

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

LIMITES SEM LIMITES DESENHOS E TRAÇOS DA ARTE POVERA

A *arte povera* nasce na Itália na segunda metade da década de 1960, teorizada pelo crítico Germano Celant a partir da observação de um “rasgo linguístico” operado por alguns artistas para alterar o foco das *formas* para os *processos*, do espaço confinado de uma obra para o potencial infinito de uma experiência. A denominação é emprestada do teatro “pobre” formulado por Grotowski e alude à estratégia da redução (empobrecimento) de signos direcionada à busca do elementar e do essencial, movendo-se em direção a um retorno da centralidade do homem e contestando os seus cada vez mais sistemáticos e tecnologicamente organizados produtos.

A mostra na Fundação Iberê Camargo é o primeiro grande exame do modo como os protagonistas do movimento entenderam a prática do desenho. Tal técnica é empregada como um traçar, um delinear de signos que identificam e em conjunto superam as margens das obras, desconstruindo, portanto, a sua execução, não somente para observação, mas incitando os espectadores a questionar a sua posição, a investigar a superfície do mundo como uma pele ou um limiar, e a considerar a proximidade de suas vidas com os processos naturais e a inesgotável energia da imaginação.

A exposição “Limites sem limites”, não é um exame historiográfico, não propõe uma retrospectiva dos eventos da *arte povera* colocando-os em ordem cronológica, mas se baseia nas técnicas expressadas pelos protagonistas de uma das mais radicais tendências da arte contemporânea ao observar trabalhos e gestos exemplares, capazes de continuar estimulando a maravilha de estar no mundo e nosso desejo de dar forma ao infinito do espaço e do tempo.

Gianfranco Maraniello
Curador da exposição

ARTE POVERA

Arte povera é um termo cunhado pelo crítico Germano Celant para referir-se a um grupo de artistas italianos que, no final da década de 1960, procurou estabelecer novos parâmetros para a criação artística, aproximando-a de questões e materiais do cotidiano. Sem constituir um movimento fechado com um programa definido, a *arte povera* reuniu trabalhos bastante distintos. Em um cenário ainda marcado pela influência dos ideais da arte moderna, esses artistas optaram por agir e construir ambientes e situações, sem se restringir às técnicas tradicionais como a pintura ou a escultura.

O início do grupo foi marcado pela exposição “Arte povera e Im spazio”, organizada por Germano Celant na galeria La Bertesca, em Gênova, em 1967. A mostra reuniu 12 artistas¹ atuantes em Turim, Roma, Gênova e Milão. Em novembro do mesmo ano, Celant publicou o artigo “Arte povera: appunti per una guerriglia”, no qual estabeleceu um paralelo entre as rupturas estéticas do grupo² e as revoluções sociais do final dos anos 1960. Interessada no presente e na identificação do homem com a natureza, a *arte povera* procurou incorporar o fluxo da vida, além de problematizar a transformação da arte em mercadoria no contexto da sociedade de consumo.

O termo, emprestado do teatro pobre de Jerzy Grotowski, era, para Celant, uma antidefinição utilizada para indicar uma “condição nômade de criação”.³ Livre de linguagens específicas, a *arte povera* também ofereceu uma alternativa à arte pop e ao minimalismo norte-americanos, manifestações que eram vistas como fruto do racionalismo e da espetacularização da sociedade industrial. O trabalho experimental de alguns artistas italianos de gerações anteriores, como Lucio Fontana (1899-1968), Alberto Burri (1915-1995) e Piero Manzoni (1933-1963), auxiliou a preparar o terreno para as propostas do grupo.

Os artistas expuseram juntos até 1971, quando o próprio Celant declarou considerar a classificação “um clichê repetitivo e restritivo para o desenvolvimento de suas poéticas individuais”.⁴ A denominação, no entanto, ganhou força novamente a partir da década de 1980 com a exposição “The knot arte povera at P.S.I.”, organizada em Nova York em 1985, que reuniu artistas que acabaram se consolidando como os principais representantes da *arte povera*: Giovanni Anselmo (1934), Alighiero Boetti (1940-1994), Pier Paolo Calzolari (1943), Luciano Fabro (1936-2007), Jannis Kounellis (1936), Mario Merz (1925), Marisa Merz (1926), Giulio Paolini (1940), Giuseppe Penone (1947), Pino Pascali (1935-1968), Michelangelo Pistoletto (1933) e Gilberto Zorio (1944). A exposição “Limites sem limites. Desenhos e traços da *arte povera*” destaca a importância do desenho na produção desses artistas, evidenciando sua contribuição para a reinvenção e a expansão dessa linguagem histórica.

1 Participaram da mostra os artistas Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini, na seção Arte Povera; e Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi, na seção Im Spazio.

2 No artigo, Celant discutiu o trabalho de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio.

3 POLANCO, Aurora Fernandez. *Arte povera*. Hondarribia: Nerea, 1999, p. 37.

4 *Ibid.*, p. 11.

ATIVIDADES

Sugerimos aqui algumas atividades a partir da exposição “Limites sem limites. Desenhos e traços da *arte povera*”. As propostas não estão organizadas por faixa etária, cabendo ao professor escolher aquelas que julgar mais adequadas ao grupo com o qual irá trabalhar.

1. TRABALHAR COM O TEMPO

Para os artistas *poverta* a arte deveria ser algo vivo, aberto a transformações, e não um objeto estático conservado em um museu. Esse princípio os levou a trabalhar com materiais orgânicos, efêmeros, que reagem à passagem do tempo. Proponha à turma uma atividade para observar como até mesmo uma imagem fixa pode se transformar em determinadas condições físicas. Solicite que os alunos tragam de casa alguma imagem para trabalhar, como uma fotografia, um desenho antigo ou uma página de jornal ou revista. A seguir, peça que eles exponham essa imagem a um processo de interferência da natureza. Eles podem submetê-la ao sol, à chuva, enterrá-la ou até mesmo congelá-la por alguns dias. Na semana seguinte, analisem como esses fatores interferiram nas imagens originais e discutam o que aconteceria se a experiência durasse mais tempo.

2. DESENHO E ESCULTURA

Converse com a turma sobre os trabalhos de Giovanni Anselmo e Giuseppe Penone presentes neste material didático, destacando o modo como eles questionam os limites entre o desenho e a escultura. A seguir, proponha à turma uma atividade para associar elementos dessas duas linguagens. Peça que cada aluno traga um objeto pequeno para a sala de aula e o posicione sobre uma folha A3 ou A2. Com a folha e o objeto a sua frente, eles devem realizar um desenho que incorpore esse objeto, considerando sua forma e material. Ao término do exercício, discuta com a turma as soluções encontradas para unir o desenho ao objeto escolhido. Como eles classificariam o resultado final?

