



Guillermo Santamarina
Alejandra Labastida
Curaduría / Curatorship

Rocío Mireles
Bruno Contreras
Diseño / Design

Ana Laura Cué Vega
Katrira Bello
Coordinación Editorial / Editorial Coordination

Kurt Hollander
Traducción ESPAÑOL-INGLÉS / Translation SPANISH-ENGLISH
Leonardo di Marino
Traducción PORTUGUÉS-ESPAÑOL / Translation PORTUGUESE-SPANISH
Jaime Soler Frost
Corrección de textos / Proofreader

© de la edición: Universidad Nacional Autónoma de México
Museo Universitario Arte Contemporáneo
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C.P. 04510 México, Distrito Federal
www.muac.unam.mx

© por los textos, sus autores / the authors for the texts

ISBN 978-607-02-1326-7

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de la presente obra, sin contar previamente con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual y de los editores en términos de la Ley Federal de Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables. Los editores han hecho su mejor esfuerzo para localizar a los dueños de los derechos de cada obra. Todos los derechos reservados. / No part of this book may be reproduced in any form, except where permitted by the law, without the previous consent of the intellectual property rights holders and the publishers. The editors have made their best effort to contact the owners of the rights to each work. All rights reserved.

Primera edición / First Edition México, 2010
Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

Ergo,
materia.
Arte povera

Contenido / Contents

6 / 154	Introducción / Introduction Graciela de la Torre
8 / 156	Introducción / Introduction Roberto Spinelli
10 / 158	Ergo, materia, <i>arte povera</i> . En perspectiva: materia, trabajo, probable vigencia y relevancia histórica / Ergo, material, Arte Povera. In perspective: material, work, probable duration and historic relevance Conversación entre David Miranda (joven artista y curador) y Guillermo Santamarina (no tan joven curador y artista) / Conversation with David Miranda (young artist and curator) and Guillermo Santamarina (not-so-young curator and artist)
18 / 164	Poverino Abraham Cruzvillegas
22 / 167	¿Qué nos une al <i>arte povera</i> ? / What Connects Us To Arte Povera? Andrea Giunta
26 / 170	Un artista pobre / A Poor Artist Gabriel Kuri
30 / 173	Versiones encontradas / Conflicting Versions María A. Iovino M.
38 / 179	Contra la destrucción de la experiencia: operaciones materialistas y agonistas en el <i>arte povera</i> / Against the destruction of experience: materialist and agonist operations in Arte Povera Mariana Botey
44 / 183	El arte pobre o <i>povera</i> producido en Brasil entre 1960 y 2010 / Brazilian poor art, or Arte Povera, from 1960 to 2010 Ricardo Resende
48 / 186	Carta sin título (reapropiada) / Untitled letter (re-appropriated) Alejandra Labastida
52 / 189	Giorgio Maffei
68 / 201	Semblanzas / Portraits
73	Obra / Work
206	Lista de obra / Work List
212	Agradecimientos / Acknowledgements

El MUAC alberga la exposición antológica *Ergo, materia. Arte povera* como parte del tercer ciclo curatorial *Hechos y delirios: soporte, materia y trabajo*, proponiendo, a través de la escrupulosa selección del curador Guillermo Santamarina, no sólo un recorrido por una de las manifestaciones más singulares de la década de los sesenta, sino contribuyendo a la reflexión sobre la práctica artística contemporánea en México.

En el horizonte histórico de occidente, la década de los sesenta contribuye con decisión al trazo de una sensibilidad estética y de una agenda política, que entre otros elementos cambiarían en conjunto, de manera definitiva, nuestra percepción del mundo y nuestra relación con él. Así, en las primeras líneas de su libro *El esplendor de los sesenta*, Thomas Crow al tiempo que establece similitudes y diferencias entre finales de los noventa y el periodo situado entre 1955 y 1969, afirma a este último como el que establece la genealogía de la producción artística contemporánea; en otras palabras, el arco temporal que al mismo tiempo marca una distancia y establece un vínculo. Esta afinidad entre los sesenta y el presente, es problemática: la comprensión de lo contemporáneo resalta por lo inasible, ante ello, para algunos pensadores la producción intelectual de los sesenta ha resultado sugerente, para otros no.

Los trabajos, de lo que el crítico Germano Celant denominó *arte povera*, gozan ya de un lugar significativo en la historia del arte, de manera que su relevancia intrínseca más el hecho de que del conjunto presentado en MUAC es el más completo que se haya podido contemplar en iberoamérica, hacen que esta exposición sea primordial. Por su parte, el ciclo *Hechos y delirios: soporte, materia y trabajo* más que concernirse a revisiones historiográficas, problematiza alrededor de conceptos como trabajo y procesos del arte contemporáneo, concretamente transformación de la materia mediante el trabajo. Asunto al que, evidentemente, esta exposición responde a través de las preocupaciones de los autores aquí incluidos.

Una pertinencia derivada de la selección de los 12 artistas, que se interesaron más por la “presentación” que en la “representación”, como reconoce Guillermo Santamarina, es “el reconocimiento de las influencias formales y ecos ideológicos que ese movimiento ha inscrito en estética y en procesos creativos presentes regados por todo el mundo, pero especialmente activos en la obra de artistas nacionales”.

El Museo Universitario Arte Contemporáneo tiene como misión privilegiar lo procesos artísticos contemporáneos así como la construcción de conocimiento y promover el aprendizaje significativo. De manera que si bien esperamos que *Ergo, materia. Arte povera* participe en la discusión de las influencias —y ahí la “relevancia o irrelevancia”— de lo que Celant acuñó como nuevo humanismo en la creación artística actual. Estamos seguros que el programa paralelo del MUAC enriquecerá la experiencia estética a través de los ciclos de música, cine y performance que abrirán el abanico donde se inserta la producción poverista.

La obra, registros fotográficos y documentos de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio han procedido de importantes colecciones tanto públicas como privadas de Europa, Estados Unidos y México, y su presencia en nuestro país es posible gracias a la colaboración con individuos y organizaciones afines a los denuestos y preocupaciones de este museo. A todos ellos, aunque particularmente al gobierno de Italia, nuestro más profundo agradecimiento.

Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales

Estoy encantado de presentar la exposición *Ergo, materia. Arte povera* hospedada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), prestigiosa institución museal que posee una de las colecciones públicas más extensas de arte contemporáneo mexicano y más importantes del país.

La exposición, fundamentada en un seleccionado y representativo núcleo de obras, presenta por primera vez al público mexicano los resultados de una reflexión sobre el arte que se impuso en Italia hacia la mitad de los años sesenta y que, casi germen genético de su fundación, en su radicalidad ha producido una vasta agitación fecunda de desarrollos en el arte occidental, implantando sus propuestas también en la investigación y en la estética de algunos artistas mexicanos, como Gabriel Orozco, Damián Ortega y Betsabée Romero.

Las obras expuestas, realizadas por los artistas más representativos del movimiento y provenientes de importantes colecciones públicas y privadas, legitiman nuevos lenguajes expresivos y acogen sugerencias de materiales inéditos, madera, piedra, tierra, que al aparecer de improviso desquician el discurso sobre el arte, sustrayéndolo de esquemas rígidos y devuelven al gesto del artista el papel demiúrgico de la mediación entre la energía de lo real y su reducción a un signo puro.

Según su primer y principal teórico, Germano Celant, quien tomó el término del teatro pobre de Grotowski, el *arte povera* consiste en “reducir hasta los mínimos términos, al empobrecer los signos, para reconducirlos hacia sus arquetipos”, volviendo así perceptible la energía aprisionada en los materiales, dramáticamente pobres, que el quehacer artístico lleva a la luz. Es un arte basado en sustraer, en limar, en desemantizar; que reconoce en la vulnerabilidad de la realidad la matriz del signo y que moviéndose entre la negación, la provocación y una auténtica voluntad por recuperar la fuerza sensible connatural a los materiales, tiene la intención de regresar, y por lo tanto de refundar, el sentido de la tierra y de la historia. Madera, tierra, plástico, desechos industriales, privados de cualquier carga semántica y sometidos a un proceso de metaforización, se transmutan y recrean su función, liberando la energía arquetípica y plasmando una vez más un primordial universo de signos, en el cual ocasionalmente afloran citas a los clásicos, residuos de un lenguaje extraviado, y sin embargo necesario.

Kounellis, Penone, Pistoletto y Zorio, entre otros, todos documentados en la exposición que se inaugura, predicán el rechazo a las fronteras entre los géneros artísticos e importan al imaginario del arte objetos usuales sin disimularlos, materiales humildes y elementos primarios, cargados de elementos físicos y de energía vital, con la ambición de inaugurar un nuevo punto de vista acerca de la realidad. En sus obras, la tradición artesanal italiana revive en el montaje bajo la forma del *bricoleur*, al recurrir a la manualidad y a los materiales extra-artísticos tomados de la experiencia empírica de la vivencia y del espacio, según dictámenes que sucesivamente la anti-form y el *land art* recuperarían.

Movimiento de ruptura, el *arte povera* desordena y contemporáneamente genera un nuevo orden, es decir, representa un residuo de cuanto lo precede, o mejor dicho un salto, el *punctum* que nos permite identificar el momento de la fractura con la tradición y de la resemantización del lenguaje según las categorías que todavía se encuentran en la base de la estética de la modernidad.

En la histórica y pionera exposición organizada en 1966 por la Galería Sperone de Turín, los artistas llevaron a la práctica la idea de sustraer el objeto artístico del espacio museal, insertándolo directamente en el espacio de la vivencia. La sucesiva consagración internacional del movimiento ahora nos permite apreciar, en una rigurosa trayectoria expositiva y en los sugerentes volúmenes del MUAC, algunas de las obras más significativas del *arte povera*, pero que ciertamente no han agotado su fuerza innovadora y que son testimonio de una Italia que aún ahora elabora y produce nuevas ideas para la contemporaneidad.

Roberto Spinelli

Embajador de Italia en México

Ergo, materia, *arte povera*

En perspectiva: materia,
trabajo, probable vigencia
y relevancia histórica

**Conversación entre David Miranda
(joven artista y curador) y
Guillermo Santamarina (no tan joven
curador y artista).**

David Miranda [DM]: ¿Por qué es tan importante hoy día llevar a cabo una revisión del arte povera en un país como México y cómo es que se infiltra en la memoria colectiva de los artistas, como punto de partida para su producción en el inicio del siglo xxi?

Guillermo Santamarina [GS]: Hace ya tres décadas, en los primeros años de los lejanos ochenta, el proyecto estético que inflamó a Italia, y en amplia escala a la historia del arte moderno de Occidente, el determinante *arte povera*, imprimiría su fructífero ascendiente en los procesos creativos de muchos artistas mexicanos. Estos “toca-dos” por el enfoque experimental del movimiento que nació en Turín trece o catorce años antes, cerca de 1964, advertirían que su sello no sólo abriría un espectro fenomenal para el quehacer plástico exento de sobrecargas (seudoacadémicas), y oportunidades de fresca significación (para el entorno natural, en relación con el ejercicio artístico y sus materiales y técnicas, o de los compromisos modernos frente a esas dos realidades).

Además, señalaría hacia la continua prueba de factores asombrosos e insólitos, o al reconocimiento extraordinario del sentido del trabajo artístico frente a las condiciones de superindustrialización, encarando así la preeminencia de estructuras plásticas todopoderosas supuestamente inamovibles, y revolucionando el *status quo* que las estructuras tradicionales del arte habían sujetado en la sociedad.

DM. ¿Desde hace tres décadas nada más...?

GS. Desde aquella época previa al sismo del 85, cuando la plataforma del arte mexicano parecía estar autorizada a no más de cuatro esquemas de expresión (un expresionismo residual de la tendencia informalista europea, otra escuela concentrada en la aplicación de texturas rugosas y coloridas, otra —entonces novedosa— que integraba a la representación un supuesto rescate de la identidad nacional, y otra más, entonces reconocida como subcategoría, la “alternativa” inspirada en las corrientes conceptualistas, definida como estrategia sociopolítica en soportes no-ortodoxos: utilizando el correo, nuevas técnicas de reproducción, asimilando los potenciales del performance y de la acción grupal en espacios públicos), ha sido acariciado el acercamiento directo a lo que una generación conquistó en un altivo nicho de la cultura occidental.

DM. Y específicamente en el contexto local que nos compete en esta charla, ¿qué es lo que distingue a esta muestra de otras revisiones donde se hayan incluido piezas de arte povera en el país o de otras revisiones sobre el tema en otros museos del mundo?

GS. Hemos reunido por vez primera en México (y probablemente en una sede de Latinoamérica) un cuerpo de obra representativo,

concentrado en el periodo histórico más característico de su extenso ejercicio, *Ergo, materia. Arte, povera*, la exposición antológica del movimiento *arte povera* que ha organizado el Museo Universitario Arte Contemporáneo, apunta hacia el reconocimiento de las influencias formales y ecos ideológicos que ese movimiento ha inscrito en estética y en procesos creativos presentes regados por todo el mundo, pero especialmente activos en la obra de artistas nacionales.

DM. ¿Se podría decir que esta muestra no es una revisión más de material cronológicamente articulado, sino que también es un intento de identificar los posibles orígenes de las prácticas del arte contemporáneo mexicano?

GS. La revisión pondera la relevancia —o irrelevancia— de la filosofía y los modelos de composición del *poverismo* en sus experiencias inmediatas, frente a su marca histórica en el flujo cultural compartido internacionalmente en un tiempo que abarca casi cinco décadas, y también su papel referencial —de hito— de las exploraciones revolucionarias que trazaron —y siguen trazando— 12 individuos extraordinarios: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio.

Como mencioné antes, con esta muestra seguramente también quedan dispuestas a análisis las razones por las que este movimiento elevó distintiva y canónicamente el concepto de trabajo, optó por la experimentación y adopción de distintos materiales y soportes “extraños” como bandera revolucionaria y sello de resistencia al ejercicio plástico tradicional, postulados que, por cierto, quizás sean aún vigentes frente a las nociones utilitarias que se imponen al arte y que afortunadamente orientan una enorme porción de la creatividad “gratuita” contemporánea.

DM. ¡Sí, al igual que en una situación política, en arte forma es fondo...!

GS. Es importante recordar que por lo que el *povera* nos sigue pareciendo importante, es por su capacidad de inserción en la memoria colectiva, que ayuda a recordar el sentimiento original referente a la creación artística como acto singular y en alguno de sus casos efímero, enalteciendo la individualidad sobre el material industrial manipulado como accidente, imagen y capricho de la mente artística; en este sentido, la obra como una arbitrariedad que no sigue a la lógica para la cual fueron creados sus materiales, potenciando su circunstancia como un acto de hermenéutica del lugar donde se instalan, evidenciando la diversidad del mundo mediante el contraste que generan con su entorno. El *povera* no es un minimalismo, ni

una economía de recursos o materia prima, el *arte povera* es un enunciado en favor del pensamiento diverso, manifestado en las distintas opciones de sus representantes, comentario siempre crítico de la sociedad donde sucede.

Al mismo tiempo, facilita voltear más allá, en la historia de las expresiones transgresoras al orden estético y a las taxonomías culturales. Imposible pensar que el *povera* nace sin antecedentes. Desde luego, una de sus raíces, sembrada 50 años antes de este capítulo de vanguardia italiana, será el cisma *dada* que había desgajado —para siempre— la anatomía milenaria del objeto artístico, para privilegiar la voluntad transgresora y la capacidad de construcción poética, además de la consecuente posición receptora de quienes se acercaran a él.

Ahí, en la lección *dada*, en la corrosión histórica del artificio cómodo y en las consecuentes especulaciones (posduchampianas, postzarianas, etc.) sobre ese fenómeno de perversión, será donde el mar se una con la infusión de la montaña, que para el caso más bien serán los jugos del concreto y el acero porque *povera* es sin dudas una gan- dula sinergia urbana, empapada de nostalgia de discordancia rural.

DM. ¿A esa sinergia y esa nostalgia se les puede identificar ideológica e históricamente?

GS. Otra vez: de raíz *dada* – rama *povera*. También infecta a la biota inmarcesible de los soportes museológicos a ultranza, desde el pedestal hasta la asignación icónica, dizque lógica, dizque comprensible, y desde luego domesticable.

Rebelde en un mundo donde la fuerza bélica parece ser la única que fastidia al banco de arquetipos de conciencia, y quizá todavía donde los poderes fácticos (los *mass media*) imponen la alta intensidad pragmática como única orientación hacia el consecución social.

Bomba, como el invento *dada* o la apuesta situacionista, sobre los paisajes atravesados por recurrentes discrepancias, luchas de poder, lanzada hacia tantas ideologías en extremo prejuiciosas (los pronunciamientos totalitarios, la expansión de la derecha, el capitalismo, etc.), con la veleta de la promisoría evolución de elípticas conquistas democráticas (en su momento la Europa de posguerra, la Italia de los años 1950-1960) o la apreciación de organigramas políticos centrados indiscutiblemente en el compromiso común.

DM. Aun a pesar de que la historia del arte reconoce la importancia del movimiento italiano mediante sus voces autorizadas, son pocas las reflexiones enfocadas a determinar su sentido político, el cual es hoy, más que nunca, un contrapeso de la cultura industrializada y económicamente cooptada bajo los influjos del poder del primer mundo. El *povera* es entonces, uno de los últimos enunciados del

siglo xx, correspondientes a la esencia de la mano del artista, sin importar la alta eficiencia técnica del material a partir de la industrialización, o los altos costos operativos que supone la producción contemporánea de alto nivel, lo más importante de este movimiento es la capacidad de configurar enunciados formales que se muestran como quiebres de la perfecta superficie del mundo moderno, dejando ver las entrañas del pensamiento humano que devienen en enunciados materialmente poéticos... ¿En obras de quiénes más podría encontrarse una conexión povera?

