 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” (LONZI, 1969, pp. 230 - 231). 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” (LONZI, 1969, pp. 230), comentou Lonzi.

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 (DORIGO, 1968). 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” (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968). A direção tomou medidas drásticas. O controle era tão restrito que alguns artistas que “tinham toda a aparência de ocupantes” encontraram enormes dificuldades ao tentar acessar as áreas previstas para a exposição de suas obras (PALAZZOLI, 1968). 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 (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968). 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, e redigiu dois manifestos (BIT, 1968, pp. 36 - 38). 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. (ASAC – Fondo storico, arquivo XXXIV Biennale 1968)

Duas vítimas desta situação foram Pistoletto e Pascali. A instituição havia dado ao primeiro uma sala inteira na qual ele planejava realizar uma performance coletiva. Em abril, ele publicara um cartaz manuscrito, evocando um *dazibao* (posters propagandistas utilizados durante a Revolução Chinesa, posteriormente apropriados pelos estudantes europeus de esquerda), convidando o público a cooperar. Durante o dia, os visitantes da exposição teriam encontrado “corpos humanos indefesos” adormecidos em macas.¹⁷ À noite, Pistoletto e os outros participantes “circulariam pela cidade [...] fariam pequenas coisas poéticas, pequenas esculturas ou pinturas, a serem deixadas em frente às portas e janelas das casas, de forma que os venezianos encontrariam pequenos presentes poéticos pela manhã” (PISTOLETTO, 1989, P. 77). Como ele havia pedido à produção da Bienal apenas alguns ganchos para as macas, suspeitaram que ele estava conspirando com os estudantes e privaram-no de sua sala. “Eles devem ter pensado que nós iríamos enforcar alguém!”, relatou, energicamente¹⁸. Pistoletto não compareceu à abertura, para evitar envolvimento nos confrontos com a polícia. A situação suscitou amargas reflexões:

17

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

18

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

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. (PISTOLETTO, 1989, pp. 79 - 81)

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.¹⁹ 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*.²⁰

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” (PASCALI, in CELANT, 1985, p. 73). 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

19

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

20

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

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. (PASCALI, in CELANT, 1985, p. 73)

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, da revolta estudantil, da investigação vital-mental” (CELANT, 1968, pp. 52 - 53). Celant citou 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*]” (CELANT, 1968, pp. 52 - 53).

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.²¹ 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 de participação pública que os artistas com frequência haviam falhado em atingir. 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 entre a ‘classe que destrói’ e a classe

que constrói para destruir a si mesma (CELANT, 1985, pp.88-89).

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. (FONTANA, 1968, p.78) 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 (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007). 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 1920.²² A mostra em Amalfi, *Arte povera, azioni povere*, poderia ter sido o fórum ideal para confrontar essas questões.

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

22

Esta foi, por exemplo, a posição de Alberto Boatto na reunião editorial de *Cartabianca*. Gravação no arquivo de Tommaso Trini.

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. 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 (BENNETT, 2008). 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 (TRINI, 1968). 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?²³

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. Embora em fevereiro eles houvessem 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 viver a política” (CELANT, 1968 B, p.53). 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

23

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)

do massacre de estudantes na Cidade do México.²⁴ 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 (GILARDI apud. CELANT, 1985).

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 ‘juiz’ para produzir valores, tópicos de discussão e tornar-se um trabalho de estratégia” (CELANT in BERTOLUCCI, 1968, p.287). 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 1967. 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”. 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-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

24

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;

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 (HAIDU, 2010).

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. 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, 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 incendeia carros e erige barricadas, o

intelectual coopera com ambos”, mas as formas e os fins de tal aliança permaneciam controversos (CELANT, 1985, pp. 88 - 89). 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 (GILARDI, 1982). 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 1960.²⁵ 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 (GILARDI, 1982). O resultado foram objetos humildes, tais quais *Carriola*

25

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.

(carrinho de mão) ou *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 africanos fabricam objetos, eles criam uma civilização” (LONZI, 1969, p.245).

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.²⁶ 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.²⁷ 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 (GILARDI, 1968).

Em 1968, Gilardi compreendeu que as obras diversamente rotuladas “arte antifoma”, “arte processual”, “*Earth-works*” e “arte povera” eram cada vez mais aceitas pelo *establishment* (GILARDI, 1982, p.36). 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

26

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.

27

Carta inédita de Gilardi à revista *Bit*, datada de novembro de 1968. Arquivo do artista.

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.²⁸ 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 desempenhou um papel-chave na organização de duas exposições memoráveis: *Op Losse Schroeven* e *Live in your head. When attitudes become forms*. 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” (GILARDI, 1982, p.12).