3. DESENHO COM MATERIAIS QUE NÃO SEJAM PRÓPRIOS DO DESENHO

Uma das características dos artistas associados à *arte povera* é a combinação de materiais tidos como primitivos, como pedras, conchas, folhas e madeira, com materiais utilizados pela indústria, como ferro, espelhos e lâmpadas. Essa ampliação do repertório da arte dá novos significados a técnicas mais tradicionais, como o desenho e o tricô. Converse com a turma sobre as obras de “Limites sem limites”, enfatizando a relação entre o material utilizado e os conceitos das obras. A seguir, convide os alunos a experimentarem formas de desenhar sem utilizar lápis, caneta ou giz. Divida a turma em grupos e peça que cada um escolha um material para utilizar em um desenho coletivo. Oriente-os a desenvolver formas ou figuras que tenham alguma relação com o material escolhido. O que eles gostariam de desenhar com pedras, borra de café, lã ou fio de arame, por exemplo? Explore também novos suportes para o desenho, como o próprio espaço da escola. Onde eles gostariam de realizar seus trabalhos?

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CELANT, Germano (ed.). *Art povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera 1967-1987. Flash Art*, nov-dec, 1987, p. 52-69.
- DEMPESEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FERREIRA, Glória. *Luciano Fabro*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: 1945 to the present*. London: Thames & Hudson, 2011.
- GODFREY, Mark. Divided interests. *Artforum*, maio 2009, p. 204-203.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte ultimo del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- MARANIELLO, Gianfranco. *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
- POLANCO, Aurora Fernandez. *Arte povera*. Hondarribia: Nerea, 1999.

www.archivioanselmo.com

www.fondazioneboetti.it

www.fondazionemerz.org

www.fondazionepaolini.it

www.guggenheim.org

www.moma.org

www.pistoletto.it



Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

Conselho Superior

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Eduardo Haesbaert
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo *[in memoriam]*
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Presidente do Conselho Superior

Maria Coussirat Camargo *[in memoriam]*

Vice-Presidente do Conselho Superior

Jorge Gerdau Johannpeter

Diretor Presidente

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Diretor Vice Presidente

Rodrigo Vontobel

Diretoria

Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

Comitê Curatorial

Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Gestão Cultural

Pedro Mendes

Equipe Cultural

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo
Anna Mondain-Monval

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Cláudia Inês Hamerski
Michel Machado Flores

Mediadores

André Sant'Anna Günther
Carolina Bouvie Grippa
Caroline Cantelli
Fernanda Bastos Vieira
Fernanda Feldens
Maria Teresa Almeida Weber
Tomás Culleton

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky
Kethlen Santini
Lucia Marques Xavier

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Site e Redes Sociais

Adriana Martorano

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Adinistrativo-Financeira

José Luis Lima
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Roberto Ritter
Sofia Starosta
Vínicius Gubert
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias

Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica

Ruy Remy Rech

TI Informática

Marcio Jose Schmitt – ME

Manutenção Predial

Newton Tomaz
TOP Service

Segurança

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento

Safe Park

Cafeteria

Press Café

Loja

D'arte

Av. Padre Caciuke 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Agendamento: [55 51] 3247-8001
agendamento@iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo,
entre em contato:
tel [55 51] 3247-8000
institucional@iberecamargo.org.br

Material Didático

Concepção

Camila Monteiro Schenkel
Michel Machado Flores

Textos

André Sant'Anna Günther
Camila Monteiro Schenkel
Carolina Bouvie Grippa
Fernanda Bastos Vieira
Fernanda Gerson Feldens
Maria Teresa Almeida Weber
Michel Machado Flores
Tomás Viero Culleton

Projeto Gráfico e Diagramação

Adriana Tazima

Tratamento de Imagem

clickPRO Digital

Impressão

Gráfica Pallotti

Tiragem

500 unidades

Capa

GIOVANNI ANSELMO

Il panorama con mano che lo indica, 1982

lápiz sobre papel e pedra

papel 178 x 151 cm, pedra 30 x 71 x 58 cm

col. do artista

cortesia Kunstmuseum Winterthur e Archivio Anselmo

Patrocínio



Apoio



Realização



**LIMITES
SEM LIMITES**
DESENHOS E
TRAÇOS DA
**ARTE
POVERA**

LÂMINAS



GIUSEPPE PENONE

Trappole di luce, 1995-1999
vista da mostra no Centro Galego de Arte Contemporânea,
Santiago de Compostela, 1999
carvão sobre feltro e cristal
960 x 1100 cm
col. do artista
© Penone, Giuseppe /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto: Xenaro Martínez Castro

GIUSEPPE PENONE (1947)

Para pensar

Uma das características do trabalho de Giuseppe Penone é a continuidade entre técnica, material e aquilo que ele desenha, esculpe ou modela. Isso pode ser observado em *Trappole di luce* e também em *Cedro di Versailles* (2000-2003), obra na qual Penone esculpiu uma árvore dentro do tronco de uma árvore. Converse com seus alunos sobre a diferença entre realizar um desenho com materiais considerados próprios do desenho, como papel e lápis, e escolher os materiais do desenho a partir da forma que se queira desenhar. Que material eles utilizariam para desenhar a si próprios, sua casa, sua cidade?

Giuseppe Penone nasceu em uma pequena comunidade agrícola ao sul de Turim, Itália, chamada Garesio. Estudou na Escola de Belas-Artes de Turim, formando-se em 1970, e foi um dos mais jovens entre os artistas associados à *arte povera*. A partir de 1968, começou a produzir trabalhos na natureza, criando intervenções escultóricas no processo de crescimento de árvores. Pensar o homem e suas relações com a natureza é uma questão que permeia toda sua produção, que se desdobra em esculturas, instalações e desenhos marcados pelo uso de materiais não convencionais, especialmente elementos vegetais e minerais.