GS. Desde luego con lo de Piero Manzoni. No se le considera parte del movimiento por razones en extremo singulares. La primera, porque desgraciadamente murió en 1963, a los 30 años, justo en el umbral del nacimiento del *povera*. Muere en Milán, no en Turín, la cuna del movimiento trazado por artistas apenas más jóvenes que él. Para entonces ya había encontrado notoriedad en su país, en Francia y Alemania, mientras que alguno de los otros apenas había tenido una exposición.

La razón fundamental es que aunque Manzoni dejó tempranamente el ejercicio convencional de la pintura y escultura (como sucedió con los otros) y abrazó la osadía *dada* utilizando materiales frágiles (huevos de gallina) o de plano efímeros, o el sustento “en vivo” de su cuerpo y de otros para gestar estructuras, su obra es lógica a una estrategia totalmente distinta a aquella que gobierna el *povera*. Ésta es eminentemente detractora de la objetivación. Sus creaciones son etéreas (tanto como lo permiten sus *Cuerpos de aire* o *Aliento de artista*, depositados en globos), o son simplemente declaradas para cualquier uso (sus *Líneas* o *Bases mágicas*), y carentes de color (los *Acromas*). Su obra más emblemática es la *Mierda de artista* (en 30 latitas), diametralmente contraria al germen *poverista* que es la exaltación del trabajo. Los dos distintos modelos parten de lo mismo, el acto creativo, el fenómeno que nace en la imaginación y encuentra su momento sublime en la labor de configuración (el símil artesanal que adoran los *povera*), o el proceso sensual sintetizado en materia evanescente o en fetiche críptico (¡bravo, Manzoni!).

Esta circunstancia dibuja a un artista excepcional, visionario de las estrategias inmateriales que hoy son frecuentes (además de una eterna trompetilla a la comercialización del esencial artístico), y sí, determina al *povera* a una inclinación ingenua.

Tampoco puede pasar inadvertido Joseph Beuys. Su trayecto adquirió coherencia en los mismos años en que arrancó la vanguardia turinesa, otorgándole papeles prioritarios al proceso, a la labor

sublime que concentra la imaginación, el talento y la generosidad del artista basada en espiritualidad y compromiso social. Como en la obra de los *povera*, Beuys resignifica el valor del trabajo, experimenta con materiales naturales, y a éstos los asocia con una estructura simbólica, autorreferencial, comunicable y efectivamente política.

Como sea, *povera* es sensible y humano, acorde a lúcidos psicologismos, ciertamente en la intercesión de resortes no alienantes, no ostensibles de mueca discriminatoria, de clasismos, sino radiantes de libre comunicación humana. Facilitando el acceso asombroso a ciertas plantas del modernismo epicúreo, y quizá así a una vasta pradera para la acción humanista y la comunicación.

De vuelta a México, en los años ochenta, cuando las oportunidades de generar retroalimentación útil para la experimentación artística era aún menos que ahora, resultará importante por lo menos nombrar a aquellos pocos que, quizá impresionados con la apuesta *povera* (además de otras ofertas artísticas que aparecieron en el breve renacimiento de los años sesenta y setenta), fueron más allá de las cuotas oficiales y del fácil recaudo comercial. Rigurosamente acorde a la norma del *poverismo*, reiteradamente en el empleo de materiales inusitados, bajando al suelo y exaltando el valor del proceso mismo en lugar del objeto: Ernesto Yee, Rafael Santos, Eloy Tarcisio, Adolfo Patiño, Helen Escobedo, Marcos Kurtycz, Katia Mandoki, Melquiades Herrera, y a lo mejor Francisco Moyao, Kyoto Ota, Beatriz Zamora (con su heroico modelo recurrente en el uso del carbón), Ulises Carrión o Mathias Goeritz, incluso quizá antes que ningún otro con sus ejercicios didácticos, pero indudablemente con la operación de una hoja de papel blanco.

No me olvido de muchos otros que también salieron de las prácticas artísticas tradicionales, pero me parece que sus investigaciones estaban —están— mas ligadas con proyección semántica (a lo mejor más compleja que los resultados *povera*), o linealmente ligados al acomodo surrealista, como sucedió con muchos que hacían *collage*, ensamblajes esteticistas y cajitas, haciendo eco de lo de Joseph Cornell...

DM. Y después de ellos, ¿a quienes consideras consecuentes a este espíritu?

GS. Para los últimos años ochenta, la influencia del *poverismo* ya está mucho más extendida en nuestro panorama. La vulnerabilidad del cuerpo es un concepto ampliado por el duro antecedente del terremoto, y colocado metafóricamente en el físico artístico (por ejemplo, de nueva cuenta, en los cortes a los nopales que acomoda o apila Eloy Tarcisio). Concurrentes en ese modelo serán las obras de

Armando Sarignana, Adolfo Patiño o Silvia Gruner, usando su cabello o jabones baratos. Otros, María Guerra, Manuel Marín, Santiago Rebolledo, también considerarían la estrategia pero apuntando hacia una experiencia abstracta, conceptualista o simplemente lúdica.

Al mismo tiempo, asumiendo totalmente la obligación del procesamiento matérico y el ejercicio recursivo sin contrariedades, aparece entonces una nueva generación. Para éstos, el *povera* es la educación primaria que muy pronto los conducirá al escalafón que permite su identificación inmediata, además de su posicionamiento categórico en el arte contemporáneo internacional. Una porción de esto nace en el taller de los viernes de Gabriel Orozco, con sus propios inventos, pero también con los pininos que ahí siembran Laureana Toledo, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Lakra López y Gabriel Kuri.

Paralelamente, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas también se rompe entonces el cascarón y ahí aparecen diseños clave en la transformación escultórica con lo de José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Yolanda Gutiérrez, Sofía Taboas, Vicente Razo, Pablo Vargas-Lugo y Eduardo Abaroa, además de otros que mi memoria no alcanzó ahora... ah, Juan Manuel Romero y los Semefo, los primeros en usar animales.

Otro precedente (de este recurso que incluso hoy muchas personas identifican inaudito) que no puede pasarse por alto en la asimilación de esquemas instrumentales del arte contemporáneo nacional, será con la refrescante propulsión plástica que da forma a la obra de Melanie Smith, Thomas Glassford, Francis Alÿs, Michael Tracy y varios más que afortunadamente nos comunicaron entonces sus pilotos.

En los noventa, la frecuente presencia de objetos cotidianos en instalaciones o la configuración escultórica, además de la irrupción de una vasta gama de técnicas y de advenimientos tecnológicos, diluye el precursor poverista. Ya dentro de este nuevo siglo, la raíz del movimiento es indeleble para muchos, pero también creo que se halla relegada en la vehemente evolución del arte contemporáneo. Tengo que subrayar que, definitivamente, no todo el arte que echa mano de materiales como los que usaron entonces es consecuencia de esa fundación. Sería absurdo contener el cosmos que compone un grueso de la expresión de hoy día en una aventura que, siendo justos, sólo duró poco más de una década, en relación con condiciones históricas y personales muy precisas.

Sin embargo, sobreponiéndome de una larga fascinación, y un periódico impulso por comunicar la travesía de éste por el acervo de la imaginación humana, y la historia del arte (democrático) para

todos los miembros de la sociedad, puedo afirmar que el movimiento puede seguir siendo fuente de iluminación.

DM. ¿Piensas que todo está dicho dentro de la amalgama del tiempo, que todo lo pinta con su pátina de legitimación e institución cultural?, ¿qué tipo de preguntas crees que el espectador de esta muestra deba plantearse una vez que ya conoce la historia oficial de lo que se presenta?, ¿qué interrogantes son las que llevaron al Museo Universitario Arte Contemporáneo a especular sobre un tema en supuesto revisado para los museos del siglo xxi?

GS. ¿Qué posibilidades tiene el modelo de un “arte pobre” en el contexto demoleedor del neoliberalismo? (¿sólo venderse “barato”?) ¿Qué posibilidades ofrecería el mismo concepto para el desarrollo de las acciones de una comunidad internacionalista en contraste con la fácil asimilación de lo peor de la cultura globalizante? O, ¿qué anuncios puede sumar a la perturbadora noción de una geografía en franco desplome?

Algunas respuestas estarán en las páginas donde se imprima esta conversación, enriquecida con las reflexiones de artistas, curadores, promotores, casi todos nacidos después del surgimiento y el boom de estas maneras de expresarse, que por cierto, aunque quisieramos, ya no tienen vuelta atrás, ni quedarán en el olvido.

DM. Tomaré lo último como una invitación a la muestra... Gracias, Guillermo.

Poverino

Abraham Cruzvillegas

To
The inhabitants of SPACE IN GENERAL
And H. C. IN PARTICULAR
This Work is Dedicated
By a Humble Native of Flatland
In the Hope that
Even as he was Initiated into the Mysteries
Of THREE Dimensions
Having been previously conversant
With ONLY TWO
So the Citizens of that Celestial Region
May aspire yet higher and Higher
To the Secrets of FOUR FIVE OR EVEN SIX Dimensions
Thereby contributing
To the Enlargement of THE IMAGINATION
And the possible Development
Of that most rare and excellent Gift of MODESTY
Among the Superior Races
Of SOLID HUMANITY

A Square (Edwin A. Abbott), *Flatland. A romance of many dimensions*

Para los p'urhépechas de San Francisco Pichátaro,

en las tierras montañosas del estado de Michoacán en el occidente de México, el concepto de tierra (*echéri*, en su lengua epónima) es “un componente multidimensional del paisaje *sensu latu*”, es “un ‘sujeto’ multivalente, y es concebido como un ente cuatridimensional por su valor simbólico, ritual y sagrado”.¹ En mi perspectiva, entre los principios que rigen las dinámicas del manejo de la tierra por esos indígenas —ubicación, movimiento y comportamiento, calidad, resiliencia y restauración—, éste último me parece el más interesante en el nivel metafórico.

En el cruce de su concepción plural, cada uno de ellos se puede abordar de maneras complejas y relativas, sin embargo, resiliencia y restauración adquieren matices más complejos y profundos en cuanto a que suponen un agotamiento, una aridez patente e indiscutible. Un ‘rebote’ necesario, un ir más allá de la contingencia que las haya generado, significa también un alto grado de conciencia y, hasta cierto grado, un optimismo, más allá de la perturbación sufrida por el ecosistema, y que representa el conocimiento del cambio.

Quiero apropiarme de este marco de ideas para referirme a la emergencia del *arte povera* y sus posibles repercusiones en otras actitudes y proyectos, desde lo local y desde lo individual. La posibilidad de enunciar vocabularios inéditos, sin ingenuidad y sin arrogancia, demanda aquella conciencia y un restablecimiento multidimensional del ecosistema, no del orden previo, ni de sus paradigmas. Tras la segunda guerra mundial, se dio un componente de agotamiento y de pesimismo que atravesó la cultura, a sus trabajadores, sus bienes y sus productos. Se pueden observar en el ámbito mundial algunos ejercicios críticos que apuntan a un colapso de las nomenclaturas, de los vocabularios y de los discursos conocidos o hegemónicos.

¹ Martha Astier, Narciso Barrera y Quetzalcóatl Ramírez, en “El concepto de tierra y la diversidad del maíz en una comunidad purhépecha”, México, revista *Ciencias*, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 96, octubre-diciembre de 2009, pp. 29-37.

Para muchos jóvenes artistas de los años cincuenta y sesenta, las necesidades apuntan a una salida de las instituciones, del papel mismo del artista como portador ubicuo de la institución. Los conceptos disciplinarios tradicionales mostraron su desgaste como evidencia de las nuevas necesidades. Algunos creadores que se aferraron a las plataformas consabidas —pintura, escultura, gráfica— aventuraron experimentos que trascendieron para siempre el léxico que los determinó, entre ellos Fontana, Manzoni, Arman, Broodthaers, Beuys... Proliferaron entonces tentativas chocarreras y excéntricas, que eventualmente también se convirtieron en convenciones. Una de ellas es el *arte povera*.

En una aproximación más bien simbólica a la oposición cultura/natura, los artistas *povera* acudieron a valores que pretendieron universales, ancestrales, procurando una sensorialidad integral. La perentoriedad o inestabilidad de muchos de sus materiales y soportes refería a la muerte, a la trascendencia y a la individualidad. Hacer obras vivas, obras experienciales, era fundamental. Por ello, muchas de esas obras devinieron emplazamientos transitables —paisajes, en aquella acepción vinculada a la naturaleza como idealización lírica clásica— en los que el tiempo también cumple una función simbólica.

En su desplazamiento hacia otras latitudes, el *povera* se descompuso en estrategias que ocasionalmente contradijeron sus premisas, pues los sistemas económicos, políticos y sociales en los que se desarrolló eran —y siguen siendo— muy distintos, y representó una contradicción en cuanto a un reemplazamiento del concepto de pobreza. El *arte povera* en realidad nunca lidió con la escasez: sus presupuestos —conceptuales y formales, por tanto económicos—, podían haber estado determinados por muchas cosas, menos por la pobreza que lo nomina. En esos diferentes contextos, la apropiación de los formatos *povera*, mezclados o, mejor dicho, empalmados con otras referencias y experiencias, generó verdaderos giros del lenguaje, nuevos discursos y actitudes, que ya no podrían llamarse *povera*, afirmando la posibilidad real de hacer más cortes en el pedazo de carne que puede ser el arte, como hizo de manera virtuosa Artur Barrio.

Muchas más dimensiones se abrieron desde esas instancias, desde la diferencia, desde la conciencia sobre la crisis del ecosistema y sobre la urgencia de su resiliencia. Quiero decir: ante la aridez del terreno del arte y sus instituciones, la observación y transformación

crítica de los posibles nuevos formatos, ha exigido una diversidad crítica de aproximaciones proporcionalmente relativa a los entornos en donde se practica. ¿Cómo se abona ese terreno con miseria? ¿Cómo se enriquece un campo disciplinario con los hoyos de nuestros bolsillos?

De nuevo: ¿qué significan los siguientes conceptos para el arte contemporáneo?: ubicación, movimiento, comportamiento, calidad, restauración. En la asimilación acrítica de cualquiera que sea la ‘corriente’, el ‘movimiento’ o ‘tendencia’, la resiliencia no sucederá, o será cutánea, frívola, en todos los sentidos. En el desarrollo de los últimos cincuenta años, los lenguajes artísticos —incluyendo los *poverismos*— se han adaptado a nuevas necesidades, pero también se han establecido y transformado en convenciones, en discursos hegemónicos. Para el ecosistema, el potencial dimensional de su resiliencia, no su crecimiento numérico, ni siquiera cualitativo, reside más en el reconocimiento —ocasionalmente dramático— de nuestras limitaciones, de nuestras carencias.

De nuestra capacidad de trascenderlas, ya no en busca de una novedad autocomplaciente, depende la posibilidad de una restauración simbólica del campo de trabajo de los artistas, de los científicos y de los campesinos. Nuestra pobreza es nuestra ventaja, es nuestra fortuna y nuestro patrimonio. Sólo individualmente —desde lo local— podemos combatir los monopolios transgénicos del saber, del lenguaje, de la técnica. La pobreza como idea, como tema de estudio, como concepto, como metáfora, es riquísimo. Pero activar dinámicas de creación desde la pobreza, con la pobreza y a pesar de la pobreza, representa posiblemente el descubrimiento de un universo —una dimensión— que pensábamos que no existía, a la que no podíamos acceder.

Ya la hicimos.

¿Qué nos une al *arte* *povera*?

Andrea Giunta

Pienso, desde Buenos Aires, en aquel manifiesto de

Germano Celant, escrito al calor de un tiempo turbulento que desembocaría en tantas revueltas: el 68 y la épica alianza entre trabajadores, intelectuales y estudiantes que se materializó en distintas ciudades del mundo. Celant escribía en 1967 un texto en forma de manifiesto en el que dejaba expuesta la fricción con las instituciones del arte que pronto se generalizaría. Pero a diferencia de otros textos, también involucrados en el espíritu del mismo género y portadores de un discurso radical, el manifiesto no hablaba de abolir la actividad artística (ese arte que ya no podía aspirar a ser un motor de la revolución social sino que debía esperar a que ésta se produjese para volver a nacer dentro de la revolución; un abandono del arte o una puesta entre paréntesis que para muchos artistas duró más de diez años). Se trataba de asumirla de un modo diferente. Celant se refería a las opciones que se desplegaban ante el artista: sumergirse en el sistema de producción en serie o comprometerse con el acontecimiento, con lo ahistórico, con el presente, con el hombre real. Proponía desplazarse del lugar asignado al arte, desligarse de todo discurso visual unívoco y coherente. En su texto quedaba implícita la liberación respecto de las normas ligadas a la forma y al estilo; es decir, al canon fijado por el desarrollo del arte moderno. Lo que se planteaba era, ante todo, el quiebre de un paradigma que todas las neovanguardias, desde el pop hasta el conceptualismo y el minimalismo, estaban poniendo en crisis. Celant se detenía en artistas italianos que estaban produciendo y entre los que advertía zonas de contacto (como Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto o Gilberto Zorio, entre otros). Artistas que daban cuenta de un asistema, que asumían el valor de la heterogeneidad, incluso de la incoherencia, valiéndose de los materiales más cercanos a la vida y por ende menos clasificados dentro del terreno del arte. Obras “pobres” como las de Pistoletto —un mostrador para vestido, una estructura para hablar de pie o sentado, un trabajo que trata de registrar la irrepetibilidad de cada instante—. Celant legitimaba la actuación libre, desvinculada e imprevisible.