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.²⁹ 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 (THEA in MENEGUZZO, 1989). Entre eles estava Ugo Nespolo, autor de *Molotov*, uma obra provocativamente engajada com a ideia de uma arte a serviço do movimento de protesto.

28

Carta inédita de Gilardi a Bonfiglioli e Boarini (25 de janeiro de 1969), arquivo do artista.

29

Carta de Gilardi a Marcello Levi (26 de dezembro de 1968), arquivo do artista.

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 1967.³⁰ 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”. 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 (GILARDI, 1982). 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. A separação de sua esposa,

“exasperada pelo papel subordinado e dependente ao qual eu a havia relegado” (GILARDI, 1982, p.14), impeliu-o a abandonar o seu ativismo em tempo integral por muitos meses. Sucedendo essa pausa, ele se voltou ao que o sociólogo Erving Goffman definiu como “instituições totais”, estabelecendo uma oficina artística terapêutica em um manicômio (GOFFMAN, 1961). 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 (VETTESE, 2006). Estes estão, em contrapartida, estreitamente ligados às suas performances colaborativas, notavelmente àquelas para o Primeiro de Maio, e ao seu constante ativismo, como o seu apoio ao movimento contra os trens de alta velocidade (TAV).

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).³¹ As afinidades políticas do crítico na década de 70 e como estas reverberaram em seus escritos merecem, ainda, um estudo mais aprofundado.

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 uma 'criatividade difusa', diferentemente daquele dos elementos mais midiáticos do movimento *Autonomia* (GRUBER, 1989). 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.

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.

31

Entrevista de Fabio Belloni com Massimo D'Alessandro. O autor do texto agradece a Belloni por essa informação;

32

Entrevistas inéditas do autor a Pistoletto e Gilberto Zorio, respectivamente datadas de primeiro de abril de 2010 e de 3 de fevereiro de 2011.

33

Entrevista inédita do autor a Michele Guidugli, 22 de outubro de 2011.

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.³² 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* (ADDIO LUGANO BELLA, 2006). 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 Celant³³. 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.

IMAGENS



FIGURA 1

Mario CEROLI

La Cina, 1968

Esculturas com

madeira de pinho russo

185x875x215 cm

Fonte: <https://marioceroli.com/opere/la-cina/>



FIGURA 2

Luciano FABRO

Italia Rovesciata, 1969

Fonte: https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/10/il-sessantotto-secondo-la-galleria-nazionale-di-roma-un-inizio-mainstream-mostra-arte-politica/attachment/10-fabro-luciano_italia-rovesciata/



FIGURA 3

Germano CELANT

“Arte Povera: Appunti per una guerriglia,” in Flash Art, nov. 1967

Fonte: <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>



FIGURA 4

Ugo MULAS

Biennale Venezia 1968, 1968

Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Venice-Biennale/93C736261B30A2CC>

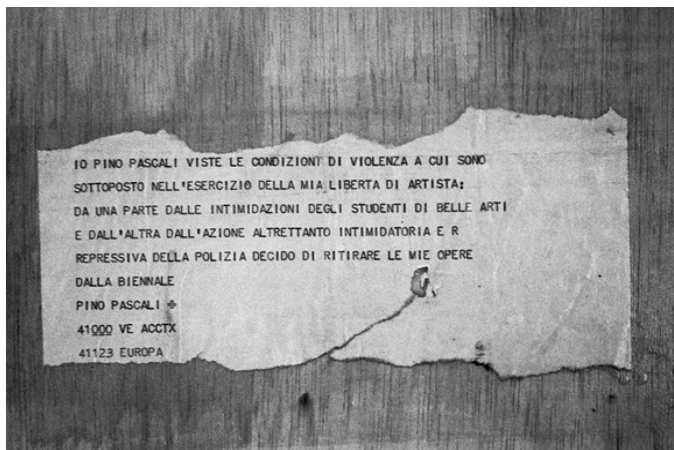


FIGURA 5

Ugo MULAS

Telegramma con cui Pino Pascali dichiara il suo ritiro dalla Biennale, Venezia, 1968
 Fonte: <https://flash---art.it/2022/09/pascali-mulas/>



FIGURA 6

Bruno MANCONI

Fotografia de Arte Povera più Azioni Povere, Amalfi, 1968
 Fonte: <https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/>



FIGURA 7

Piero GILARDI

Gretto di fiume, Amalfi, 1967
 Fonte: <https://www.fondazionecentrostudipierogilardi.org/it/gretto-di-fiume-2/>



FIGURA 8

Piero GILARDI

Studenti Lavoratori (manifesto), 1968
 Fonte: <https://www.fondazionecentrostudipierogilardi.org/it/impegno-sociale/>

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; MATTIROLLO, 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 RADDÒ, 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.

RATTEMAYER, 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.