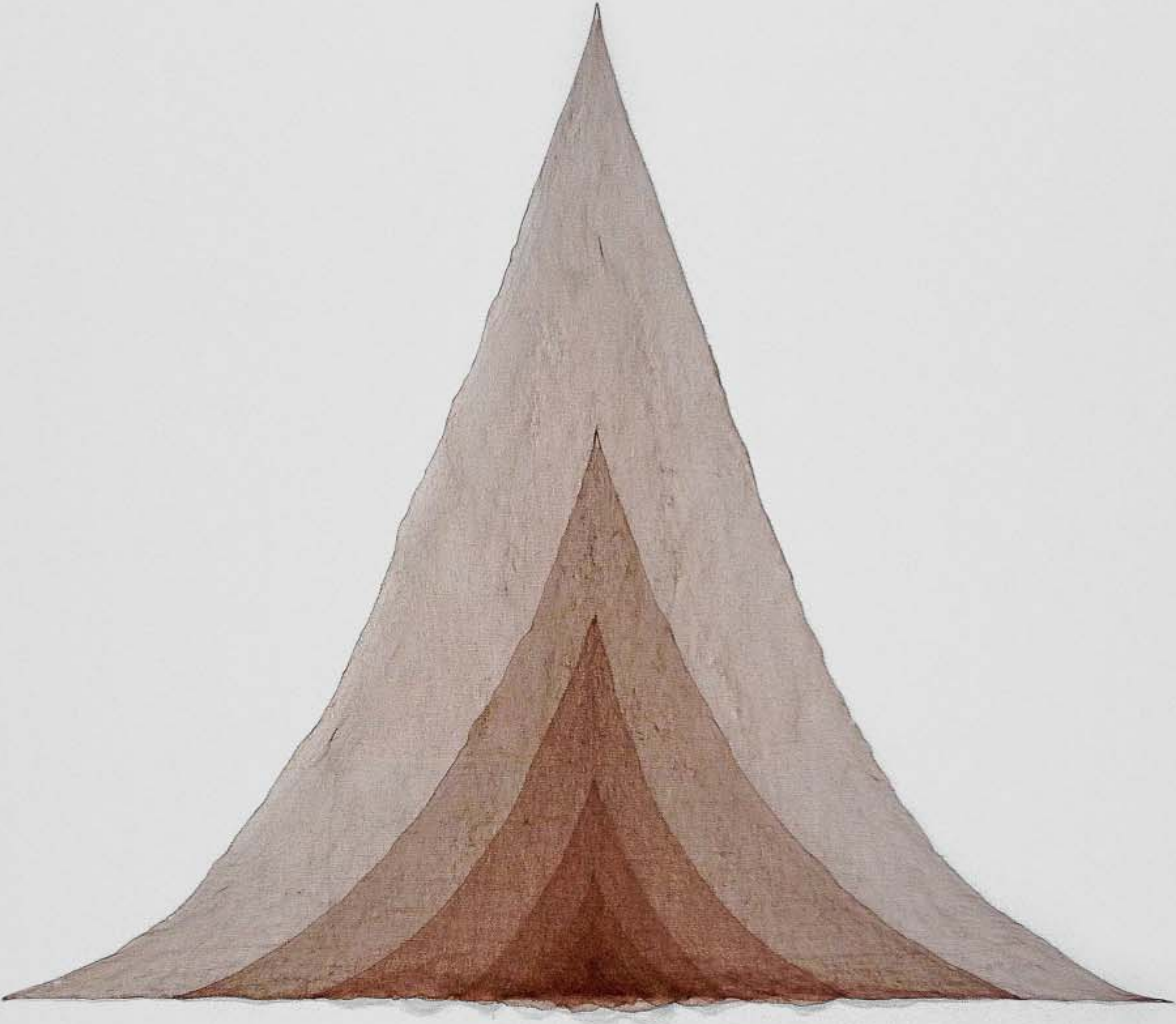
As obras de Penone exploram as fronteiras e os pontos de contato entre o corpo humano e o ambiente que o cerca.¹ Na obra *Trappole di luce*,² presente nesta exposição, o artista desenha a textura de árvores como a figueira e o sabugueiro em uma escala macroscópica, revelando a semelhança entre as superfícies dessas árvores e as marcas da pele humana. Para realizar esses grandes desenhos, Penone escolhe o carvão, material gerado a partir da queima de madeira ou da fossilização vegetal que foi utilizado desde os tempos das cavernas para produzir imagens. Completa cada desenho uma barra de cristal, elemento mineral que funciona como um contraponto à escuridão do carvão. Em *Trappole di luce* “a natureza não é representada, mas reencontrada pela mão do artista, que segue suas pegadas como se fossem as próprias, que utiliza e encontra materiais intimamente correlacionados, traçando e dispondo sombras e espectros na trama de uma pele que é atravessada pela universalidade da luz”.³

1 Seus olhos, sua pele e até mesmo seu sopro deram origem a trabalhos como *Rovesciare i propri occhi* (1970), ação na qual o artista utiliza um par de lentes de contato espelhadas que, ao mesmo tempo em que bloqueiam sua visão, refletem a paisagem na qual ele se insere, e *Palpebre* (1978), desenhos que ampliam impressões da pele de suas pálpebras.

2 Durante a década de 1990, o artista realizou ainda outros trabalhos com esse mesmo título que combinam fotografia, escultura e desenho para estabelecer relações entre as folhas de árvores e o olho humano – ambos, além de possuírem a mesma forma, dependem da luz para seu funcionamento.

3 MARANIELLO, Gianfranco. *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p.12.





Para pensar

A tecelagem é uma das formas mais antigas de trabalho manual desenvolvida pelo homem, utilizada até hoje para fazer tecidos. Essa tradicional técnica é recriada por Marisa Merz, que a utiliza com materiais e propósitos diferentes. Converse com a turma sobre a diferença entre tecer com algodão, criando um tecido, e tecer com materiais como alumínio e cobre, realizando obras de arte. Para fazer arte é preciso utilizar alguma técnica ou material específico?

A turma concorda com a afirmação de que o trabalho de Marisa Merz apresenta questões do universo feminino? Converse com seus alunos sobre o que eles consideram um universo feminino e um universo masculino. Mulheres e homens são tratados da mesma forma hoje em dia? Por que ainda associamos algumas tarefas domésticas à figura feminina?

MARISA MERZ (1926)

Marisa Merz nasceu em Turim, Itália. Única mulher a participar do grupo de artistas da *arte povera*, Marisa diferenciava-se de seus colegas por apresentar em seus trabalhos questões do universo feminino e de suas vivências pessoais, como a relação com a filha Beatriz. A produção da artista teve início na década de 1960 com a criação de peças de alumínio torcido que se espalhavam pelo apartamento que dividia com o marido Mario Merz. Desde então, Marisa se dedica a moldar pacientemente materiais como metais, cera, náilon e argila, equilibrando força e delicadeza em uma obra que oscila entre figuração e abstração.

Seus trabalhos recuperam técnicas artesanais tradicionalmente associadas às mulheres e, por muitos anos, excluídas do campo da arte, como o tricô e a tecelagem. Através dessas técnicas, a artista transforma materiais rígidos como o alumínio e o cobre, comumente associados à indústria, em objetos leves e flexíveis que podem ser expostos em galerias ou ao ar livre. Na obra *Senza titolo*, esse processo dá origem a triângulos irregulares de diferentes tons, forma recorrente em sua produção. Presa diretamente na parede, a peça, permeável pela luz, produz desenhos e sombras que envolvem organicamente a arquitetura do espaço de exposição.¹

¹ MARANIELLO, Gianfranco. *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.