El 68 fue un año de muchos espacios y muchas formas, que activó con una nota específica los más diversos contextos. Fue el momento en que se volvió evidente la crisis de la utopía moderna y el ascenso creciente del capitalismo internacional, hoy global. La cultura se impregnaba de efervescencia. Por eso fue, posiblemente,

el tiempo en el que se intensificó la forma del manifiesto. Existía la sensación de que algo se estaba perdiendo y que otra cosa tenía que emerger. En el orden de lo estético, la sociedad se mezcló, quizá con más fuerza que nunca en el siglo xx, con la vida. El arte se expresó en las calles, buscando disolver las instituciones del arte en la materia militante, transformadora de todos los órdenes. Los enunciados se mezclaron con las palabras y con las acciones.

Podrían trazarse muchas historias paralelas entre los múltiples sesentiochos. Un corte en la cultura urbana que dejó textos, acciones, obras y signos de represión y violencia. El espíritu del *arte povera* no se manifiesta en ese sentido más radical que demandaba eficacia al arte, sino en la investigación de las relaciones sensibles entre las personas y los materiales más cotidianos. El valor cuasi mágico del objeto real. El proyecto más que el objeto. En este sentido, el *arte povera* se emparenta con el arte conceptual.

¿Qué nos une a ese tiempo? En primer lugar, la revisión histórica de un momento en el que lo efímero era un valor. El carácter experiencial del arte de los años sesenta y setenta diluyó la materialidad de la obra y dio preeminencia al archivo, al registro, a la reconstrucción. Nos encontramos ante un terreno de revisiones de un momento pleno de relatos y registros, con escasos objetos museables. Al mismo tiempo, nos une la persistencia de una actitud frente a las formas de la creación que se expande en el presente, cruzándose con poéticas renovadas. El arte como situaciones, como reacción frente a un estímulo externo, heterogéneo en sus materiales y en sus formas, es el núcleo de gran parte de las propuestas del arte más contemporáneo. Pienso en la obra histórica y presente de Horacio Zabala, constituida por textos escritos y visualidades de distinto orden y por la necesidad de plantear interrogantes antes que proporcionar obras para el museo; o en la obra de Jorge Macchi, en la que coexisten distintas formas y materiales —recuerdo, por ejemplo, la casi ausencia de obras en su estudio, lleno, por otra parte, de rastros— organizados, en un sentido, a partir del recorrido azaroso que la rotura de un vidrio señaló sobre el plano de la ciudad (me refiero a Buenos Aires Tour); o, por qué no, el recorrido de Francis Alÿs en la Patagonia argentina (*A Story of Deception* / Historia de un desengaño), tratando de seguir las instrucciones para la caza del ñandú tal como la explicaban los indios tehuelches, quienes perseguían a este animal a pie, cientos de kilómetros, hasta alcanzarlo por puro agotamiento. Pero en el camino Alÿs encontró otra

imagen más poderosa, que concluyó en una de las piezas más bellas que se haya proyectado sobre ese inmenso desierto: el espejismo, la imagen difusa que se persigue en la ruta y que amenaza con el peligro de un adormecimiento. Una metáfora de lo inalcanzable que Olivier Debroyse acompañó como cronista, con un relato ligado, paso a paso, al proceso que permitió alcanzar la imagen.

Si existe, todavía, una dimensión épica en el arte, ésta probablemente radique en la búsqueda de soluciones inéditas para situaciones comunes. Más que un arte de eficacias, la tensión creativa que lleva a pensar opciones que no involucran respuestas prácticas o útiles. Celant hablaba del *arte povera* como una condición nómada de la creación. Lo que conecta al arte actual con el *povera* no es la genealogía. Son rastros, actitudes, la búsqueda de lo encantador o sublime en lo cotidiano; el contraste entre la acumulación de objetos inertes y las representaciones del cuerpo; la actitud aparentemente descuidada de encontrarse en un lugar y hacer una obra.

Un artista pobre

Gabriel Kuri

Entre las lecciones que siguen vigentes del arte

povera —a cuarenta años de aquel periodo de innegable lucidez y energía creativa— y que vale la pena trasladar a otros momentos y otros lugares, creo que están aquellas que, pragmáticamente hablando, se ocupan de los valores de producción. Siguiendo el *modus* de los artistas *povera*, no hay que producir caro (invertir capital) para vender caro (dudo que alguien aspire a vender barato...), ni tampoco trabajar por abaratar el lustre de la opulencia. Y aunque no es posible repetir las condiciones sociales y económicas, ni las ansiedades filosóficas en las que este movimiento germinó (y sin olvidar que el coleccionismo privado en Italia ha sido siempre uno de los de mayor solidez y sofisticación), hay algo en el *ethos* del *arte povera* que parece resurgir cíclicamente, en breves brotes, por algo será...

Quizá por el borrón a la cuenta corriente que significa el regreso al arcaísmo, a los materiales más crudos, a los gestos más inmediatos, a la fuente, a la energía primaria, a la materia como lenguaje pre o meta verbal, las premisas del *arte povera* vuelven a brillar por su potencial en cada década subsiguiente.

Si bien es cierto que otros movimientos cronológicamente paralelos al *arte povera*, como *Fluxus* (en su inclinación por el evento y el empleo del cuerpo) o el arte conceptual, parecían ocuparse de una manera más crítica y decidida de la desestabilización o, ingenuamente, de la erradicación del objeto (el soporte material) en la constitución de la obra artística, es verdad también que el *arte povera* puso especial atención en el potencial del soporte (aunque al desnudo) y es justamente ahí donde ahora se pueden percibir las consecuencias menos afortunadas de sus lineamientos.

Por ejemplo, el preciosismo hacia los materiales llevado hasta el *kitsch* (de Penone o Calzolari en el mejor de los casos...), el ‘trascendentaloidismo’ mesiánico (actual ocupación de Pistoletto), o el sofocamiento del discurso crítico bajo las nociones categorizantes (en la insistencia manifiesta por excluir los artículos manufacturados de la experimentación material) son algunos de los vértigos que acabaron por atraer el movimiento hacia la década de los ochenta, y de los que cualquier revisión o reinterpretación del *arte povera* debe estar completamente consciente y ser abiertamente expresa.

También a la distancia, y con todas las voces que se desprendieron de estos momentos, y que difícilmente se desprenden de la actual lectura y asimilación del *arte povera*, puedo además conjeturar que no

es posible crear una obra de arte con materiales en estado puro. El agua y su flujo, la piedra, el carbón, el proceso del óxido, la electricidad, no existen en estado puro más que en un platonismo inoperante. Para que un creador plástico se ponga en contacto con el agua, la piedra o el óxido, o el flujo de cualquier energía, y más aún para que este creador sea capaz de mostrar ante el público tal arte, se deben conjugar una serie de condiciones (sociales, de distribución simbólica y económica, etc...) que marcan cualquier material natural con el sello de lo social, y lo convierten en un inciso en un código (los cínicos o tremendistas dirían una marca registrada), y de un tejido socialmente convenido (no sin sus matices y su polémica, cabe recalcar). Todo material menos o más natural está codificado y así tiene un valor al cambio. Si con esto parece que quiero señalar la incapacidad del ser humano de realizar una obra de arte con materiales inalterados de la naturaleza, estoy dispuesto a admitirlo. En principio, porque la creación artística depende ya de un contexto regulado por una serie de relaciones e intereses de los cuales es imposible desprenderse total o parcialmente. Aunque uno lograra traer un material completamente crudo e inalterado a la sala de exposición, esta sala de exposición (o la documentación, o el libro, o la mesa de debate, cualquier extensión/manifestación del *locus* necesario para la epistemología de la obra artística) es una parte ineludible en la constitución de la obra, en tanto herramienta de expresión.

Y con esto no quiero tampoco categorizar la imposibilidad de emplear la naturaleza en el discurso, sino decir que las nociones trascendentales que se buscaron por medio de la experimentación y el empleo de materias y energías “crudas”, no son exclusivas del discurso naturalista. El cero, el vacío, la infinitud y su flujo, son toda vez expresables con materiales, herramientas y situaciones “cocidas”, mediatizadas, manufacturadas y explícitamente codificadas.

En este sentido también quisiera referirme a la pregunta sobre la oferta de pura poesía. Si por poesía se insinúa la lírica como mecanismo de sublimación/evasión de una realidad práctica, digamos, entonces, que la poética que emana de la materia no vale la pena. Ahora, si por “pura poesía” se entiende la imaginación de la materia, el potencial de subversión en la “voluntad de las cosas” (citando a mi colega Abraham Cruzvillegas), entonces veo en el *ethos* del *arte povera*, un potencial regenerador y constructivo.

En lo personal, comencé a interesarme por el *arte povera*, sin saberlo aún, por lo que aprendí al trabajar al lado de Gabriel Orozco

en las épocas del taller de los viernes. Digamos que fue, paradójicamente, un interés indirecto pero de primera fuente. No un acercamiento académico, que comenzara en la investigación arte-histórica, o práctico desde mi manejo de los materiales, ideas y situaciones. El interés se fue gestando poco a poco y fue realmente al vivir en Europa cuando empecé a entender mejor los síntomas que brotaban en mi propio trabajo y me parecían relevantes de reflejar en aquel momento y/o su posible vigencia. Ahora he desarrollado algo de mi obra en Turín, en contacto cercano (y con entusiasmo genuino) con sus piezas, historias y contextos. Por lo demás, no me corresponde a mí hacer mayores reflexiones acerca de mis tangencias o discrepancias.

Versiones encontradas

María A. Iovino M.

¡Patriotas! ¡Patriotas de la patria!

¿Sabéis lo que esta palabra significa? Porque si no lo sabéis no seré yo quien os lo explique, porque para eso están los que sí lo saben.

No soy yo para que lo diga ni ustedes para que lo oigan ni es chisme tampoco, pero estamos en guerra. ¿Y por qué estamos en guerra? Nadie me contesta. ¡No! Pues lo voy a decir. Estamos en guerra porque, como dije antes, y es bueno que os lo diga y es bueno que lo comprendan, estamos en guerra porque ya estamos. ¿Por qué razones?, ustedes me dirán, y yo les contestaré, razones fundamentales que todo conglomerado debe entender, y son tres: la primera, la segunda y la tercera. Qué cosas, ¿verdad? Pues así es. Razones que son la esencia misma de esta lucha, la que todos debemos uno por uno y en conglomerado y todos juntos, aportar nuestro granito de arena por insignificante que sea, para lo que sea.

Camaradas ciudadanos, conglomerados del mundo, ciudadanos trabajadores, tenéis que luchar para asegurar la felicidad de vuestros hijos, y los que no tengan hijos, ¿no les da vergüenza? A ver cómo le hacen para tener hijos. Porque una patria sin hijos, es como una rosa sin perfume, un café sin azúcar o un vaso de leche sin agua.

Ciudadanos, no quiero extenderme más por no ofuscar vuestras mentes con palabras que quizás no sean bastantes claras, para su pobre entendimiento y raquítico bienestar. Pero no olvidéis aquellas palabras de un gran sabio portugués que dijo: uno para todos y todos para uno, y con este lema, todos unidos, unidos venceremos. He dicho.

CANTINFLAS

Por lo general, se cuestiona la pertinencia de las

importaciones culturales, mucho más cuando éstas disuenan en forma evidente con las situaciones dominantes del contexto al que se trasladan. Debido a los desfases que pueden existir entre los sistemas en que operan el proveedor y el importador, es corriente que las novedades intelectuales se acojan en determinados casos con expresiones de complejo —entusiasta o servil— y, en otros, con rebeldía gratuita hacia lo que se anuncia como contemporizador o que se considera superior y que, en tanto, se implanta como referencial.

Aunque no necesariamente, los traslados ocurren en situaciones de dominio o de poder hacia otros que se encuentran en algún tipo de desventaja. Las mudanzas culturales por imposición o por presión son las que impulsan la polémica, tanto por su recurrencia, como por la gravedad de los desajustes que ocasionan, así como por las formas de sometimiento que despliegan. No obstante, es claro que, cuando la situación es la contraria, o sea, cuando un sistema imperial o dominante adopta patrones generados por otra cultura que admira o de la que recibe influencias, también se genera un desconcierto hacia el uso y el enfoque de esos lenguajes, que para el caso son nuevos, lo que puede cubrirse de igual manera, en el complejo que acompaña la circunstancia, con actuaciones *snob* o sumisas hacia el uso de los nuevos productos.

Ese tipo de conducta puede provenir no sólo de la ignorancia, sino también de la erudición o de la pretensión arrogante. Y en situaciones como éstas, se desvirtúa de igual manera el sentido que buscaba la cultura de origen en las expresiones que se importan, y en esa medida, también se degrada, al menos al inicio, la construcción de un universo, lo que no niega la posibilidad de que éste cobre posteriormente un nuevo sentido en la conversación con el otro o con los otros a los que llega. En no pocas ocasiones se ha comprobado que cuando se reanima una cultura desde otras fronteras, aun mientras se degradan sus fundamentos, se pueden estar estableciendo intereses futuros en el conocimiento auténtico de la fuente. El consumo por moda de las artes decorativas de Marruecos o de Guatemala en países que por algún motivo han oprimido esas culturas puede estar generando, en condiciones poco favorables para esos países, un interés de estudio e investigación por sus concepciones simbólicas y culturales en general que contribuya a su recuperación y difusión.

De cualquier manera, es comprensible que los traslados culturales encuentren en muchos casos resistencias en forma de reacciones ácidas, burlonas o destructivas. Es importante que ocurra así en tanto que, aunque ese tipo de conductas ocasionan climas adversos tanto para el intercambio, como para la renovación de la interpretación, también estimulan la reflexión crítica para la adaptación e inclusión inteligente de otras formas de mirar y pensar, mientras simultáneamente contribuyen a contrarrestar expresiones de sumisión.

Lo cierto es que las apropiaciones culturales son consecuencias normales e inevitables que surgen del encuentro brusco o amistoso entre las diferentes culturas, y en tanto deben ser entendidas, sin desconocer su complejidad, como formas de permanencia activa del esfuerzo por entender el mundo en muy distintos lugares. La pretensión de preservar formas expresivas de manera aislada y purista tiene que ver más con una ilusión de graficar la diversidad, que no considera el aspecto móvil, transmutante y evolutivo del conocimiento como el de la madurez de las ideas.

Es indiscutible que, durante siglos, en su mayor proporción, el intercambio cultural ocurrió fundamentalmente de la mano del abuso y del saqueo, y que a pesar de que la experiencia de las guerras promovió legislaciones de respeto por la autonomía y por la diferencia. Con el desarrollo de los medios de comunicación, los patrones culturales se alteraron e impulsaron hacia la unificación desde los principales centros económicos. De esa manera continuó el abuso bajo formas hipócritas, y así los grandes poderes económicos se extendieron como imperios, haciendo gala incluso, en forma paralela, de legalistas y también, en un buen número de ocasiones, de fundadores o promotores de empresas generosas.

En todo caso, es necesario observar también que, en medio del justificado temor por la homogenización de la cultura que esa pauta desencadenó, se pudo constatar que la reinterpretación que se hace en cada lugar hacia cualquier patrón impide la conformación monolítica que se anunció al principio de la etapa veloz de la globalización, lo cual, de otra manera hizo entender la reinterpretación como una forma de resistencia y de permanencia eficaz.

Quizás uno de los territorios que más abiertamente permite comprobar la riqueza de esa manera de persistir entre las vestiduras de otros es precisamente el de la lectura que pudo ganar el *arte povera* en la creación visual latinoamericana. No hay una línea

única que se pueda denominar *povera* en el continente, como no hay una que se pueda llamar conceptualista, minimalista o con cualquiera de los nombres de alguna de las categorías históricas de las revoluciones europeas o norteamericanas. Son muchos los medios y expresiones que se nutrieron de las distintas propuestas y muy diversos los que ganaron una fuerza propia o de lugar con la legitimidad intelectual que le ofreció el *povera* a lo menos visible y significativo, lo cual, naturalmente arribó atado a las aportaciones del arte conceptual.

La mirada de América Latina ya dignificaba una gran cantidad de asuntos maltratados o desplazados de los lugares centrales o protagónicos bajo el manto del nacionalismo y del de la identidad, cuando a lo largo de la década de los años sesenta el arte actualizó de nuevo metodologías creativas mediante la introducción de distintas visiones conceptuales. Con esas variaciones, los rígidos nombres de nacionalismo e identidad perdieron solidez y, sin descuidar la mira de lo político, se pudo comenzar a transitar por espacios en los que los asuntos propios se trabajaran desde puntos de vista más globales.

Los jóvenes procesos de independencia y la intensa dinámica de los movimientos obreros y sociales en la primera mitad del siglo xx hacían de la radical diferencia entre clases económicas, de las nuevas formas de colonialismo y de las luchas sociales, temas ineludibles para el arte. A ello se sumó, precisamente en la década de los años sesenta, el viraje crucial que para la historia política de América Latina significó la revolución cubana, que se radicalizó paralelamente al drama de las dictaduras y de los costosos combates que las resistieron.

Es ésa la razón fundamental que explica el hecho de que lo que se denomina conceptualismo latinoamericano favoreciera una línea crítica política de tendencia social y desligada de los problemas artísticos formales a los que aún estaba atado el arte textual, objetual y *povera* en Europa. Problemas con los que se relacionó también, en gran número de casos, el arte conceptual de Norteamérica, como consecuencia de la gran afluencia de artistas de Europa a los Estados Unidos que ocasionaron las guerras mundiales.

Los asuntos de forma y los abstractos en Latinoamérica ganaron fuerza tardíamente ante la carencia de un cuerpo filosófico potente estructurado en la academia, que aún en la década de los años sesenta seguía siendo una institución muy nueva.

En los ochenta o si acaso cien años de existencia que la década de los años sesenta habría podido completar en algunos países de Latinoamérica, las escuelas de arte hubieran podido desarrollar abstracciones con las cuales fundar una discusión propia sobre la forma o la estructura de la creación visual, pero las urgencias con que se llevó a cabo la importación de los programas de la modernidad, entre ellos, la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas, llenó de obstáculos esos desarrollos. Los impulsos que se lograban tenían que enfrentarse con mucha frecuencia a la asimilación de procesos nuevos, los cuales, aun cuando trataran temáticas muy distintas, como podían ser la abstracción, el expresionismo, la geometría abstracta o el conceptualismo, en la práctica, debido a las circunstancias, quedaban todos reunidos en un híbrido que de por sí ya le daba de inmediato un carácter original a las recién llegadas referencias.

De manera que las nuevas pautas comenzaron a utilizarse en medio de un gran desconcierto acerca de sus posibilidades y significados, y atadas a las concepciones clásicas, que naturalmente también eran importadas, y que todavía avanzado el siglo xx seguían fundamentando la academia. En esa dialéctica, los procesos propios más radicales en la primera mitad del siglo xx los desarrolló México. Por lo mismo, su referencia fue decisiva para la mayor parte del continente. México abanderaba una temprana revolución, el tema del nacionalismo y el de la identidad como los primeros grandes giros hacia el arte de vanguardia.

Además de un potente desarrollo intelectual en muy distintos campos, México trabajó en un espectro muy amplio la propuesta cinematográfica que marcó la lectura social del continente y la que legitimó, para un público de proporciones incalculables, la atención acerca de temas y procesos creativos que, además de pertenecientes al lugar, se pueden denominar pobres. El asunto de las tensiones sociales y el de la dignificación de lo pobre fue esencial a la cinematografía mexicana, de la más refinada a la más comercial y popular.

A pesar de no ser éste un tema al que se le haya prestado atención en el desarrollo de las vanguardias en América Latina, creo que es esencial para entender procesos mediante los cuales se extendieron y comunicaron ideas y formas de pensar y mirar. El cine no compitió en ese momento con otras formas de representación cultural en el nivel masivo como pueden ser la prensa, las revistas, las exposiciones o la misma televisión. Su construcción de un

imaginario, ganó de esa forma una potencia de gran magnitud. En América Latina, el mexicano se enfrentó en lo fundamental con el norteamericano y logró enraizar y afirmarse, a pesar de competir con una fuerza productiva y económica superior, debido precisamente a la identificación de lenguajes y formas que despertaba.

Entre los muchos personajes de peso que encarnó el cine movilizándolo referencias en muy diversos niveles de representación, considero destacable el papel desempeñado por Mario Moreno (*Cantinflas*). En la ridiculización de patrones españoles, culturales de las distintas clases sociales e intelectuales de muy diversos órdenes (idiomáticos, ideológicos y comunicacionales, entre otros), este cómico deconstruyó tempranamente el universo de lo latinoamericano y erigió una forma de crítica política abarcadora, en la que el sin sentido puso en evidencia las actitudes que asumen los complejos y, al mismo tiempo, la fuerza creativa en que sobreviven las personas y las cuestiones menos valoradas.

La crítica de Mario Moreno pasa por campos múltiples, señalando desde todos los rincones las incongruencias que desata el encuentro entre sistemas distintos y las formas en que el ensamble del uno con el otro comienza a dar forma a mundos nuevos plagados de recursos valiosos. De hecho, su nombre pervive hasta hoy en la muy acudida categoría de lo cantinflesco con la que se nombran en el mundo intelectual muchas de las actitudes incongruentes que él señaló, de igual manera que sus indicaciones mediante gestos y decires se mantienen activas en gran parte del continente, aunque desconectadas de su nombre. Formas expresivas como el *indioloma* o *ahí está el detalle, uno también tiene su corazoncito o aquí también hay dignidad*, siguen vivas como un código que recuerda el valor de lo desplazado.

Debido a su origen popular y, por esa misma razón, a las variadas ocupaciones laborales y formas de educación por las que pasó Mario Moreno, el espectro de observación de la base que hace este artista es bastante amplio y en cada punto agudo, por lo que logra hacer vibrar recursos expresivos que desde otros lugares narrativos habrían permanecido en la invisibilidad. *Cantinflas* rompe la monolítica de tragedia con que se han trazado por lo general las tensiones sociales desencadenadas por el colonialismo y por el capitalismo, y destaca la potencia creativa de los olvidados, no sólo porque es un hábil humorista sino porque conoce el real significado de lo alternativo. Son muchos los sentidos en que creo que su aporte

debe ser entendido como referencial (al igual que otros como el suyo), como pienso que son muy claras las razones por las que no se le ha tenido en cuenta. La concepción de arte no se ha cruzado a profundidad con las aportaciones populares en Latinoamérica y, cuando se ha hecho, la problemática se ha entendido en una vía única que toma en cuenta al artista como un estudioso e investigador del pensamiento de otros, sin entender la complejidad y la infinidad de vías comunicativas que tiene el desarrollo de lo cultural.

Los códigos mediante los cuales se expresa y se comprende una comunidad surgen de interacciones en engranajes desiguales de una heterogeneidad difícil de aprehender y de tener en cuenta, razón por la cual las explicaciones de los fenómenos de élite son por lo general las más reduccionistas. Nacen de la observación en esferas elevadas y académicas en las que se ha olvidado que los párrafos se pueden escribir porque antes existieron bases reordenables continuamente, entre las que están las letras y las palabras.

Si se llegara a entender más allá del circuito limitado de lo intelectual el universo tan inabarcable que hace a un artista, un creador como Mario Moreno se podría señalar sin lugar a dudas y de manera destacada como un artista alternativo. En su propuesta se comprende, en una óptica de una amplitud respetable, que esa validación de lo pobre podía germinar con sus mejores frutos precisamente en países como los latinoamericanos, obligados a interactuar en la dinámica de la cultura occidental, desde sus precarias bases tecnológicas y desde su imposibilidad para competir en la investigación científica con herramientas sofisticadas.

En una circunstancia semejante, lo alternativo atravesado con inteligencia constituye el potencial de la riqueza. El equívoco de la crítica ha sido hacer ver en lo latinoamericano insistentemente una habilidad que lo iguala en el uso del código del otro, el del desarrollado, para superar así el complejo de la desventaja, sin sumergirse en el laboratorio infinito de posibilidades en el que la precariedad es el detonante de la magia, el que hace que surjan maravillas de lo que parecían materiales de deshecho.

El arte latinoamericano se caracteriza no sólo por una inclinación política y por la vinculación con unas problemáticas sociales determinadas, por un paisaje y por un grupo humano con un mestizaje reconocible, al igual que por una manera especial de deconstruir y vitalizar tanto la geometría como la tecnología. La forma de entender las posibilidades de la realidad que ha madurado en

Latinoamérica hace comprender que éste es esencialmente un mundo en el que está floreciendo un pensamiento nuevo, que entiende la carencia hasta trascenderla, y que sabe devolver, en ese mismo sentido, la mirada a lugares desatendidos, como a las más hondas y sencillas estructuras.

En el presente, son las derivaciones de low tech en América Latina las que vuelven a otorgarle validez a estas reflexiones y las que llaman la atención sobre la repercusión que tienen en el arte contemporáneo de países como éstos las corroboraciones de procedimiento que hizo un movimiento como el *povera*. El grupo de jóvenes que en la actualidad trabaja fundiendo recursos del dibujo, del ensamblaje, de la instalación, de las artes digitales y tecnológicas ha sorprendido por su inventiva y por la poética con que recupera materiales de deshecho, como viejas tecnologías, junto con nuevas posibilidades técnicas que comprende y manipula de manera estructural.

Para estos artistas, el compromiso político, tal como se entendió hasta hace pocos años en Latinoamérica es un lugar cansado. Ellos pertenecen a generaciones de múltiples referencias formadas durante los años de crecimiento y de ampliación del ciberespacio. Lo que consideran mundo y contexto, por tanto, es algo muy distinto de lo que nutrió los discursos de la identidad y de compromiso con lo local. Pero a pesar de que están tan alejados de esas pautas y a pesar de que conversan con propuestas de muy diversos países y expresiones simultáneamente, mantienen un vínculo innegable con la memoria del lugar. Ese vínculo hace que desde otras perspectivas se mantenga una crítica de orden político y social, que ya no es miserabilista ni triste, sino que por el contrario hace latir el principio creativo de lo más insignificante y relegado de formas que revelan madurez y también destreza para navegar en áreas de encuentro entre las realidades del desarrollo y del subdesarrollo. En ellas se visibiliza, cada vez con mayores aciertos, que el subdesarrollo es un potencial desarrollo gracias a su inventiva en la construcción alternativa.

Contra la
destrucción
de la
experiencia:
operaciones
materialistas
y agonistas
en el
arte povera

Mariana Botey

Este momento tiende hacia la deculturación, la regresión, lo primario y lo reprimido; hacia el estado pre-lógico y pre-iconográfico, hacia el comportamiento elemental y espontáneo. Tiende hacia los elementos primitivos de la naturaleza (tierra, mar, nieve, minerales, calor, animales), de la vida (cuerpo, memoria, pensamiento) y de la política (familia, acción espontánea, lucha de clases, violencia, ambiente).

GERMANO CELANT, *Arte povera* (1969)

Basados en la lectura que Georges Bataille hace de

Manet, podemos esbozar los aspectos básicos del modernismo como sigue: a) la crisis del tema, b) la tachadura del texto y c) la reducción del arte al silencio. Si profundizamos, podemos también describir otra serie de características relacionadas con el registro de la experiencia: en el arte moderno existen una crudeza y una sacudida, una violencia y agresión que producen una dislocación —una especie de operación oculta que revela una cripto-estructura que es activada por el efecto de su inmediatez con los aspectos materiales y de-sublimados de la realidad. El impulso moderno —de acuerdo con Bataille, quien aquí propone una descripción que por mucho tiempo fue marginal y excéntrica al canon de definiciones del modernismo disponibles en la historia oficial— está marcado por una operación que no atañe ni a la forma ni al contenido de la obra de arte, sino al desplazamiento de estos dos términos: el modernismo es un desarraigo que es también un deslizamiento en una materialidad no-dialéctica.¹

¹ Georges BATAILLE, *Manet: Biographical and Critical Study*, traducido al inglés por Austryn Wainhouse y James Emmons, Ginebra-París-Nueva York, Éditions d'art Albert Skira, 1955 (colección *The Taste of Our Time*, 14). Este estudio crítico fue cuidadosamente revisado por Yve-Alain Bois con el fin de “ir a contracorriente del modernismo”, en su “The use value of Formless”, en Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss (eds.), *Formless: A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 2000.

La signatura de su presentación es a la vez una puesta en escena y una desilusión de su expectativa. El modernismo es obviamente un impulso contra la representación, pero también, y quizá más importante aún, un impulso contra la simbolización. No obstante, este último aspecto se corresponde con un empuje que expande y empuja los límites del modernismo.

El *arte povera* sigue dificultando su aprehensión y definición como movimiento artístico, pareciera ser más bien un *momento*; una enunciación tenue y agonal promovida como una re-apropiación o re-confiscación nómada y furiosa de una territorialidad que ha sido perdida, destruida o subvertida por la modernidad (es decir, por su lógica instrumental y su deseo compulsivo de dominio). Las prácticas artísticas del *arte povera* señalan el trazado y re-trazado de una territorialidad que pertenece a una temporalidad alterna —una excavación histórica separada y diferenciada en la modernidad. Esta excavación está arraigada en su localización en Italia y en una veta “nativística” que repara la especificidad de procesos históricos locales. Si seguimos la documentación del periodo, podemos argumentar que los antecedentes del *povera* nos refieren al neorrealismo y las vanguardias latinoamericanas (entre otras muchas referencias) en el sentido de subrayar un interés por la historia y lo histórico. Lo que estos movimientos artísticos comparten es un entrecruzamiento ineludible con la construcción de una identidad “nacional” que es imaginada a contracorriente de la modernidad —una ideología residual relacionada con el catolicismo, pero que es invertida y activada como herramienta crítica para definir una epistemología diferente para el Sur en el proceso de construcción de una modernidad sistémica. En este sentido, podemos pensar el *povera* como parte de esas “otras” vanguardias (que, de hecho, son los ejemplos verdaderamente pertinentes para una comprensión cabal del modernismo y la

vanguardia como fenómeno internacional) que re-formulan la idea de la cuestión “sureña”, como fue anticipada por Antonio Gramsci —leo aquí el *povera* como parte de una más amplia tradición de crítica marxista dedicada a deconstruir los regímenes visuales impuestos por las formas de poder político surgidas de la Contrarreforma y el colonialismo.

Con frecuencia, el *povera* es entendido como un antecedente inmediato al posmodernismo y esta relación resulta interesante pues apunta a una lógica o impulso alegórico. El impulso alegórico —tal como fue re-conceptualizado por Walter Benjamin y más tarde revisado por críticos clave del posmodernismo como Craig Owens— re-inscribe la progresión histórica del conflicto y la confrontación constitutiva de la modernidad dentro de una conexión subterránea que nos remite al Barroco y al drama barroco. El *arte povera* surgió como un teatro en el que se presenta, se escenifica una idea radical de materialismo. Pensar el *arte povera* en esta línea significaría ubicarlo en un “origen” histórico distinto y en una genealogía curiosa y facciosa dentro del modernismo: el Barroco, el surrealismo disidente, los situacionistas, el neorrealismo, las prácticas vanguardistas latinoamericanas, si sólo mencionamos unos pocos ejemplos no tan obvios en los recuentos de la historia del arte oficial de predominio anglosajón.

Tal historia ubicaría el *arte povera* como un resultado europeo del minimalismo y el arte conceptual. La relación parece clara y es, sin duda, un vínculo pertinente que amplía los repertorios de enunciación y los campos de acción. Sin embargo, este recuento también oscurece una característica distintiva que con frecuencia es reducida y malinterpretada: en el *arte povera* existe un núcleo de lógica no-asimilable que debe ser examinado como una discrepancia dentro de la historia hegemónica del arte.²

² En este sentido resulta interesante revisar los recuentos críticos recientes del modernismo, como aquellos que intentan reinscribir los conceptos de Bataille por medio de una tipología de “lo informe”. En el influyente volumen *Formless: A User's Guide* (op. cit.), de Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, la posición del *povera* queda ambigua y quizá parcial. Mientras que el grupo de artistas precedentes que tuvo influencia inmediata en el *povera* — Alberto Burri, Lucio Fontana, Gutai Art, Piero Manzoni — es fundamental en la discusión, sólo Giovanni Anselmo aparece ejemplificado después del turno del arte conceptual y las neo-vanguardias.

Pareciera como si las operaciones del *arte povera* estuvieran orientadas hacia un conjuro mágico: un hechizo protector contra la representación. Las estrategias de contra-representación ensayadas por el *poverismo* funcionan como un movimiento inverso contra la idea obsesiva de la construcción, la simbolización y la ordenación. El *arte povera* ocupa un lugar ambivalente en la historia de las prácticas conceptuales; tal vez porque su heterogénea radicalidad estuvo señalada por un impulso que era político en su núcleo y que pudiera caracterizarse como un momento de resistencia agonista contra lo que el teórico italiano Giorgio Agamben ha descrito como “la destrucción de la experiencia”. Y de nuevo, basados en Walter Benjamin y en su teorización de lo alegórico, lo que surge es una descripción de una violencia fundamental contra la experiencia como un contenido clave implícito en la modernidad e intensificado por un capitalismo espectacular y consumista. La conceptualización de Agamben nos indica el hecho de que en el proyecto fundador de la epistemología moderna estaban implícitos un deslizamiento hacia los dispositivos de la subjetividad y un movimiento radical por la expropiación de la experiencia. En contra de los repetidos alegatos en sentido opuesto, la ciencia moderna tiene sus orígenes en una desconfianza sin precedentes hacia la experiencia, tal y como había sido comprendida tradicionalmente: “La vista a través del telescopio de Galileo no trajo consigo certeza y fe en la experiencia sino la duda de Descartes y su famosa hipótesis de un demonio cuya única ocupación es la de engañar nuestros sentidos.”³

³ Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, traducido al inglés por Liz Heron, Londres-Nueva York, Verso, 2007 (Radical Thinkers Series), pp. 19-20 [versión en español: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, traducción al español de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001].

Al invocar al “demonio cuya única ocupación es la de engañar nuestros sentidos”, lo demoníaco aquí significa una forma de materialismo radical y no-dialéctico que pudiera ser también expresado como “valor de uso” y como parte de la operación que Bataille describe como la dislocación y el deslizamiento violentos entre la forma y el contenido que resultan fundamentales para la concepción expansiva del modernismo. El *povera* permanece abierto a una nueva lectura en esta vía de investigación. La heterogeneidad radical y la no-formalización del *povera* se posiciona —como escribe Germano Celant— con “un apretujar el mundo que es tan violento que pareciera inconcebible, porque desmenuza la realidad y no ofrece garantías”.⁴

⁴ Germano CELANT, “Arte Povera (1969)”, en Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera, Themes and Movements*, Londres, Phaidon, 1999, p. 200.

El arte pobre
o *povera*
producido en
Brasil entre
1960 y 2010

Ricardo Resende

Arte povera—o arte pobre, en su traducción al español—

es un término creado por Germano Celant, en 1967, para la exposición *Arte povera – Im Spazio* realizada en Venecia.

No se puede afirmar que este movimiento haya influido directamente en el arte producido en Brasil en esa época, y tampoco en el arte que se ve en la actualidad. Lo que sí se evidencia críticamente es la existencia de una “tendencia”, como se puede percibir en la película colombiana *Agarrando pueblo* (1977),¹ donde se hace una fuerte crítica al interés del extranjero por la “pobreza” del otro, un modismo que atiende a un “mercado” institucional internacional, manteniendo la idea de hace décadas de que, abajo del Ecuador, sólo existiría pobreza, violencia y corrupción. En el arte contemporáneo, la temática y la estetización de la pobreza son de suma utilidad para comprender la lógica del arte en la época actual.