JANIS KOUNELLIS

Untitled, 1988
placa de metal, pastel oleoso sobre papel,
chumbo e feixe de ferro
100 x 95 x 15 cm
col. Galleria Cardi, Milão
© Kounellis, Jannis/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto: Studio Idini

Para pensar

O trabalho de Kounellis questionou o isolamento da pintura moderna que, ao privilegiar as formas abstratas, a cor e a planaridade da tela, se distanciou da experiência cotidiana. No entanto, apesar de trabalhar com colagens, instalações e performances, o artista sempre se considerou um pintor: “Sou um pintor. Nada além de um pintor. Não que eu não tenha vontade. Mas não sou destinado a fazer outra coisa. Quando faço teatro, faço com a lógica do pintor. Pintor como construtor de imagens”.³ Converse com seus alunos sobre o que caracteriza, para eles, uma pintura. A seguir, discuta com a turma que elementos da obra *Untitled* se aproximam e se diferenciam dessa técnica artística. Kounellis usa tela, tinta, pinceladas e cores em seus trabalhos? Por que será que ele se intitula um pintor?

Em uma de suas ações mais emblemáticas, Jannis Kounellis apresentou 12 cavalos na Galleria L'Attico, em Roma, que permaneceram no local durante todo o período de exposição. Essa inserção de animais vivos dentro de um espaço de arte questionava tanto a separação entre natureza e cultura quanto o isolamento e a esterilidade dos espaços artísticos tradicionais. Discuta com a turma sobre os museus e as instituições de arte que os alunos já visitaram. Como é a aparência e a organização desses locais? Eles já se surpreenderam com alguma obra que não esperavam encontrar em uma exposição?

JANIS KOUNELLIS (1936)

Jannis Kounellis nasceu na Grécia. Depois de cursar a faculdade de artes em Atenas, mudou-se para Roma, onde vive até hoje. Na cidade, estudou na Academia de Belas-Artes, onde conheceu o trabalho dos artistas italianos Lucio Fontana e Alberto Burri. Seu trabalho do final dos anos 1950, com grandes caracteres tipográficos pintados em esmalte industrial sobre tela, procurou romper com a pintura abstrata informal¹ em voga na Europa e nos Estados Unidos no período.

A partir de 1967, Kounellis começou a exibir sua produção juntamente com os artistas que se tornariam os principais representantes da *arte povera*, trabalhando com matérias simples como algodão, lã, tecidos e objetos cotidianos. O artista também justapôs materiais característicos da sociedade industrializada, como ferro e chumbo, a materiais típicos de uma realidade primitiva, pré-industrial, como pedras, carvão e conchas. Essa combinação de elementos de diferentes origens e usos permeia toda sua produção, incluindo a obra *Untitled*, de 1988, na qual um desenho em pastel oleoso é parcialmente bloqueado por uma placa e uma barra de metal. Por trás desses elementos que remetem à indústria e à construção civil, revelam-se as formas orgânicas traçadas pelo artista. Seu interesse está no peso dos materiais e não em uma imagem fantasmagórica: “o peso exclui a virtualidade e o efeito e nos leva – com a cumplicidade do cheiro – a ter uma relação real com o mundo”.²

1 Ao contrário da abstração geométrica, a pintura abstrata informal enfatiza principalmente a criação livre, usando cores e formas de maneira fluida e despreocupada. Essa liberdade de criação funciona como uma crítica ao racionalismo da sociedade moderna industrial, voltando a atenção do artista a aspectos mais sensíveis de sua vivência.

2 Entrevista de Jannis Kounellis a Francesca Pinto e Anna Dickie. Disponível em: <http://ocula.com/magazine/conversations/jannis-kounellis/>

3 Entrevista de Jannis Kounellis a Elisa Byington. Disponível em: <http://dardonews.com/dardonews/perfiles/entrevista-jannis-kounellis>





GIOVANNI ANSELMO

Il panorama con mano che lo indica, 1982
lápiz sobre papel e pedra
papel 178 x 151 cm, pedra 30 x 71 x 58 cm
col. do artista
cortesia Kunstmuseum Winterthur e
Archivio Anselmo
foto: Paolo e Rocco Mussat Sartor

Para pensar

Em *Il panorama con mano che lo indica*, Anselmo compõe uma obra a partir de elementos bastante distintos que se encontram separados espacialmente. Convide a turma a pensar sobre possíveis relações entre o desenho na folha de papel e a pedra que se encontra diante dele. Se trocássemos a pedra por outros objetos, o sentido da obra mudaria? E se trocássemos o gesto ou a parte do corpo desenhada, essa mudança seria mais significativa?

GIOVANNI ANSELMO (1934)

Giovanni Anselmo nasceu em Borgofranco d'Ívrea, na província de Turim, Itália. Pintor autodidata, Anselmo logo abandonou as linguagens artísticas tradicionais, voltando seu trabalho para novas maneiras de pensamento e expressão. Já no ano de 1967 começou a participar das primeiras exposições da *arte povera*, mostrando esculturas em que explorava questões como as forças da natureza, a energia, a mutação dos objetos e a durabilidade da matéria. Em 1968 teve sua primeira individual na Galleria Sperone, em Milão. Nessa época, o artista costumava utilizar materiais como madeira, pedras, ferro ou até mesmo plantas para a realização de seus objetos. Anselmo procurava captar algo da energia da natureza contida na matéria bruta, buscando um equilíbrio como aquele que se encontra no estado natural das coisas. A obra, para ele, deveria ser parte da realidade, pronta para interagir com o meio em que se insere: "Eu, o mundo, as coisas, a vida, nós somos situações de energia e a questão é especificamente não cristalizar essas situações, mas mantê-las abertas e vivas, funcionando em nossa vida".¹

Ao mesmo tempo em que procurou romper com as convenções da arte de seu tempo, Anselmo, assim como outros artistas associados à *arte povera*, dialogou com a longa tradição da arte ocidental, da qual a Itália foi, por muitos séculos, um dos principais centros. Em *Il panorama con mano che lo indica*, o artista apresenta uma grande folha de papel sem moldura, contendo apenas o desenho de uma mão aberta e estendida, realizado com a mesma perícia dos livros de anatomia. Apontado por essa mão, em frente ao papel, encontra-se um bloco de pedra, como se fosse uma base ou um degrau.² Contudo, a existência desses dois signos necessita ainda de um terceiro elemento, o público que, ao se deparar com a obra, também passa a ser indicado pelo gesto representado no desenho. *Il panorama con mano che lo indica* questiona, portanto, tanto os limites entre desenho e escultura quanto a separação entre espectador e obra.