El gran interés de esta esfera de la crítica especializada por la “pobreza” en las artes visuales se debe principalmente a la obra de Hélio Oiticica, quien cuando fue a una *favela* (ciudad perdida) declaró por “primera vez” que el marginal también podría ser el héroe. O cuando en la exposición *Nova objetividade brasileira*, en 1967, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, realizó su instalación *Tropicália* en la que presentaba la precariedad constructiva con los materiales de la *favela* como una forma de arte, definiendo un campo de experimentación dividido en dos núcleos: el proceso de su realización material y la interacción con el público. Maneras y materias encontradas para comentar la crisis sociopolítica todavía tan presente en Brasil.

Es verdad que el “movimiento” comienza a mediados de los años cincuenta, antes aun que la producción italiana, con la realización del llamado “*cinema novo*”. A partir de entonces, surgieron propuestas artísticas que representaron y rompieron la rigidez constructiva de los concretos y neo concretos en las artes visuales. Pero es en la segunda mitad de los años sesenta que se puede notar, en la producción de las ciudades de Río de Janeiro² y São Paulo³, similitudes visuales y conceptuales con el *arte povera*. Un movimiento que ha sido más conocido como “*Tropicália*” o “*Tropicalismo*”, y que ha sido objeto de estudios recientes que resultaron en libros y exposiciones en Brasil y en el exterior.

¹ De Luis Ospina (1949) y Carlos Mayolo (1945-2007).

² En Río de Janeiro, centro de la vanguardia experimental de aquella época, vio surgir las prácticas de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Antônio

Sin asumirse como tal, Artur Barrio sería el artista que mejor ejemplificaría las cuestiones de identificación con el *arte povera*, aunque, desde luego, su obra fue más radical que las de los artistas italianos alineados al movimiento. En el caso de Barrio, la idea de la pobreza de los materiales fue llevada al extremo. En el sentido de los materiales usados entonces y aún hoy, su obra rompió trágicamente con las tradiciones del arte. Eran y siguen siendo los que tenía y tiene al alcance de las manos, los objetos de la vida cotidiana. Lo que importaba era el proceso artístico, la acción creativa y sus consecuencias o resonancias en el público en un momento de fuerte represión intelectual en el país.

Luego, a mediados de la década de 1960, comenzaría lo que el crítico de arte Moacir dos Anjos, al fines de 2007, al montar su *Panorama de arte brasileño*, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, caracterizó como una “poética de la *gambiarra*”⁴ (en el sentido de improvisación)⁵ desplazando definitivamente el foco hacia este segmento de las artes visuales. La “poética de la *gambiarra*” tiene muchas similitudes con el *arte povera* si la comparamos por su resultado visual. Sin embargo, el momento político es otro e interfiere radicalmente en la concepción y comprensión de las obras. En cierto modo, la óptica política vuelve más contundentes las obras de los años 1960 y 1970. En la actualidad, la estética de la *gambiarra*, al exponer la realidad como es, elimina del arte cualquier

Dias, Anna Bella Geiger, Artur Barrio e Iole de Freitas. Algunos artistas superaban las barreras del convencionalismo del arte al proponer “el no objeto”, como apuntaron Ferreira Gullar, en un manifiesto fechado en 1960, y más tarde Mário Pedrosa con el texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, de 1966.

³ En São Paulo, otro grupo de artistas caminaba en la misma dirección: Nelson Leirner, Carmela Gross, Wesley Duke-Lee, Regina Silveira y en especial José Resende y Carlos Fajardo. Otros nombres, como Paulo Bruscky, Vera Chaves Barcellos y José Tarcísio, fuera del eje formado por Río y São Paulo, también destacaron por obras en las que el cuerpo era el material artístico.

⁴ [N. del E.: se trata de un término sin traducción exacta al español que en el portugués brasileño se utiliza para referirse a encontrar la forma de solucionar una situación negativa sin contar con los medios para ello, como reparar un aparato electrodoméstico sin recurrir a un técnico especializado. *Apañar* o *darse maña* se acercarían a su significado. Un *mestre das gambiarras* sería entonces lo que en un tiempo se conoció en México como *milusos* por un personaje del actor Héctor Suárez.]

⁵ Moacir dos ANJOS, *Panorama da Arte Brasileira de 2007*, Arco08, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.

posibilidad de una representación de los sentidos, como escribió el artista y crítico de arte Ferreira Gullar en un reciente artículo⁶ para el periódico *Folha de São Paulo*. Lo que Gullar quiere decir es que se trata de un arte que se resume en la fealdad y la crudeza de los materiales.

Aquella exposición en el museo paulista y el texto provocaron una polémica entre los más conservadores y defensores de la belleza en el arte (Ferreira Gullar también formó parte de este grupo en aquel entonces) y el circuito más involucrado con el experimentalismo del arte contemporáneo, asimilando esta estética de la precariedad como una de las características que distinguen al arte brasileño actual. Una distinción que despierta el interés del circuito cultural globalizado, ansioso por ver en los problemas sociales brasileños una belleza estética basada en la pobreza.

Estos apuntes serían la primera forma de estetización de la pobreza en el medio artístico institucional nacional y quizás sea posible emparejarlos con los conceptos del *arte povera*, por ejemplo, de nuevo, en la obra de Artur Barrio, siempre coherente con su contemporaneidad y que atraviesa el tiempo sin apegarse a los modismos o a las definiciones tan caros a la historia del arte eurocéntrica (y norteamericana después de la segunda mitad del siglo xx). Por su naturaleza, esta historia excluye al diferente, lo que no se comprende y lo que esté, de nuevo, más abajo del Ecuador.

⁶ Ferreira GULLAR, "A pouca realidade 2", en *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de marzo e 2010: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103201026.htm>.

Carta sin título (reapropiada)

Alejandra Labastida

Querida Ana:

De todas las estructuras que nos propusimos traer a esta exposición (la que come ensalada, la que respira, la que odia, la que te regresa la mirada, la que se expande al infinito, etc.) dos eran indispensables para mí. La primera es una estructura, creada por Pistoletto, para hablar

de pie

Nunca he estado totalmente cómoda así, simplemente no es mi postura natural, siempre prefiero estar sentada o aún mejor en una postura

horizontal

es una palabra que dicho sea de paso aparece en numerosas ocasiones en los textos sobre el *arte povera*: *Quiero que se sepa que quiero expansión, democracia, locura, alquimia, rítmica y horizontalidad...* (Calzolari);¹ *una noción horizontal del conocimiento... prácticas horizontales no jerárquicas; la concepción del tiempo de Boetti es horizontal mas que vertical...*² La referencia es, por supuesto, a una disolución del carácter jerárquico de las estructuras verticales y no tanto a una relación personal con la ley de la gravedad (como en mi caso), pero la gravedad es también una de las fuerzas de las que se ocupa el *arte povera* y tal vez una de las causas de mi incomodidad se deba también a esta naturaleza impositiva. *Sit in*. De cualquier forma nuestra cotidianidad exige un constante desafío a la ley de la gravedad y una estructura para hablar de pie me parece extremadamente útil. La otra es uno de los ejercicios de alquimia de Gilberto Zorio, diseñado para purificar las palabras. Se invita al público a hablar a través de un largo tubo que contiene alcohol, después de este proceso de purificación lo que queda del lenguaje es su pura materialidad, su sonido, timbre, y ritmo, vaciado de su contenido simbólico:

¹ Luciano FABRO, "My Certainty 1963", en Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 1999, p. 245.

² CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, pp. 19-41.

liberado

es otra palabra recurrente, Pistoletto habla de sus obras como agentes a través de los cuales se libera de algo.³ En general, hay una búsqueda en los artistas *povera* por asumir el mando sobre su relación con el mundo. Celant habla del movimiento como una guerra de guerrillas con la intención de retomar un verdadero control sobre el ser.⁴ Se trata de una voluntad experimental e individual por encontrarse con las fuerzas del mundo sin mediaciones simbólicas, buscando la forma de alimentarse de ellas sin necesidad de domesticarlas o transformarlas. *El sentido de mi obra parte* —nos dice Merz—, *de hecho, de reapropiarme cosas, asegurándome de que no se conviertan en proyecciones, y manteniéndolas vivas dentro de mí en sus limitadas pero individuales presencias primarias*.⁵ Así, Mario Merz se adentra por medio de los números de Fibonacci en la dimensión del

infinito

también es parte de las reflexiones de Luciano Fabro: *...lograr este infinito, en el que el hombre no se perderá, no se sentirá afectado en vano. Para ello hay que dejar atrás el camino fácil y seductor de la contemplación edificante que sólo sirve para aquellos que gustan de caer en*

la nada.⁶

Experimentos y mapas para escapar de ella, para encontrar un lugar siempre vital. *Lo importante para Kounellis es enfocarse en el*

³ Michelangelo PISTOLETTO, "The Minus Objects" (1966), en CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, p. 269

⁴ Germano CELANT, "Arte Povera: Notes for a Guerrilla War" (1967), en CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, p. 194.

⁵ Mario MERZ, "Artist's Statement 1971", en CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, p. 253.

⁶ Luciano FABRO, "My Certainty 1963", en CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, p. 245.

⁷ CELANT, *loc. cit.*, p. 194.

hecho de que Kounellis está vivo, y al diablo con todo lo demás.⁷ El artista organiza las cosas vivas en estructuras (muchas veces mágicas) que nos acercan a una nueva lógica más libre y posiblemente más

armoniosa para relacionarnos con el mundo. *Me gustaría que el resultado tranquilizara en lugar de dramatizar mi relación con*

el mundo exterior (Pistoletto).⁸

para des-dramatizar mi relación con éste es que quiero apropiarme de esa estructura para purificar las palabras. Estoy segura de que, de ser leído a través de ella, la materialidad de este texto podría adquirir matices interesantes una vez liberado de su contenido des-organizado y tantas veces repetido. En realidad, lo que me gustaría sería apropiarme de un gesto de Boetti que después de cuatro décadas y miles de libros y artículos sobre el *arte povera* resulta aún elocuente. Al ser invitado en 1969 a colaborar con un texto de cinco hojas en el catálogo de la exposición *Conceptual Art-No Object* en el Städtisches Museum en Colonia, contestó con una carta en la que especificaba que utilizaría una sola hoja que fuera de la misma calidad, medidas y color que las del resto del catálogo pero que fuera cinco veces más gruesa.

En la esperanza de que lo que tengo en mente se pueda hacer, debo hacer hincapié en que en el Reino de Olinam está prohibido publicar libros cuyo espesor de páginas sea inferior a 500 gramos por m²

*Espero poder asistir a la inauguración. Por ahora por favor acepta mis mejores sentimientos.*⁹

⁸ PISTOLETTO, *loc. cit.*, p. 269.

⁹ Alighiero BOETTI, "Untitled Letter (1969)" en CHRISTOV-BAKARGIEV, *op. cit.*, p. 237.

Giorgio Maffei*

* Fragmento extraído del libro *Arte Povera 1966-1980. Libros y documentos* de Giorgio Maffei, publicado por Corraini Edizioni, Italia.

Gente

Artistas

Narrar esta historia significa ser, por lo menos, responsable de identificar a sus actores protagónicos, lo cual no resulta un problema sencillo, considerando la diversidad de interpretaciones que historiadores, críticos y expositores han dado al tema.

Éstos son los artistas principales, con una breve biografía: Mario Merz, el mayor del grupo (Milán, 1925), comenzó a exponer en 1954; Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) y Jannis Kounellis (El Pireo, 1936) tuvieron su primera exposición individual en 1960; Gilberto Zorio (Génova, 1940), en 1964; Luciano Fabro (Turín, 1936), Pino Pascali (Bari, 1935) y Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943), en 1965; Alighiero Boetti (Turín, 1940) y Marisa Merz (Turín, 1931), en 1967; Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934), Giuseppe Penone (Garessio, 1947) y Emilio Prini (Stresa, 1943), en 1968. Estos detalles personales e históricos determinaron carreras que fueron muy distintas en un principio, pero que más tarde convergieron y se convirtieron en un "sistema" organizado, del que más tarde tomaron distancia. En un primer momento, sus experiencias comunes les hicieron participar activamente en el movimiento del *arte povera*, aun cuando éste no tuvo un manifiesto real. El término "*arte povera*" fue utilizado por primera vez en 1967, y se aplicó a una gama de artistas completamente diferente de aquellos que expondrían a principios de los años setenta. Cada uno de ellos parecía asumir un papel diferente en la redefinición del mosaico de posibles apariciones de esta poética, con intenciones y resultados formales distintos. Un elegante lenguaje proto-conceptual convive con el poder opresivo del material, la visualización de la energía con la misión social del artista, y la relación entre imagen, memoria y naturaleza con la estructura íntima del sistema evolutivo. Un arte que, hasta entonces, había trabajado en el retrato objetivo de la realidad, ahora trabajaba en el abrupto plano de sus relaciones con la vida.

El grupo de artistas al que tradicionalmente se ha asociado con el grupo tuvo una llamativa participación inicial, que se ha repetido en exposiciones antológicas posteriores, decisivas en la definición de la poética del *arte povera*. Piero Gilardi, cuyas raíces han sido quizá erróneamente definidas como provenientes del arte pop, comenzó a trabajar de inmediato en la coordinación del movimiento y en la elaboración teórica del mismo: desde organizar los sitios de exposición y estudiar los fenómenos artísticos internacionales,

hasta rechazar el papel tradicional del artista de completo acuerdo con la estética de masas y de compromiso político en los movimientos.

Gianni Piacentino ha estado allí desde el mero principio, con un trabajo preciso con estructuras primarias, muy cercano a las obras minimalistas contemporáneas, mientras que Salvo inició con obras conceptuales y *performances*. La posición de Ugo Nespolo es muy distinta, pues comenzó con la invención formal de objetos utilizando materiales pobres. Su contribución como cineasta de vanguardia sería decisiva, y le ha dado al *arte povera* su valiosa documentación cinematográfica. Incluso Paolo Icaro, quien mantiene su vocación por la estructura clásica de la escultura, utiliza materiales y métodos que dan lugar a un intercambio dinámico de energía, mientras que Eliseo Mattiacci (quien participó en las primeras exposiciones del grupo en Roma) trabaja en la relación entre la escultura y el ambiente donde ésta se ubica. Debe mencionarse el breve cruce de intereses y exposiciones de artistas, muy distintos entre sí, como Claudio Parmiggiani, Vettor Pisani, Gino de Dominicis, Gianni-Emilio Simonetti, Aldo Mondino, Claudio Cintoli, Gino Marotta y Luca Patella. Es útil recordar el Manifiesto de Alighiero Boetti, de 1967, que comienza planteando preguntas no tanto respecto a cómo formar grupos, sino a cómo hacer que sus miembros concuerden. Por pura intuición, contiene todos los nombres mencionados previamente.

Críticos

La última vanguardia del siglo xx reafirma la función histórica de los críticos de arte como líderes. A principios de los años sesenta, mientras aún se estaba constituyendo una poética inmadura e indefinida, Carla Lonzi ya estaba trabajando, justo después de los primeros experimentos de Paolini y Fabro, así como del veterano Merz, todos ellos artistas que habían sido reunidos por la galería Notizie de Turín. De su breve temporada intelectual, al menos un libro debe ser recordado, *Autoritratto*, una espléndida reiteración imaginaria de la composición del grupo de artistas y un análisis teórico del naciente feminismo.

“El crítico es la persona que ha aceptado medir la creación por medio de la cultura, dando a esta última la prerrogativa sobre la aceptación, el rechazo y la importancia de la obra de arte. Nuestra sociedad ha dado lugar a un absurdo al institucionalizar la crítica, distinguiéndola de la creación, y otorgándole poder cultural y práctico sobre el arte y los artistas. Sin percatarse de que los artistas son por naturaleza críticos, implícitamente críticos, debido a su estructura creativa [...]” (Carla Lonzi, en *Autoritratto*, 1969).

A la vez que recordamos, por la importancia que dan a las cosas nuevas, la contribución de Alberto Boatto, Maurizio Clavesi (quien organizó las primeras exposiciones en Roma) y Renato Barilli, debemos mencionar la participación original de Daniela Palazzoli, la crítica de Milán con sus geniales y desordenados intereses. Su exposición *Con temp l'azione* identifica desde el principio a los actores y las ideas que guiarían el movimiento.

“El arte es otra forma de actividad. Es una función constituyente de la acción. El propósito de la actividad artística ya no es representar el mundo objetivo después de comprender sus leyes (sus valores), sino utilizar el conocimiento de tales leyes objetivas para transformarlo activamente (o por lo menos activarlo de manera dinámica) [...]” (Daniela Palazzoli, en *Con temp l'azione*, 1968).

Definir su poética, establecer al grupo, trazar su estrategia y sacarlo al escenario internacional fueron todas labores de Germano Celant. Tras de haberse educado en el ámbito del diseño radical y el teatro de vanguardia, Celant completó su aprendizaje intelectual con Eugenio Battisti y su revista *Marcatré*. En Turín, hizo amistad con varios artistas y entró de lleno en el ambiente social y cultural de mediados de los años sesenta, hasta la reveladora exposición en la galería Bertesca de Génova y su ensayo-manifiesto publicado en *Flash Art* en 1967. Desde entonces, ha sido el curador de las principales exposiciones del grupo, tanto dentro como fuera de Italia. Aunque también hace otras cosas, su nombre está indisolublemente ligado al *arte povera*.