1 In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. "Arte Povera 1967-1987". *Flash Art*, nov-dec 1987, p. 66.
Disponível em: http://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/FlashArt_NovDec_87.pdf

2 O artista produziu ainda outras obras com elementos similares, como *Oltremare mentre la mano lo indica* (1980), *L'altrove mentre la mano lo indica* (1980) e *Il paesaggio ed il panorama con mano che li indica mentre a nord i grigi si alleggeriscono* (1982).





LUCIANO FABRO (1936-2007)

Luciano Fabro nasceu em Turim. Autodidata, dedicou-se à produção artística desde a juventude. Seus primeiros trabalhos com pintura e desenho caracterizam-se pela leveza dos traços e dos materiais. A partir da década de 1960, depois de entrar em contato com a obra de Lucio Fontana e Yves Klein, o artista passou a trabalhar intensamente com escultura, prefigurando aspectos que teriam seu auge durante o período em que esteve próximo ao movimento da *arte povera*, como a liberdade e a experimentação.

Ao longo de sua carreira, Fabro trabalhou com questões como a dualidade entre orgânico e artificial, mas também entre material e imaterial, peso e leveza. Na obra *Groma Monoteista*, o artista se apropriou dessa rudimentar ferramenta utilizada por diversas civilizações antigas, como a romana e a egípcia, para medir o solo e traçar linhas e ângulos retos. Formado por dois eixos de metal cruzados perpendicularmente, o instrumento apresenta em suas extremidades pesos que funcionam como uma espécie de balança, apontando quando há alguma irregularidade no solo. Na groma de Fabro, no entanto, os pesos são feitos de argila. Cada peça tem gravado o símbolo característico de uma das três principais religiões monoteístas (cristianismo, islamismo e judaísmo), e acima de cada unidade encontram-se páginas com textos proibidos relacionados a fundamentos dessas doutrinas religiosas. O quarto peso, no entanto, encontra-se em branco, aberto a outros símbolos e significados. Marcada pelas alusões à iconografia religiosa e à mitologia clássica, a obra de Fabro estabeleceu um constante diálogo com o passado. Para o artista, “a cada trabalho você começa de novo, retomando a pedra, o material... Recomeçar do zero é uma garantia da capacidade do homem, da natureza, do tempo que passa”.¹

¹ Entrevista a Glória Ferreira realizada em 9 de julho de 1997, Milão. Disponível em: FERREIRA, Glória. *Luciano Fabro*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997, p. 42.

LUCIANO FABRO

Groma Monoteista, 1984 -2005
Das (argila artificial), acrílico e ferro envernizado
230 x 350 x 350 cm
col. particular
foto: Silvia Fabro

Para pensar

Converse com a turma sobre o título da obra de Fabro. Quais são as características das religiões que aparecem nas peças de argila? Que relações os alunos estabelecem entre o monoteísmo e esse antigo instrumento utilizado para traçar o território?

As antigas gromas eram utilizadas durante a formação das cidades, fornecendo precisão no momento de demarcar o solo para iniciar construções. Converse com seus alunos sobre os avanços tecnológicos dos instrumentos de medição, cálculo e precisão. Se possível, apresente em sala de aula imagens de diferentes projetos arquitetônicos, dos mais complexos às construções simples e rudimentares. Como será que cada uma delas foi construída? Que tipos de ferramentas foram utilizados? Quais são as ferramentas que usamos no nosso cotidiano para medir e calcular algo?





MICHELANGELO PISTOLETTO (1993)

Michelangelo Pistoletto nasceu em 1933 em Biella, na Itália, e passou a adolescência em Turim, onde trabalhou sob a tutela de seu pai como restaurador de pinturas. No início de sua produção como artista, na década de 1950, fez pinturas com figuras humanas, especialmente retratos. O artista esteve ligado à *arte povera* desde as primeiras exposições organizadas por Germano Celant e também contribuiu para a expansão do grupo, realizando contatos com galerias e outros artistas.¹ Seus trabalhos são marcados pelo uso de materiais industriais associados a elementos da cultura visual e também por referências à história da arte. Em *La venere degli stracci* (1967), uma de suas obras mais emblemáticas, o artista colocou uma escultura em mármore da deusa Vênus em frente a um amontoado de trapos e roupas.

A partir dos anos 1960, Pistoletto começou a pintar imagens fotográficas sobre superfícies espelhadas, técnica que aprimoraria nos anos seguintes. Nesses trabalhos, o artista mostra uma dupla realidade: de um lado, o mundo estático das figuras pintadas, de outro, o espaço dinâmico refletido pelo espelho, que passa a fazer parte da obra. Na obra *Il disegno dello specchio*, sete espelhos de diferentes formatos são expostos encostados diretamente na parede, parcialmente sobrepostos. Apesar do título – em português, “Desenho do espelho” –, Pistoletto não interfere na superfície dos espelhos dessa obra, deixando-os completamente livres para refletir o que acontece no espaço de exposição. O trabalho, dessa forma, modifica-se a todo momento, conforme o ponto de vista do espectador.