“La labor de un crítico, en el momento en que se vuelve independiente, espontánea e individual, representa para los otros libertad, violenta, dictatorial, vívida y al mismo tiempo mortificante. [...] La afasia crítica puede ser remplazada por el trabajo crítico como institución para producir resultados, acciones o sucesos. Hacer este tipo de labor crítica no es sólo en la dimensión de lo que uno prefiere o supone, sino que es un evento que sucede al mismo tiempo que la realidad en curso, circunstancial. [...] El trabajo de los críticos puede funcionar como una prueba adicional de la experiencia [...]” (Germano Celant, en *Arte povera piú azioni povere*, 1969).

En las páginas de la revista *Data* (así como en *Domus* y en muchas otras publicaciones periódicas), uno encuentra el cuidadoso interés de Tommaso Trini, mientras que en *NAC Notiziario Arte Contemporanea* hay entrevistas y comentarios del grupo turinés

editados por Mirella Bandini. Hay que mencionar la contribución de varios críticos desde los primeros años, quienes serían decisivos para el desarrollo internacional del grupo: Konrad Fischer, Hans Strelow, Wim A.L. Beeren, Harald Szeemann, Yusuke Nakahara, Jean-Christophe Ammann, Kynaston L. McShine, Gerry Schum y Eva Madelung. A Achille Bonito Oliva, un actor clave en los sucesos artísticos posteriores, debe reconocérsele el haber formalizado y contextualizado la obra de los artistas *povera* en una serie de importantes exposiciones internacionales durante los años setenta.

“Como siempre, el arte desmonta del presente y cabalga el futuro. El microcosmos de la obra nos remite al macrocosmos del mundo e intenta construir un lugar de intensa totalidad, donde las fuerzas físicas, psíquicas y sociales pueden unirse bajo la unidad procesal del arte. El arte siempre mantiene relaciones abiertas y móviles, al igual que el mundo es móvil [...]” (Achille Bonito Oliva, en *Avanguardia Transvanguardia*, 1982).

Fotógrafos

Cuando el arte asume una dimensión ambiental imponente y un valor de representación fascinante, los fotógrafos ya no pueden ser sólo buenos profesionales y limitarse a reproducir la obra. Deben ser capaces de penetrar los nuevos manjares artísticos y hacerse responsables de interpretar todo tipo de situaciones. Ahora los artistas están entrando en el campo visual de la imagen fotográfica, con todo el peso de su materialidad y toda la energía de su obra. Con frecuencia, sólo una imagen permanece de una obra o una imagen incluso se convierte en la obra, cuando un artista consigna sólo el recuerdo de una obra o de un evento perdido al fotógrafo. Una transferencia de un lenguaje al otro.

Tal cambio en el papel y la misión de los fotógrafos corresponde a un puñado de nuevos profesionales, capaces de regenerar a la vieja generación. Esto sucedió primero con artistas-fotógrafos que transformaron la profesión, como Ugo Mulas y Gianfranco Gorgoni, famosos por documentar lo que sucedía entonces en Estados Unidos. Paolo Mussat Sartor trabajaba en Turín, al lado de los artistas de la galería Sperone. Publicó un libro de fotografías titulado *1968-1978. Arte e artisti in Italia*. También debe mencionarse a Paolo Pellion di Persano, quien estaba especialmente interesado en la obra de Calzolari, Penone, Pistoletto, Kounellis y Zorio.

“Creo que la galería Sperone fue un lugar donde sucedieron cosas extraordinarias. [...] La etapa que afortunadamente me tocó vivir duró varios años, y durante aquellos años tuvo lugar la mayor parte de lo que un grupo extraordinario de artistas hizo y desarrolló.” (Paolo Mussat Sartor, en *Storie dell’occhio*, 1988).

En Roma, al lado de Kounellis, Merz, Pascali y la galería Attico, estaba trabajando Claudio Abate. Estuvo en Amalfi, cuya historia se cuenta aquí, y también Mimmo Capone, el intérprete de una extraordinaria secuencia sobre la obra de Anselmo.

“Fotografiar arte debe ser, por lo tanto, un compromiso pensado como una necesidad personal, una necesidad que simultáneamente se apodera de la persona y del fotógrafo, porque sólo si es sentida y reconocida como una necesidad puede convertirse en un problema que influya en la vida [...] Entre los años sesenta y setenta, estos artistas ya no estaban pintando. Hacían instalaciones y performances; no exponían superficies, sino ambientes, espacios y situaciones. Sus obras eran complejas y sutiles, compuestas de efectos ostentosos; pero con mayor frecuencia había detalles y atmósferas enrarecidas que requerían que todos se involucraran para estar presentes y participar intensamente. Y requerían que los fotógrafos hicieran lo mismo, con frecuencia con obras a las que el artista no les había dado un significado, sino que había dejado abiertas a las emociones sin terminarlas. Las obras vivían en una atmósfera a las que podías agregarles algo imprevisto [...]” (Germano Colombo, en *Storie dell’occhio*, 1988).

Tiempos

Aunque el inicio del *arte povera* ha sido erróneamente identificado como unas pocas exposiciones a lo largo de varios meses, la definición de su conclusión es algo mucho más complejo. La obra de unos pocos años y de mucha gente se diluye en un abanico multicolor de aventuras, que se traslapan y mezclan hasta que la historia del grupo se confunde equivocadamente con la historia de los individuos. Si bien dejamos los detalles sobre el inicio para las explicaciones dadas más abajo (donde destacamos las primeras exposiciones y los lugares donde se llevaron a cabo), es necesario explicar la decisión [...] de extender el *arte povera* hasta el final de los años setenta. En una entrevista dada en 1985, Germano Celant dice que —al menos en sus propias obras— la definición de *arte povera* sobrevivió hasta 1971. Las razones son claras y pueden hallarse en

el cansancio de un movimiento intelectual que para entonces había llegado a su fin, un deseo de seguir avanzando, pero también en el deseo de liberar a los artistas de una etiqueta opresiva que amenazaba con limitar su desarrollo. Puede identificarse, si deseamos establecer una fecha, en la época de la exposición *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, en Turín, en junio de 1970. Celant utilizaría la definición de nuevo 15 años después, cuando el término ya se había convertido en una entrada en los libros de historia.

“[...] En un lapso de quince años, la experimentación fue reconocida, y no hubo ya necesidad de formar parte un grupo [...] Hablé con los artistas acerca de mi impaciencia respecto a esta etiqueta que me ocultaba otras áreas en las que estaba interesado [...] y en cada una de ellas tenía trabajo por hacer.” (Germano Celant, en *Arte povera. Storie e protagonisti*, 1985).

La historia de las exposiciones en los años que siguieron muestra un comportamiento con frecuencia contradictorio, y casi todas ignoran el problema simplemente rechazando definir sus límites. O cuando menos hasta la importante exposición en la Tate Modern de Londres en 2001, que ubica la fecha final en 1972, pero que establece el inicio de su labor en 1962, con una documentada serie de obras y de eventos seminales.

[...]

Lugares

Turín

Para cultivar un fenómeno artístico tan explosivo se requiere un humus complejo: a principios de los años sesenta, Turín era una maraña de violentas tensiones sociales, provocadas por un revivir de la conciencia de clase y un ambiente subterráneo impregnado por los licores madurados en los campos culturales que, desde los años cincuenta, se habían acunado en la pintura informalista del norte de Europa, mezclada con el *art autre*, importado de Francia y Japón por el aristócrata y peculiar crítico Michel Tapié. En 1958, abrió la galería Notizie de Luciano Pistoì y dio reconocimiento internacional a los principales artistas de la época. Aquí arribaría Mario Merz en 1962, aún empapado de pintura y gis, esperando que las cosas cambiaran, y después Paolini en 1965 y Fabro en 1967. En el templo de la burguesía ilustrada de Turín, la galería Galatea de

Mario Tazzoli, Pistoletto había estado exponiendo desde 1960. En esta galería, había hecho su aprendizaje Gian Enzo Sperone, el joven que estaba destinado a influir profundamente en la historia que estamos narrando. Además de estas galerías privadas, la Galería Cívica de Arte Moderno albergó muchas exposiciones que colocarían a Turín en el centro de la atención internacional, y capturaría las energías de aquellos que tomarían parte en los sucesos por venir. Entre 1962 y 1963, Sperone estuvo a cargo de la galería Punto, de Remo Pastori, donde se interesó por el naciente arte pop estadounidense. Esto florecería un año más tarde en su nueva galería en *via Cesare Battisti*. Esta aceleración culminaría en una serie de exposiciones que verían la creación de una red de galerías en Europa y Estados Unidos como el escaparate internacional del *arte povera*. En junio de 1966, Sperone organizó la exposición *Arte abitabile* con Gilardi, Piacentino y Pistoletto, una brisa fresca que escaparía del arte figurativo tradicional y rechazaría la consagración de los *objets d'art*. Pistoletto ya había tenido una exposición en la nueva galería en 1964, pero en 1966 llegarían Pascalli, Gilardi y Piacentino, seguidos un año más tarde por Marisa Merz y Zorio y luego, en una secuencia ininterrumpida, por Merz, Ceroli, Anselmo, Kounellis, Calzolari y Penone. Para entonces, el *arte povera* contaba con una sólida base teórica y una notable visibilidad internacional. A Sperone sólo le restaba ofrecer importantes exposiciones colectivas y guiar a sus artistas al circuito europeo que edificó desde un comienzo. Los artistas estadounidenses Morris, Nauman, Andre, Huebler, Weiner, Kosuth, Barry y De Maria fueron a Turín, y el *arte povera* tuvo que analizar un conceptualismo internacional que Sperone ya había comprendido y que, todavía hoy, no ha sido designado.

En un principio, dos artistas, Paolini y Boetti, en parte debido a las diferencias de edad, no recibieron la atención de Sperone, y en 1967 tuvieron una exposición en la galería de Christian Stein en *via Teofilo Rossi*. En las distintas combinaciones del grupo, los artistas se conocieron en las distintas galerías de Turín (a las que deben añadirse otros lugares e instituciones), en un espíritu de cooperación y sin ninguna división estricta.

En abril de 1967, Eugenio Battisti organizó un "Museo sperimentale d'arte contemporanea" en la galería Cívica. Casi todos los artistas *povera*, representando diferentes formas de arte, participaron en un excéntrico lugar conocido como "DDP, Deposito d'arte presente" en *via San Remo*, a tiro de piedra del río Po, organizada por el pródigo coleccionista turinés Marcello Levi, ayudado por Luigi Carluccio y por el propio Sperone. Todo comenzó con una carta enviada en el otoño de 1966: "[...] el Centro está definiendo

sus propios principios, que son ser un lugar para encuentros cordiales libres para todos aquellos interesados por las formas más recientes de arte visual [...]”. Dueños de galerías, coleccionistas e intelectuales, todos participarían, al igual que las principales luces de las altas finanzas locales, quienes no dudaron en tomar parte con estos jóvenes artistas discutidores. Casi todos los artistas que se convertirían en el núcleo del *arte povera* participaron, junto con sus compañeros de viaje —en vías paralelas— Nespolo, Piacentino y Gilardi, que por un corto lapso de hecho dirigieron el Depósito. La breve aventura de este espacio sería ampliada al año siguiente con las intervenciones de Pistoletto y su Zoo, y luego la “MEV, Musica Elettronica Viva” y los conciertos de Steve Lacy, y las producciones teatrales de Pier Paolo Pasolini (quien daría la primera representación de su *Orgia* con la complicidad del Teatro Stabile). Tres exposiciones —los recuerdos son imprecisos— que son casi una señal de la cultura de la ciudad. Por el Depósito pasaron los grandes coleccionistas y pontífices del mercado del arte Leo Castelli e Ileana Sonnabend, y los jóvenes críticos Trini, Passoni, Politi y Bonito Oliva, quien escribiría en un cartel de Zoo: “La ansiedad acerca de la liberación de la libertad se ha vuelto un estímulo común para estos artistas, quienes viven día con día sabiendo que nunca harán una sola obra perfecta [...] saben que deben hacer una serie de gestos e intervenciones para poder vivir en la sociedad, no por medio de su propia obra sino para sí mismos.” El torbellino de 1968 estaba a la vuelta de la esquina. Incluso el nuevo salón de baile Piper Club, y otros, ya había expuesto sus “atuendos de artista” durante el *Beat Fashion Parade* durante su inauguración en mayo de 1967.

El espíritu de cooperación comenzó en diciembre de 1967 con la exposición histórica *Con temp l'azione*, organizada por Daniela Palazzoli en las galerías Stein, Punto y Sperone y esparcida por la ciudad. Pistoletto, con Maria Pioppi, confirmó su talento para las artes escénicas al enrollar una bola de periódicos y pegando en las persianas de las tiendas un letrero que decía “Cerrado por el amor del dueño”. Esto fue retomado por Ugo Nespolo, quien realizó una película en 16 mm titulada *Buongiorno Michelangelo*.

La culminación de esta conexión con la ciudad vino en 1970 con la exposición *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, organizada por Germano Celant en la Galería de Arte Moderno, el museo italiano más franco y valiente de la época. El nuevo arte internacional quedó consignado en los libros de historia.

“Esta experiencia comenzó [...] en Turín [...] Esta ubicación fue sintomática, y su creación fue fomentada en lugares donde había una estructura de mayor represión social. Conservadora y ordenada, la opulenta sociedad de Turín ayudó a los artistas sin lentes rosas a decidir que ‘no hay otro camino’. Esta sociedad podía permitirse un ‘margen’ fuera del sistema. Los artistas no fueron alentados a integrarse, y bien que lo sabían. De aquí es de donde proviene esta condición estética [...]” (Tommaso Trini, en *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, en *When Attitudes Become Form*, Berna, Kunsthalles, 1969).

Génova

Mientras que Turín fue la ciudad donde vivía la mayoría de los artistas, y donde comenzaron las primeras etapas de sus carreras, Génova fue responsable de la primera exposición estructurada con un grupo compacto que a partir de entonces sería conocido como *arte povera*. Germano Celant, su curador, inauguró *Arte povera – Im spazio* el 27 de septiembre de 1967 en la galería La Bertesca de Génova, una exposición doble que comparó ejemplos de obras del movimiento *povera* con las de un grupo compuesto por artistas de Roma.

“¿Qué está sucediendo? La banalidad se ha subido al carro del arte. Lo insignificante ha comenzado a existir, o más bien a imponerse. La presencia física y el comportamiento, en su forma de vivir y de ser, son arte. Las fuentes instrumentales de los lenguajes están sujetas a un nuevo análisis filológico. Y con ellas ha nacido un nuevo humanismo. [...] Han eliminado de su investigación todo aquello que pudiera parecer reflejo o mimetismo —un hábito lingüístico— e intentan en cambio hacer un nuevo estilo de arte que, si se me permite tomar prestado un término de las ideas teatrales de Grotowski, hemos llamado ‘pobre’.” (Germano Celant, en *Arte povera – Im spazio*, 1967).

En estas circunstancias, las teorías del *arte povera* fructificaron con la publicación, en noviembre, del artículo “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, en el número 5 de la revista *Flash Art*.

En diciembre, el Instituto Universitario de Historia del Arte albergó una exposición, *Collage I*, de nuevo organizada por Germano Celant. Junto con la exposición, el día de su inauguración, hubo un debate en el que participaron Celant, Boetti, Gavazza, Luporini, Mambor y Prini. Durante el acto, Pistoletto cortó el cabello de su

mujer, sentada entre la audiencia, mientras su hija Cristina patinaba por el salón.

En 1968, en La Carabaga Club d'Arte en Sampierdarena, Celant organizó una conferencia de artistas y críticos. El público fue recibido por sillas vacías y una mesa con una grabadora encima. Sobre cada silla había una página de los textos de Celant, escrita el año anterior y titulada *Crito-ogetto*. Cuando el público ocupó sus asientos, la grabadora fue encendida y se escucharon los discursos de los artistas y de Celant, quien era el único presente y estaba sentado entre el público.

Bolonia

El escenario se mudó a Bolonia. El 24 de febrero de 1968, Celant inauguró la exposición de *arte povera* en la galería De Foscherari. Como prueba de la conexión entre las mejores galerías de Italia, ésta fue organizada conjuntamente con Attico de Roma, La Bertesca de Génova y la Sperone de Turín.

A los artistas habituales se añadieron obras de Ceroli y Piacentino. Boetti y Pietro Bonfiglioli escribieron para el catálogo, pero los argumentos de críticos y artistas se desbordaron en los *Quaderni* de la galería, titulados *La povertà dell'arte* y editados por Bonfiglioli.

“[...] el tema del *arte povera* [...] permitió que el debate se expandiera para incluir los problemas más generales de la producción de arte moderno. Estos problemas pueden separarse en dos problemas básicos: por un lado, la relación entre y vida, que puede sintetizarse en la relación entre la teoría y la práctica, para la que el *arte povera* sugiere una solución específica; y por el otro lado, la búsqueda de un punto de partida, es decir, de una condición del arte que no puede ser comercializado, para lo que el *arte povera* sugiere una solución —en términos que no pueden hallarse en el arte. [...]”
(Pietro Bonfiglioli, en *Arte povera*, 1968).

Roma

El papel de la capital es contradictorio en esta historia. Distraída por los distintos papeles que debía desempeñar al mismo tiempo, la Roma de mediados de los años sesenta dio la bienvenida a un abigarrado enjambre de artistas quienes, habiendo sido los protagonistas de la década precedente —y aun la vanguardia del cambio de siglo—, se mantienen activos, trabajando en las diferentes formas de pintura. Las imágenes abstractas, informalistas y de la nueva

figuración conviven, mientras los artistas que utilizan medios, técnicas y lenguajes innovadores intentan sobrepasar la pintura. Incluso antes del advenimiento del *arte povera*, ya se habían hecho notar estos modos que involucran de diferentes formas los sistemas sensoriales de los espectadores. No es casual que los artistas que Celant incluyó en la exposición de la galería Bertesca provinieran de Roma (Kounellis y Pascali, pero también Ceroli, Mambor y Mattiacci). Pascali se inició en 1965 en La Tartaruga con una exposición curada por Cesare Vivaldi, a la que siguió inmediatamente después otra en la galería Attico de Fabio Sargentini. En su primera exposición, sus obras se caracterizaban principalmente por sus colores y formas (*La labbra rosse* (Omaggio a Billie Holiday), *Torso di negra al bagno*, etc.), y luego, en *Il mare*, puede verse el paso dado lejos del estilo *povera* que el artista ya había expresado en *Armi*, expuesta en la galería Sperone de Turín. Pistoletto hizo el primer contacto con Pascali en Turín, antes de que fuera fichado por Sargentini, y construyeron el puente de comunicación entre ambas ciudades cuando por primera vez unieron sus ideas, que darían vida al movimiento. Un año después, Kounellis llegó a la galería —ya había expuesto sus *Alfabeti* una década antes en La Tartaruga y en Arco d'Alibert— con una exposición que se apoderó del ambiente, presentada por Boatto, y llamada *Il giardino, i giuochi*. Junto con rosas de seda, expuso aves vivas enjauladas.

“[...] Muchas jaulas con pájaros vivos dentro son el marco conmovedor y sonoro para su gran composición con rosas. Este exceso de naturaleza —representada por los pájaros enjaulados— proclama la absoluta artificialidad de las flores; la dificultad de volar y el canto de las aves prisioneras, el marchito perfil heráldico de las rosas. Al ser tan artificiales, las rosas no desean compartir nada con la sensualidad onomatopéyica de una espléndida naturaleza muerta holandesa, aunque sí rinden su esencia como signos/símbolos de las rosas [...]”. (Alberto Boatto, en *Il giardino, i giuochi*, 1967).

El tema dominante de estas investigaciones pareciera ser —y lo era entonces en todo el mundo, si bien el efecto resultara completamente diferente— involucrar el ambiente y cruzar las fronteras de la acción. Alberto Boatto utilizó el nombre *Lo spazio dello spettacolo* para su artículo que presentó una exposición colectiva en junio de 1967, de nuevo en Attico, llamada *Fuoooooco Immmmmagine Accqqqua Terrrrrrra* con obras de Pistoletto (espejos que capturaban el espacio), Kounellis y Pascali (elementos principales: fuego y tierra), Gilardi (naturaleza falsa) y Schifano, Ceroli y Bignardi. Sobre esta

exposición, Calvesi escribiría unos años más tarde: “Básicamente, el *arte povera* ya había sido descubierto, aunque nadie había aún pensado en este nombre.” En noviembre, Kounellis repitió su reunión de arte y naturaleza con tierra, un cactus, algo de algodón, acuarios, un perico, elementos de la creación de los reinos animal, vegetal y mineral.

En 1968 Pistoletto regresó a la galería Attico con sorprendentes escenarios de espejos y columnas, donde los espectadores eran invitados a tomar parte activa con acciones y disfraces. El teatro y las artes visuales se penetraron mutuamente, y Pistoletto da rienda suelta a su vocación por la escena. En este contexto, debemos recordar la obra de Paolini, quien en 1964 había tenido su primera exposición individual en la galería La Salita con una serie de paneles de madera que planteaban el problema de la relación entre la obra y el espacio. Las invitaciones a la exposición fueron diseñadas como una hoja de papel blanco doblada. Los artistas *povera* tuvieron muy pocas exposiciones colectivas en Roma: la galería Arco d’Alibert organizó en marzo de 1968 *Percorso* con Anselmo, Boetti, Merz, Paolini, Piacentino, Pistoletto y Zorio, y la estimulante inclusión de Nespolo y Mondino. Merz respiró el aire de su época y expuso *Igloo di Giap*.

Mayo de 1968. La Tartaruga ofreció una exposición diaria. Cada artista fue invitado por Plinio de Martiis a exponer un breve episodio en la galería como si fuera una producción teatral. El *Teatro delle Mostre* involucró a una amplia diversidad de artistas y críticos. El catálogo, escrito como guarda de un libro, se presentó como un “síntoma ejemplar de una situación activa actual, que no es pero sucede”.

Para la historia que se narra aquí, recordemos a Paolini y su *Autoritratto di Rousseau*; a Prini cargando una bolsa desde Génova que contenía pedazos de madera con los nombres de la gente que conoció en el camino y que declamó cuando hizo su intervención; a Calzolari con un bloque de hielo chorreando, y a Boetti con una gran hoja de papel azul (el cielo), que el público debía perforar con un clavo para hacer hoyos (las estrellas) y su constelación personal. Pascoli y Kounellis estuvieron ausentes del *Teatro*, aunque fueron invitados, por rivalidades entre la galería y Attico. Los artistas afirmaron *a priori* su independencia de cualquier conformación grupal, y los dueños de la galería tuvieron que tolerar sus divagaciones. El paso, no demasiado lento, de los artistas hacia la acción y el *performance* culminó en enero de 1969 con la participación de Kounellis en Attico: doce caballos de verdad (aunque algunas personas dicen que eran onces) en exposición en la galería/garage sobre *via Beccaria*. Fue un

nuevo camino para el arte, pero también para el sistema de exposiciones, que salió de los espacios solemnes y elegantes de los palacios céntricos y se convirtió en un contenedor de eventos, un modelo que duraría una década y que sería exportado al mundo entero.

Amalfi

Arte povera + Azioni povere se llevó a cabo en los fascinantes alrededores del arsenal de la Vieja República, curada por Germano Celant y con la complicidad de Marcello Rumma.

“[...] el arte povera, las acciones pobres, las críticas represivas y la profecía de una sociedad estética: todo está en el orden del día. El empobrecimiento de las técnicas e imágenes, la liberación de un hilo sutil de anti-tecnología, una ampliación decisiva de la iconografía al zambullirla en áreas inaccesibles, lo desconocido y jugar con las emociones y la vida: todo ello muestra la dirección en la que estas experiencias se mueven. Los materiales en exposición son señal y testimonio de una vida en común, de una forma de entender el mundo [...]” (de la portada del catálogo, 1969).

En octubre de 1968, la presencia de los artistas *povera* en Amalfi es unánime, y Celant ya ha delineado su imagen y a sus protagonistas. El Arsenal es un espléndido edificio normando de piedra. Para sus acciones, los artistas pueden usar el pueblo entero. Todos piensan su obra en términos de procesos, así como de objetos. Los papeles tradicionales se desquician: no hay dueños de galerías y los críticos han sido integrados. Boetti acumula muestras de materiales, Pistoletto envuelve un sarcófago en harapos multicolores, Zorio llena una caracola con agua fluorada, Anselmo extiende una sábana húmeda sobre el piso y la corta siguiendo la línea marcada por un compás, Fabro cuelga su *Italia* de un cable de acero, Marisa Merz coloca sus zapatillas de ballet y la palabra “Bea” sobre algo de arena, Paolini prepara un panel con los nombres ininteligibles de sus conocidos y Merz llena un contenedor con cera y le coloca una luz de neón donde se lee “Sitin”, Pistoletto monta su Zoo y frente al Arsenal interpreta su *L'uomo ammaestrato*. “Toda oferta es bienvenida”, dice.

Milán

Cuantitativamente modestas pero de muy buena calidad fueron las contribuciones milanesas a las exposiciones de *arte povera*. En

1966, el premio del Centro Culturale San Fedele se identificaría con los jóvenes Calzolari, Fabro, Paolini y Gilardi, un grupo de artistas decisivos. Más tarde, Pascali y Ceroli serían añadidos al Salone Internazionale dei Giovani. La importancia de la juventud es el tema principal de la intensa labor de Franco Toselli; primero en la galería de Neubourg y más tarde en la Toselli, presentó obras de Boetti, Fabro, Merz, Penone, Prini, Paolini y Zorio. La exposición *Shaman/Showman* de Boetti en abril de 1968 expresa el ambiguo carácter doble del artista moderno. La imagen en el cartel, pegado por todo Milán, es un fotomontaje del rostro del artista y el rostro del Adam Kadmón del Libro del Génesis, tomado de *Transcendental Magic, its Doctrine and Ritual*, de Eliphas Lévi. En 1970, Toselli expuso el *Manifesto 1967* de Boetti, con los nombres de 16 artistas junto con símbolos herméticos. Entre las galerías que vale la pena mencionar se encuentran la Ariete, Vismara (donde Fabro tuvo su primera exposición individual en 1965), Lolas, Naviglio, Borgogna, Salvatore Ala y más tarde la Christian Stein, después de su traslado desde Turín.

Europa, Estados Unidos y el arte internacional italiano

Ya se ha mencionado el papel de Sperone en ampliar la presencia de los artistas en el resto de Europa. En particular, la galería parisina de Ileana Sonnabend tuvo a Pistoletto como huésped en varias ocasiones a partir de 1964, y a Anselmo, Merz y Zorio en 1969. A principios de los años setenta, Calzolari, Paolini, Kounellis y después Merz y Calzolari fueron a Nueva York. Muy pocas galerías europeas tendrían un papel significativo en el *arte povera*. En el paso de una década a otra, aparecieron la Heiner Friedrich en Múnich, la Konrad Fischer en Düsseldorf, Paul Menz en Colonia, la Galerie MTL en Bruselas, Yvon Lambert en París, Annemarie Verna en Zúrich y sólo John Weber en Estados Unidos. La situación cambiaría radicalmente en las décadas siguientes, con una presencia italiana crecientemente incisiva.

Sin embargo, sería con las grandes exposiciones museísticas en Europa que los artistas *povera* obtendrían mayor visibilidad, al exponer al lado de artistas internacionales. La exposición *Prospekt '68*, en Düsseldorf en 1968, presentó obras de galerías europeas y estadounidenses con la presencia de Sperone y Sonnabend, y luego vino una digresión a Nueva York con *Nine at Castelli*, que comparó a Anselmo y Zorio con algunos de los colosos estadounidenses, incluyendo a Nauman, Serra, Hesse y Sonnier. En 1969 comenzó

el gran periodo de las exposiciones europeas, cuando se hizo un intento por aclarar las ideas artísticas al final de la década: *Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren*, organizada por Wim A.L. Beeren en Ámsterdam, con una buena representación italiana. Piero Gilardi no participó, aunque sí envió un texto titulado *Politics and the Avant-Garde*, que fue su despedida temporal de las exposiciones. En la difícil mezcla de arte y vida, eligió el compromiso con la política radical. Inmediatamente después. Harald Szeemann comenzó con *When Attitudes Become Form* en la Berne Kunsthalle, y luego con *Verborgene Structuren* en Esee y al año siguiente *Between Man and Matter* en Tokio y la dedicatoria europea a las nuevas tendencias italianas con *Processi di pensiero visualizzati* de Ammann y Celant en Lucerna y *Arte Povera. 13 Italianische Künstler* en Múnich.

A la exposición de 1970 en Turín, que reunió el *arte povera* con el arte conceptual y el *land art*, el Museo de Arte Moderno de Nueva York respondió con *Information* y un montón de artistas italianos.

Italia, en este salto continuo en busca de una definición de las características de la modernidad, contribuyó en 1970 con *Gennaio 70* en Bolonia, con Barilli, Calvesi y Trini, y luego con *Amore mio* en Montpulciano, la 7ª Biennale en París, *Vitalità* del negativo nell'arte italiana en Roma, *Persona* en Belgrado y más tarde *Contemporanea* en Roma, todas organizadas por Achille Bonito Oliva. También merece ser recordado, del mismo curador, el ciclo de exposiciones, conferencias y proyecciones cinematográficas del *Incontri Internazionali d'Arte* en el Palazzo Taverna, junto con Graziella Lonardi Buontempo.

Otros lugares

En esta rígida división de los primeros años del *arte povera*, muy pocas ciudades entrarán en juego, aunque los libros de historia hablarán de episodios importantes (pero ocasionales). En marzo de 1968, el Centro Arte Viva Feltrinelli, en Trieste, albergó una de las primeras exposiciones de Celant, completamente estructurada como una idea grupal, y la Modern Art Agency, de Lucio Amelio, en Nápoles, desempeñará un papel decisivo en las carreras de Calzolari, Fabro, Kounellis, Paolini y Mario y Marisa Merz. Durante los primeros años, entre todas las exposiciones individuales, deben mencionarse la galería Bonomo en Bari, las galerías Rumma y Trisorio en Nápoles, Area en Florencia, Samangallery en Génova, Marconi en Milán, Bentivoglio y Oca en Roma, y Leone en Venecia.

Semblanzas

Giovanni Anselmo

Borgofranco d'Ivrea, Piamonte, 1934. Vive y trabaja en Turín, Piamonte, Italia.

El trabajo de Giovanni Anselmo ha oscilado entre la pintura, la escultura, la fotografía y la instalación, donde ha hecho uso de una amplia gama de materiales orgánicos e inorgánicos como vegetales, electricidad, agua, granito, plástico y metales. Su obra se ha concentrado en la exploración de las leyes elementales de la física y de la naturaleza, como los campos magnéticos, la energía, la tensión y la gravedad, así como en la transformación y la contraposición de los materiales. A partir de 1969 se dedica a desarrollar los conceptos de finitud/infinitud, macrocosmos/microcosmos, invisibilidad y la situación del sujeto en el universo. También se interesa por la sustitución de la cosa por la palabra, esta última creada a partir de proyecciones, con lo cual busca cambiar las formas de percepción de los espectadores.

Alighiero Boetti

Turín, Piamonte, 1940 – Roma, Lacio, 1994.

La obra de Alighiero Boetti abarca técnicas como el dibujo, la pintura, el bordado, la fotografía y las impresiones. Rechazó los materiales de las artes superiores, prefiriendo los de la vida cotidiana, como madera, cemento, ropa y luz eléctrica.

Se interesó por la dualidad y su tautología, lo cual puede notarse en obras como *Gemelli*, o en la forma de referirse a sí mismo como “Alighiero y Boetti”.

La ejecución material de algunas de sus piezas se caracteriza por haber sido realizada en colaboración con otra personas, ejemplo de ello es *Mappa*, una serie de mapas bordados por gente de Afganistán y Pakistán. La interacción con personas y elementos de diferentes culturas, principalmente no occidentales, desempeñó un papel importante en su actividad artística.

Durante una etapa de su trayectoria realizó varias series de arte postal, como *Dossier postale*, que consistió en enviar por correo sobres vacíos a artistas, críticos y coleccionistas a direcciones inventadas de acuerdo con un itinerario igualmente ficticio, por lo que ninguno llegaba a su destinatario, así que le eran devueltos; de nuevo en poder de los sobres, los introducía en otros más grandes y los mandaba al segundo destino imaginario, de manera que el contenido del sobre era siempre otro sobre vacío.

Pier Paolo Calzolari

Bolonia, Emilia Romagna, 1943. Vive y trabaja en Fossombrone, Las Marcas, Italia.

Una de las aportaciones de Pier Paolo Calzolari fue el haber ampliado la práctica tradicional de la escultura al incluir materiales orgánicos como musgo, hojas de plátano, cera y tabaco. Trabaja también con materiales maleables como el plomo y objetos de uso común como colchones. Algunas de sus obras incluyen elementos luminosos como el neón, con el cual busca apuntar hacia lo sublime. Su obra abarca desde la pintura hasta la escultura, el collage, la instalación (en donde llegaba a incluir tanto a personas como animales) y el performance. Se interesa sobre todo por los procesos de creación artística, así como por las transformaciones alquímicas y el concepto de infinito.

Luciano Fabro

Turín, Piamonte, 1936 – Milán, Lombardía, 2007.

Escultor y escritor, Fabro exploró con su trabajo problemas fenomenológicos como la relación entre la experiencia empírica y el conocimiento, ligando naturaleza y cultura, al mismo tiempo que desafiando la unidad estilística. Su concepción humanista del arte dio pie a la posibilidad de que cada obra que produjo propusiera una solución a un determinado problema. Esto provoca que su obra tienda a generar meditaciones prolongadas en el público, dejando espacio a intuiciones inmediatas que complementan la obra del artista.

El trabajo de Fabro se caracteriza por su transparencia, el reflejo de superficies pulidas y el empleo de efectos ópticos. A lo largo de su carrera utilizó diferentes medios y materiales, desde “materiales pobres” como periódicos y trapos, hasta algunos más refinados como mármol, hojas de bronce

y oro, seda, vidrio y pieles. La técnica de Fabro depende en gran parte de la relación de estos materiales entre sí.

Jannis Kounellis

El Pireo, Grecia, 1936. Vive y trabaja en Roma, Lacio, Italia.

Originario de Grecia, Kounellis llegó a la ciudad de Roma en 1956, en donde comenzó su actividad artística tras ingresar a la Academia de Bellas Artes. En un inicio sus obras fueron principalmente pinturas, sin embargo a partir de la década de los años sesenta comenzó a incluir a la superficie plana ciertos elementos orgánicos e inorgánicos como algodón, carbón, fuego, piedras, café y plantas, con lo cual sus obras derivaron en instalaciones. Para algunos de sus trabajos utilizó animales vivos, como en *Senza titolo [12 cavalli]*, donde presentó 12 caballos atados en la Galleria L'Attico durante tres días, con la intención de confrontar el interés ideológico y económico de las galerías. Su trabajo también incluye performance y espectáculos teatrales. Varias de sus piezas se caracterizan por la creación de un alfabeto personal a base de signos y palabras plasmados directamente de la vida diaria. La intención de su obra es expresar las tensiones de la sociedad contemporánea, así como la multiplicidad y la fragmentación de su lenguaje.