MICHELANGELO PISTOLETTO

Il disegno dello specchio, 1979

espelho e madeira

7 elementos, 250 x 550 x 20 cm

col. Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella

foto: cortesia Cittadellarte / Fondazione Pistoletto, Biella

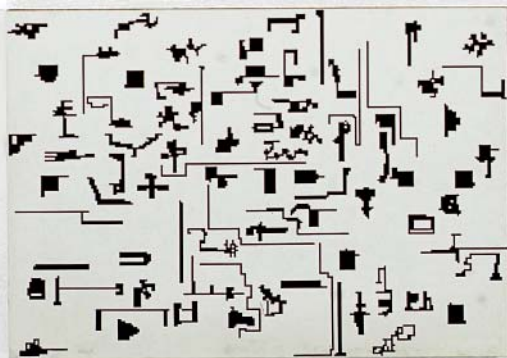
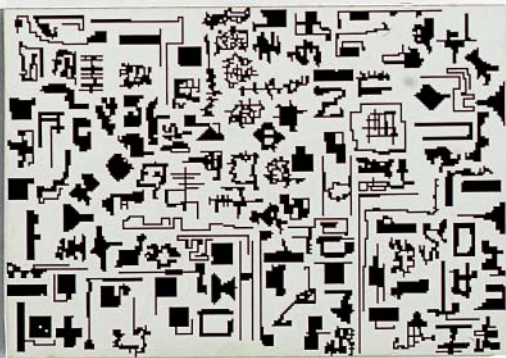
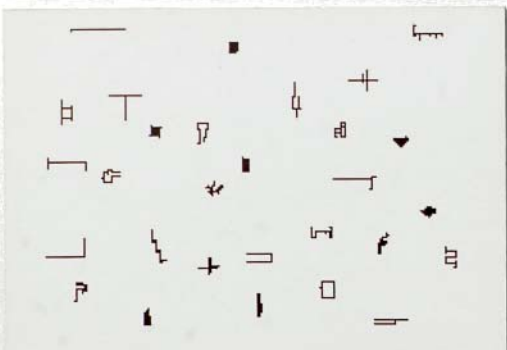
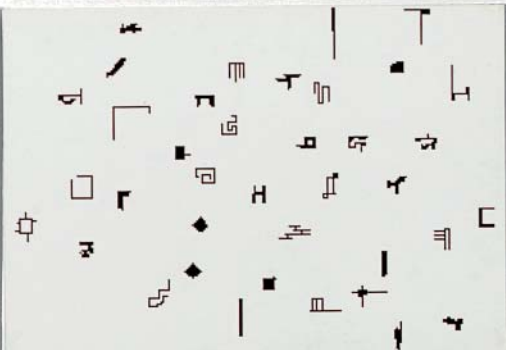
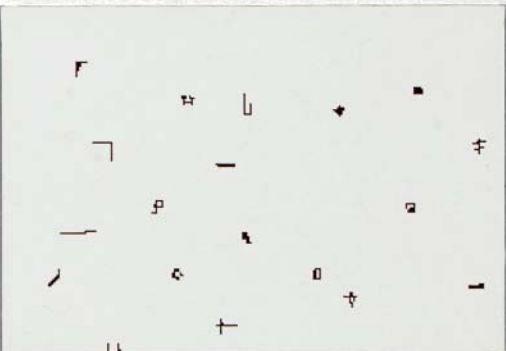
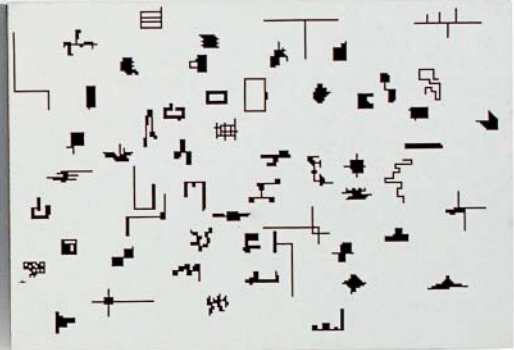
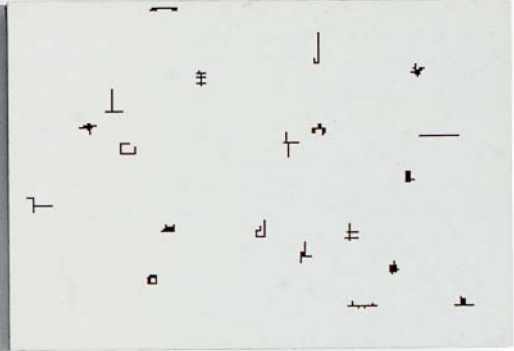
Para pensar

Além de espelhos propriamente ditos, Michelangelo Pistoletto experimentou pintar sobre uma série de superfícies reflexivas, como folhas de alumínio e aço. Essas superfícies, para o artista, só cumprem sua função quando alguém está diante delas: “o espelho nos reflete e existe porque olhamos nossa reflexão nele. Só o exercício de pensamento faz o espelho funcionar”.² Convide a turma a fazer um exercício de observação a partir de diferentes materiais reflexivos. Peça que os alunos tragam para a sala objetos como painéis, louças, papel laminado e potes de vidro. Reúna esses objetos no centro da sala e analise as imagens que se formam em suas superfícies. As imagens refletidas correspondem fielmente ao que está ao seu redor? Como elas alteram a percepção do espaço?

1 Em <http://www.pistoletto.it/>

2 PISTOLETTO, Michelangelo. *Omnitheism and Democracy*. Disponível em: http://www.pistoletto.it/eng/testi/omnitheism_and_democracy.pdf





ALIGHIERO BOETTI (1940-1994)

Alighiero Boetti nasceu em Turim, Itália. Artista autodidata, aproximou-se da arte após abandonar a faculdade de economia. Participou das primeiras exposições de *arte povera* no final dos anos 1960 e, pouco tempo depois, mudou-se para Roma. Na capital italiana, passou a assinar seus trabalhos como Alighiero e Boetti, oficializando sua produção como o resultado da parceria entre Boetti, como era conhecido no mundo da arte, e Alighiero, como costumavam chamá-lo na esfera privada.¹ Em vez de neutralizar oposições, o artista deveria, em sua opinião, “ser ao mesmo tempo coisas diferentes, mantendo o potencial generativo da contradição”.²

Sua produção, desenvolvida entre lugares como o Afeganistão, a Guatemala, os Estados Unidos e o Japão, combinou a ordem e a desordem, o intelectual e o sensível, em desenhos, pinturas, vídeos e objetos. Preocupado ao mesmo tempo com o conceitual e o visual, Boetti contou muitas vezes com colaboradores na execução de seus trabalhos, como no caso dos mapas em tapeçaria que desenvolveu a partir dos anos 1970. Realizadas por tecelões afegãos a partir de suas instruções, essas obras levavam até dez anos para serem feitas e revelavam, além de questões geopolíticas de época, mensagens dos próprios artesãos.

Alighiero Boetti também explorou sistemas linguísticos e numéricos em suas obras. O artista via esses sistemas como algo mágico e não apenas uma forma de racionalizar e ordenar o cotidiano. *Storia naturale della moltiplicazione* é um desenho baseado em uma progressão numérica exponencial, no qual 11 folhas quadriculadas têm sua superfície progressivamente preenchida com pequenos quadrados pretos. A própria ideia da obra define, assim, sua composição que, ao basear-se em um princípio matemático, evita questões de expressão ou representação. Nesse tipo de trabalho, “há sempre uma sensação de que as sequências matemáticas mais básicas produzem uma inesperada desordem visual. Regras rígidas governam as composições, mas dentro das restrições, variações aparentemente infinitas se desenvolvem.”³

ALIGHIERO BOETTI

Storia naturale della moltiplicazione, 1975
nanquim sobre papel quadriculado colado sobre tela
11 elementos, 70 x 100 cm
col. particular
cortesia Fondazione Marconi
© Boetti, Alighiero / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto: Paolo Vandrash

Para pensar

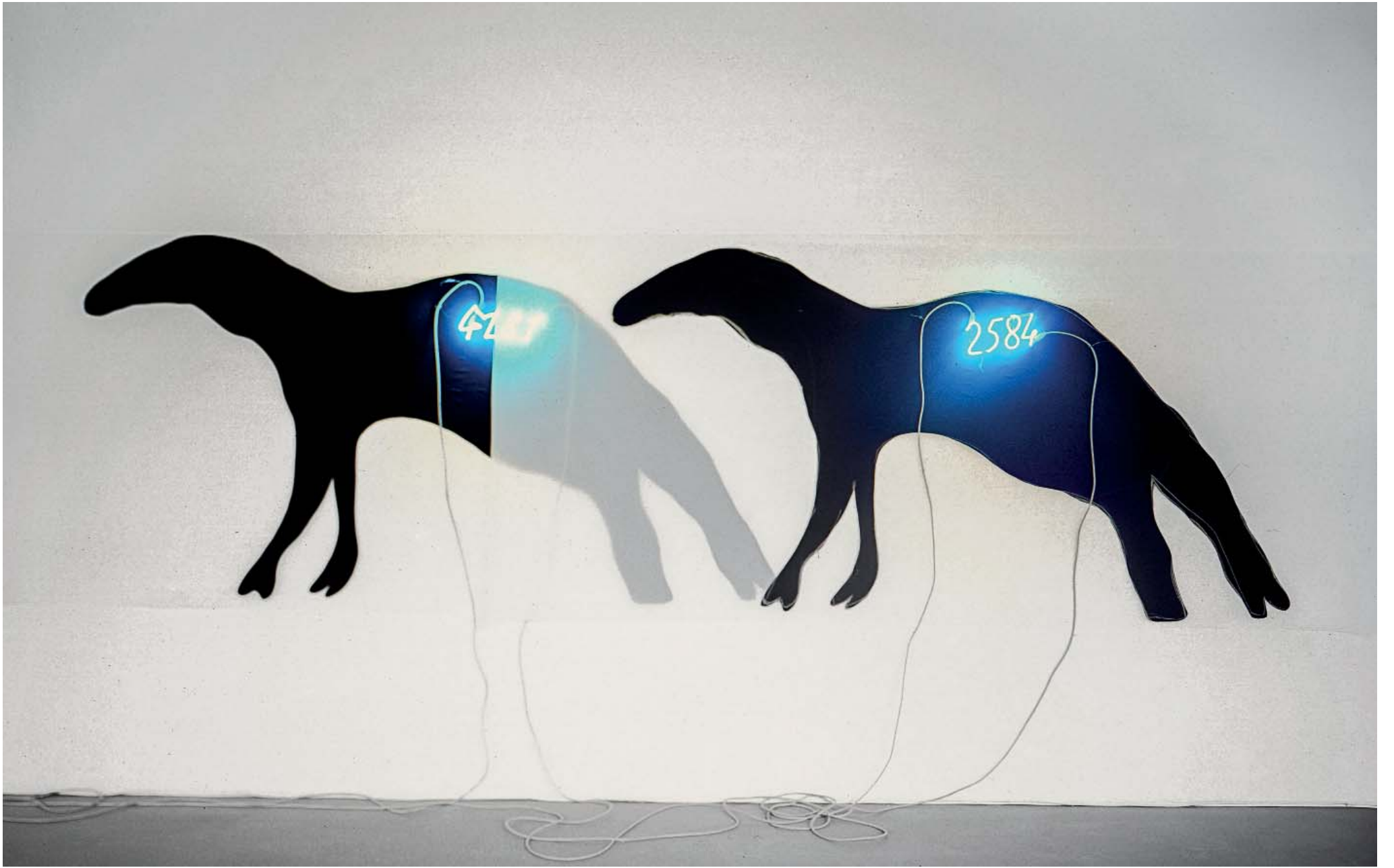
Converse com a turma sobre as ideias tradicionalmente associadas ao trabalho de um artista, como o fazer manual individual, o domínio de uma técnica, o dom ou a inspiração. De que forma o trabalho de Alighiero Boetti questiona essa concepção?

1 FRANCIS, Tom. *One star is enough to make a cosmos: Alighiero e Boetti and the one hotel*. Disponível em: <http://www.bidoun.org/magazine/19-noise/one-star-is-enough-to-make-a-cosmos-alighiero-e-boetti-and-the-one-hotel-by-tom-francis/>

2 GODFREY, Mark. *Divided interests*. *Artforum*, maio 2009, p. 208. Disponível em: http://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/Artforum_May2009.pdfgs72/gs72d.html

3 *Ibid.*, p. 209.





MARIO MERZ (1925-2003)

Mario Merz nasceu em Milão, Itália, e ainda jovem mudou-se para Turim, onde chegou a estudar medicina antes de se tornar um artista. Durante a Segunda Guerra Mundial, período em que esteve ligado ao movimento antifascista, começou a pintar de forma autodidata, desenvolvendo um trabalho de cunho abstrato. Na segunda metade da década de 1960, sua produção voltou-se para a busca da essência das relações entre a natureza, o homem e a arte. O artista passou a trabalhar com as qualidades metafóricas dos materiais, explorando o contraste entre elementos naturais em estado bruto e produtos industriais. Durante o período em que esteve mais próximo do movimento conhecido como *arte povera*, Merz investigou estruturas arquetípicas como o iglu e a mesa. Esses elementos foram muitas vezes combinados com interpretações da sequência matemática de Fibonacci, uma progressão na qual cada número é a soma dos dois anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...).¹ Os números de Fibonacci eram, para Merz, um emblema da energia natural e primitiva inerente a todas as coisas.

Esse diálogo entre um tempo ancestral e o contemporâneo também está presente no trabalho *Senza titolo*, de 1997. Na obra, Merz combina duas silhuetas de um mesmo animal, sobrepostas parcialmente, aos 18º e 19º números da sequência de Fibonacci produzidos em tubos de neon. São figuras que, por não serem totalmente reconhecíveis, evocam um tempo anterior ao homem, espalhando-se pelo espaço de exposição como sombras recortadas. Como observa Gianfranco Maraniello, “não há caracterização pictórica, mas apenas a definição da forma desses inquietantes animais. São seres bestiais que não têm valor alegórico [...], mas evocam fantasmas de uma época indeterminada, um tempo antes do tempo, como se tivessem saído das cavernas de Altamira ou de Lascaux [...]”.²

MARIO MERZ

Senza titolo, 1997

papel preto sobre folex e neon

150 x 350 cm cada

col. Merz, Turim

© Merz, Mario/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

foto: Paolo Pellion

Para pensar

As figuras que aparecem na obra *Senza titolo* são formas simplificadas, sem variação de cor ou textura. Mesmo sem detalhes, podemos relacioná-las facilmente à aparência de um animal. Discuta com a turma que elementos dessas figuras permitem essa associação. Que tipo de animal poderia ser esse? Em que época e local os alunos imaginam que ele possa viver?

Uma das características da produção de Mario Merz é o uso de materiais contrastantes, como terra e lâmpadas neon em *Igloo di Giap* (1968); alumínio e cera em *Che fare?* (1968-73). Essa mistura de materiais brutos e produtos industriais constituía, para o artista, uma forma de enfatizar a presença do passado ou da origem das coisas, no presente. Discuta com a turma como a forma e a função de elementos do nosso cotidiano transformaram-se ao longo do tempo. Como eram as casas e os objetos de nossos antepassados? Ainda podemos identificar na vida contemporânea alguns dos materiais utilizados por eles?

1 A sequência de Fibonacci, descrita pelo matemático Leonardo de Pisa no século XII, é encontrada de diversos modos na natureza, como no padrão de reprodução dos coelhos e das abelhas, no arranjo das folhas em algumas plantas e na forma da concha do caracol. A arte e o design recorreram a essa progressão em diversos momentos para produzir imagens e objetos harmônicos para a percepção humana.

2 MARANIELLO, Gianfranco. *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p.13.





GILBERTO ZORIO (1944)

Gilberto Zorio nasceu em Andorno Micca, Itália. Iniciou sua formação artística em 1963 na Academia de Belas-Artes, onde conheceu os artistas Michelangelo Pistoletto e Giuseppe Penone. Em 1967, realizou a sua primeira exposição individual na Galleria Sperone, em Turim, associando-se aos artistas que integraram o movimento da *arte povera*. Zorio faz uso de materiais não tradicionais para elaborar suas obras, como chumbo, cobre, aço, argila, cimento, lâmpadas e objetos incandescentes, que são ativados por processos físico-químicos. Em diversas situações o artista assume o papel de alquimista, permitindo a conversão de materiais de um estado para outro. Seus trabalhos são a energia em si, já que são obras vivas, em transformação, feitas para o futuro.¹

A estrela de cinco pontas tem sido um tema recorrente no repertório de Zorio, cuja obra é marcada também pela presença de outras formas, como a canoa e o dardo. A estrela representa, para ele, uma forma perfeita, quase imortal, que sugere energia e fluxo, mas que também dá ordem e estabilidade à sua matéria. O artista vê a estrela como uma metáfora para o imaginário, algo inacessível, além de considerá-la uma espécie de autorretrato.² Em *Disegno Torre Stella*, trabalho apresentado nesta exposição, a forma da estrela aparece em um grande desenho com materiais que brilham no escuro. Suspensa em uma sala onde a luz acende e apaga, a obra cria um ambiente de energia, transformando o espaço de exposição e o modo como nos relacionamos com a arte.

GILBERTO ZORIO

Disegno Torre Stella, 2012
carvão, tintas, fósforo azul e fluorescente vermelho
sobre *cartamano* frente e verso
vista da instalação na Galleria Oredaria, Roma, 2012
242 x 143 cm
col. do artista
© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto: Michele Serini

Para pensar

Ao comentar sobre o uso da estrela em seu trabalho, Zorio destacou o caráter universal dessa forma: “é uma imagem muito difundida porque se parece com o homem, como vemos na figura de Leonardo da Vinci. Está presente na religião, na política, na cultura em geral. Nós inventamos o sistema para representar o céu, a imagem do cosmos. Agora o mundo todo fala sobre globalização, e a estrela é a imagem global por excelência [...]”.³ Converse com a turma sobre as formas que utilizamos normalmente para representar as estrelas. Como elas aparecem em desenhos animados, pinturas e objetos religiosos, por exemplo? Essas formas correspondem ao modo como as estrelas são representadas e descritas nos livros de ciência? Por que será que essa forma acabou se consolidando? E por que será que utilizamos outra forma para representar o sol, que também é uma estrela?

1 HOLMAN, Martin. “Gilberto Zorio”. Disponível em: http://artreview.com/reviews/october_2013_review_gilberto_zorio/

2 POLANCO, Aurora Fernandez. *Arte povera*. Hondarribia: Nerea, 1999, p. 83.

3 LENS, Jose. “Gilberto Zorio – La energía es la vida, es el sueño del futuro”. *El país*. Madrid, 10/04/2010. Disponível em: http://elpais.com/diario/2010/04/10/babelia/1270858351_850215.html





GIULIO PAOLINI (1940)

Giulio Paolini nasceu em Gênova, na Itália, em 1940, e estudou design gráfico em Turim. No início dos anos 1960 realizou seus primeiros trabalhos artísticos explorando componentes básicos da pintura, como a moldura, as ferramentas do pintor e as relações entre artista e obra. Em sua primeira exposição individual, realizada em 1964, exibiu painéis de madeira crua encostados na parede, evocando, em vez de obras acabadas, o próprio processo de montagem de uma exposição. Desde então, sua produção é marcada pela investigação das condições de existência da obra de arte em diferentes meios, como a fotografia, a pintura, o desenho e a instalação. Apesar de ter participado das principais exposições de *arte povera*, Paolini diferenciava-se da maioria dos artistas do grupo por sua opção por “permanecer dentro dos limites da arte para questionar os atores da experiência artística: o artista, o espectador, o olhar, o enquadramento espacial da obra, o espaço de representação.”¹

Em *Il disegno in persona* Giulio Paolini explora um dos elementos mais significativos da tradição artística, a moldura, objeto que limita e sinaliza aquilo que é considerado uma obra de arte. O trabalho combina desenho e fotografia em uma sequência de molduras dentro de molduras cujo centro é ocupado por uma mão que segura um retângulo vazio. Ao mesmo tempo, linhas traçadas em folhas de papel que se espalham em várias direções fazem com que a obra escape desse enquadramento. Enquanto outros artistas associados à *arte povera* trabalharam o desenho e a escultura livres de molduras e pedestais, em contato direto com a natureza ou com o espaço de exposição, Paolini parece nos perguntar, a partir do próprio repertório da arte, qual é o lugar da representação.

GIULIO PAOLINI

Il disegno in persona, 1998

lápiz sobre papel, moldura com *passé-partout* preto, moldura com *passé-partout* fotográfico, colagem sobre parede

139 x 134 cm

col. do artista

cortesia Archivio Giulio Paolini, Turim

© Paolini, Giulio /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

foto: Thomas Cugini

Para pensar

Uma moldura limita e revela o que está enquadrado por ela, direcionando nosso olhar. Converse com a turma sobre essas características e proponha que os alunos pensem em outros objetos que também realizam tal função, como os óculos, uma janela, uma luneta. Conseguimos ver melhor as coisas quando enquadradas? Qual a diferença entre ver uma imagem dentro e fora de uma moldura?

¹ Em http://www.fondazionepaolini.it/en/files/Biografia_estesa_ENG.pdf