Mario Merz

Milán, Lombardía, 1925 – Turín, Piamonte, 2003.

Merz estudió medicina en la Universidad de Turín, y hacia finales de la segunda guerra mundial se distinguió por tener una motivación política muy sólida que lo impulsó a unirse a organizaciones anti-fascistas. A partir de la década de los años sesenta, mientras estaba en la cárcel, se tornó al arte para expresar su pensamiento, creando pinturas abstractas. Años después, los temas y objetos que utilizaba se hicieron más complejos al comenzar a experimentar con instalaciones y con objetos de la vida cotidiana. Es justamente en este periodo cuando se involucró con el movimiento del *arte povera*.

Su obra integra objetos comunes como botellas, paraguas, canastas o almohadas, que usualmente se acentúan con luces neón. En 1968 construyó el primero de sus Igloos, que son domos contruidos temporalmente con materiales como lodo, bolsas de arena, cera, piedra, ramas, metales, vidrio, etcétera. Hacia el final de su vida comenzó a interesarse por los números y la noción del crecimiento exponencial en la naturaleza en sus series de *Fibonacci*.

A lo largo de su vida creativa, Merz intentó que su obra fuese siempre cambiante, pensada y construida específicamente para el contexto en el que se exhibiría. Ésta apela al mundo físico al mismo tiempo que es transitoria, efímera y conceptual.

Marisa Merz

Turín, Piamonte, 1925. Vive y trabaja en Turín, Italia.

En 1965 inició su actividad artística con una serie de esculturas suspendidas, ligeras, huecas y circulares, hechas de láminas de aluminio delgadas y soldadas entre sí que colgaban del techo y las paredes. La estética de su obra se basa en algunas de las preocupaciones básicas del *arte povera*, como la

fluidez y las figuras orgánicas. Desde la década de los años sesenta comenzó a explorar la relación entre arte y vida en sus esculturas, dibujos e instalaciones. En muchas ocasiones adapta prácticas cotidianas, sobre todo femeninas, para delimitar los espacios íntimos que se han denominado como propios de las mujeres.

Su obra busca remarcar la importancia de la intuición y la subjetividad, y se enfoca en la idea de autenticidad en las relaciones humanas. De esta manera logra transformar el espacio atribuyéndole una energía mágica y creando un lazo de intercambio entre la realidad —espacio externo— y la imaginación y las emociones —espacio íntimo—.

Giulio Paolini

Génova, Liguria, 1940. Vive y trabaja en Turín, Piamonte, Italia.

Es considerado uno de los artistas más conceptuales dentro de la tendencia del *arte povera*, a la cual se unió en 1960 en contra del informalismo. Desde sus primeras obras tautológicas se dedicó a explorar la naturaleza del arte.

Su trabajo se enfoca en los procesos de interpretación de la obra de arte en un espacio y tiempo reales. A partir de los componentes básicos de la pintura, como el lienzo, los marcos, las pinturas, y del collage, busca analizar las relaciones entre autor, soporte y espectador. También se interesa por el proceso de percepción y la experiencia visual de las personas.

Al igual que otros artistas *povera*, utiliza un lenguaje de imágenes metafóricas que toma de la naturaleza, la historia y la vida cotidiana, y que se relacionan con movimientos políticos radicales. En sus instalaciones son recurrentes técnicas como la reproducción, el grabado y la fotografía.

Luca Maria Patella

Roma, Lacio, 1938. Vive y trabaja en Roma, Italia.

Luca Maria Patella tiene una formación en artes, ciencias y psicoanálisis. Su obra abarca escritura, acuarela, pintura, esculturas, artes gráficas, fotografía, intervenciones, instalaciones, video y cine. Su trabajo se centra en el arte conceptual, con el cual busca mezclar la ciencia con el arte por diferentes medios. Sus textos y sus obras, ricos en referencias simbólicas y metafóricas, se centran tanto en aspectos oníricos y poéticos como en los misterios de las culturas antiguas y modernas. Ejemplo de ello son los *Vasa physiognomica*, vasos inspirados en la cultura clásica en los que plasma su perfil y el de su esposa Rosa.

Giuseppe Penone

Gareggio, Piamonte, 1947. Vive y trabaja en Turín, Piamonte, Italia.

Comenzó su carrera artística presentando trabajos que se caracterizaban por intentar establecer puntos de contacto entre el hombre y la naturaleza. En su obra, explora la noción empírica de conocimiento y experiencia, concentrándose en los gestos humanos como el tacto y el moldeado, por lo que las impresiones y grabados son técnicas recurrentes en su obra.

A principios de la década de los años setenta, Penone utilizó su cuerpo como tema principal de su obra, imprimiendo imágenes dibujadas en su piel sobre yeso o en las paredes.

Con el tiempo, su obra se ha ido enriqueciendo con nuevos materiales y formatos que van desde la acción documentada en textos y fotografías hasta la escultura, la litografía y el dibujo. Penone actúa de manera paralela con la dedicación de un carpintero o artesano y con la sofisticación de un artista.

Michelangelo Pistoletto

Biella, Piamonte, 1933. Vive y trabaja en Turín, Piamonte, Italia.

Comenzó su carrera como pintor a mediados de los años cincuenta, con un especial interés por la experimentación con el autorretrato, y con el tiempo se convirtió en una pieza clave para el grupo de *arte povera*. Sus pinturas-espejo son imágenes de tamaño real de figuras humanas sobre las que se reflejan el espectador y el resto de la sala. Esta técnica desafió las nociones tradicionales del arte figurativo, haciendo que tanto el público como el espacio pasaran a formar parte de la obra, capturando un momento en el que el presente y el pasado se encuentran en constante cambio.

Su serie *Oggetti in meno* ("Objetos menos", 1966) está conformada por esculturas con forma de muebles, que no son concebidas como obras autónomas y que desafiaban la idea de acumulación de artículos básicos o de primera necesidad. Su interacción en un espacio pretendía provocar una experiencia física y psicológica en cada espectador.

Sus técnicas abarcan escultura, fotografía, video, instalación y performance, en el que destaca su participación en el grupo *Lo Zoo* (1968-70), una serie de acciones que combinaban música y teatro en diversos espacios, galerías y calles de varias ciudades europeas.

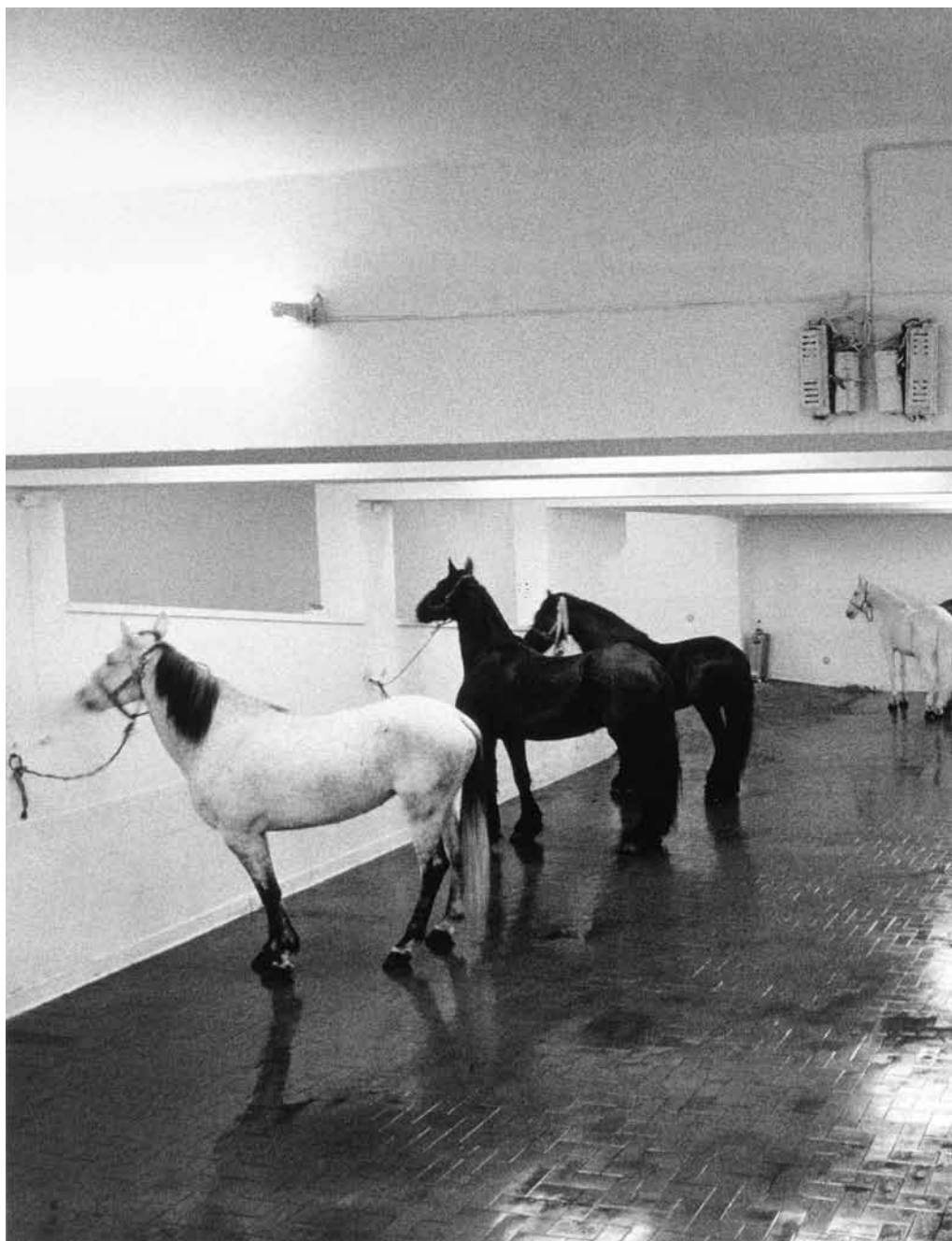
Gilberto Zorio

Andorno Micca, Piamonte, 1944. Vive y trabaja en Turín, Piamonte, Italia. Estudió pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes de Turín. A partir de 1967 expone algunas obras con otros artistas pertenecientes a la corriente de *arte povera*. Sus técnicas varían entre la instalación, la escultura y el performance.

Su obra se caracteriza por su interés por los procesos naturales de transformación de la materia, así como en toda acción que involucre algún tipo de liberación de energía. Al demostrar leyes físicas tan elementales como la evaporación, la presión o los efectos de la humedad y el calor, su trabajo se convierte en una metáfora de la acción revolucionaria de los humanos como una energía creativa.

Sus primeros trabajos se caracterizan por la inestabilidad; sin embargo, con el paso del tiempo, se ha interesado más por construir instalaciones complejas que involucren máquinas que ayuden al espacio, el movimiento o la emisión de sonidos.

Obra / Work



CLAUDIO ABATE (Roma, 1943)

Kounellis' Horses at Galleria L'Attico [Caballos de Kounellis en la Galleria L'Attico], 1969.

Gelatina de plata. 120 x 150. Claudio Abate, Roma. © Foto: Claudio Abate, Roma.



GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Respiro [Aliento], 1969. Hierro y esponja marina. 16 × 13 × 783. Collection of Musée d'Art Contemporain de Lyon. © Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Foto: Blaise Adilon. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.



GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Senza titolo (Struttura che mangia) [Sin título (Estructura que come)], 1968.

Lechuga, alambre de cobre y granito. 65 × 30 × 30. The Sonnabend Collection.

On loan to Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, France. © Foto: Irene Barajas.

© Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.



GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Direzione [Dirección], 1967-1970. Pizarra, brújula magnética y vidrio.

16 × 178.5 × 70. Collection Walker Art Center, Minneapolis. The Frederick R. Weisman Collection of Art and the T.B. Walker Acquisition Fund, 1996. © Foto: Walker Art Center. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.



GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Invisibile [Invisible], 1971. Proyector de diapositivas y transparencia con escrito “visibile”. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Holenia Purchase Fund, in memory of Joseph H. Hirshhorn, 2003.

© Foto: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

© Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

VISIBILE

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Torsione [Torsión], 1968. Hierro y fustán. 160 × 160. Fondazione Guido ed Ettore de Fornaris, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

© Foto: Cortesía de Fondazione Torino Musei. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.





ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Gemelli [Gemelos], 1968. Gelatina de plata. 12.7 × 10. Colección Emidio Greco.

© Foto: Irene Barajas. © Alighiero Boetti by SIAE.



ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Territoires occupés [Territorios ocupados], 1969. Bordado sobre tela montado en bastidor. 120 × 128 × 8. © Collection Frac Bourgogne, Dijon-FRANCE, © SIAE Foto: Andre Morin, Paris.



ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

One Hotel Kabul Afghanistan, 1972. Textil bordado. 150 × 200. Musée des Beaux-Arts de Nantes. © Ville de Nantes – Musée des Beaux-Arts Foto: A. Guillard. © Alighiero Boetti by SIAE.



ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Untitled (Notturmo), [Sin título (Nocturno)], 1979. Collage y técnica mixta sobre papel. 32 x 42. Private Collection, Rutigliano (Bari)-ITALY. © Alighiero Boetti by SIAE.



PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

Lettera a Tiziano [Carta a Tiziano], 1974. Video/ blanco y negro / 1' 50".

Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.



PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

Aeroplano [Aeroplano], 1972. Video / blanco y negro / 3'. Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.



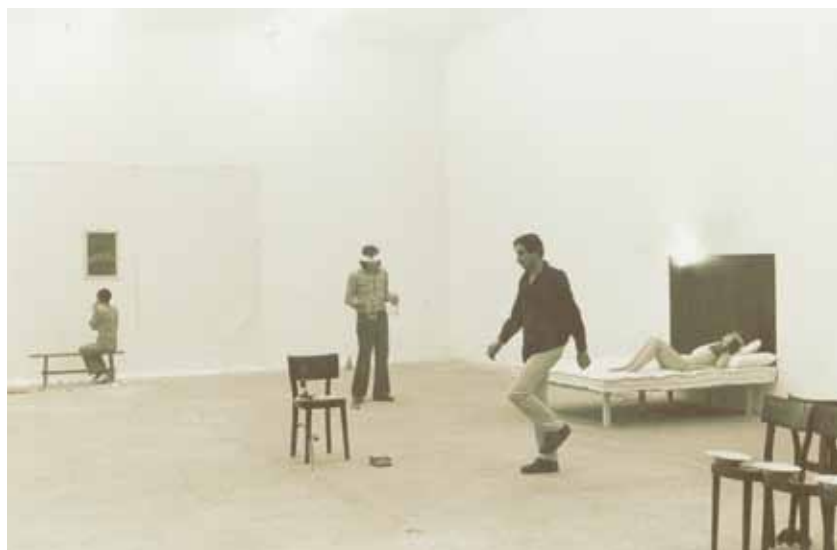
PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

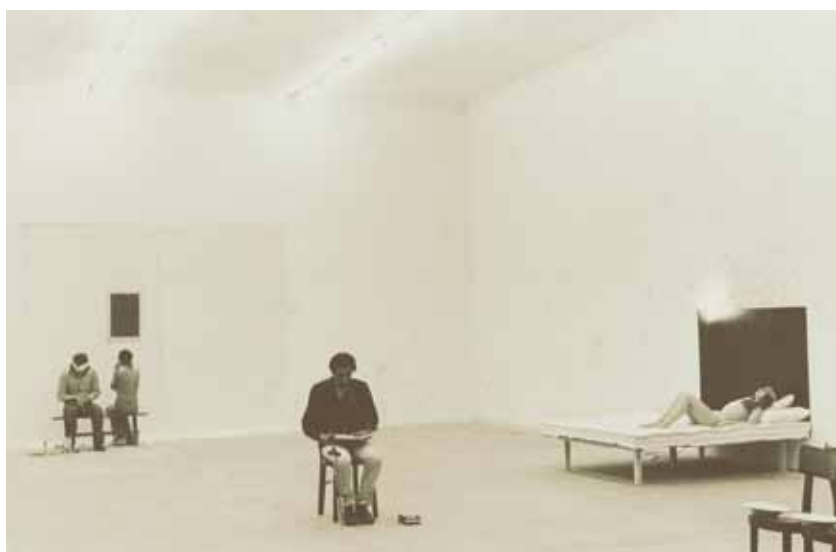
Senza titolo [Sin título], 1970-1971. Colchones de franela, tubos fluorescentes y transformadores. 670 × 190 × 23. Cortesía del artista. © Foto: Irene Barajas.

© Foto Cortesía: Archivo-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci.

© Pier Paolo Calzolari.









PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

Canto sospeso/Amore, usura, misericordia [Canto suspendido/Amor, usura, misericordia], 1972-1974. Reconstrucción a través de fotografías y películas de época. Video / blanco y negro / 11' 15". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.





PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

La sveglia [La alarma], 1972. Reconstrucción a través de fotografías y antigüedades. Video / blanco y negro / 1' 45". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.







PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

Banca, 1968. Acero, unidad enfriadora (compresora) de refrigerador, plomo y vela de parafina. 405 x 316 x 116. Fundación Televisa, A. C.
© Foto: Fundación Televisa, A. C. © Pier Paolo Calzolari.







LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Groce [Cruz], 1965. Acero inoxidable. 400 × 400. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.



LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Ruota [Rueda], 1964. Acero inoxidable. 157 x 50 x 1. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.



LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Squadra [Escuadra], 1965. 150 x 130 x 1.5. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.



LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Asta, 1965. Acero inoxidable. Medidas variables con la instalación. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.



LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Tre modi di mettere le lenzuola [Tres formas de poner las sábanas], 1968.

Sábanas (3 partes). 250 x 250 cada una. Colección privada, Milano.

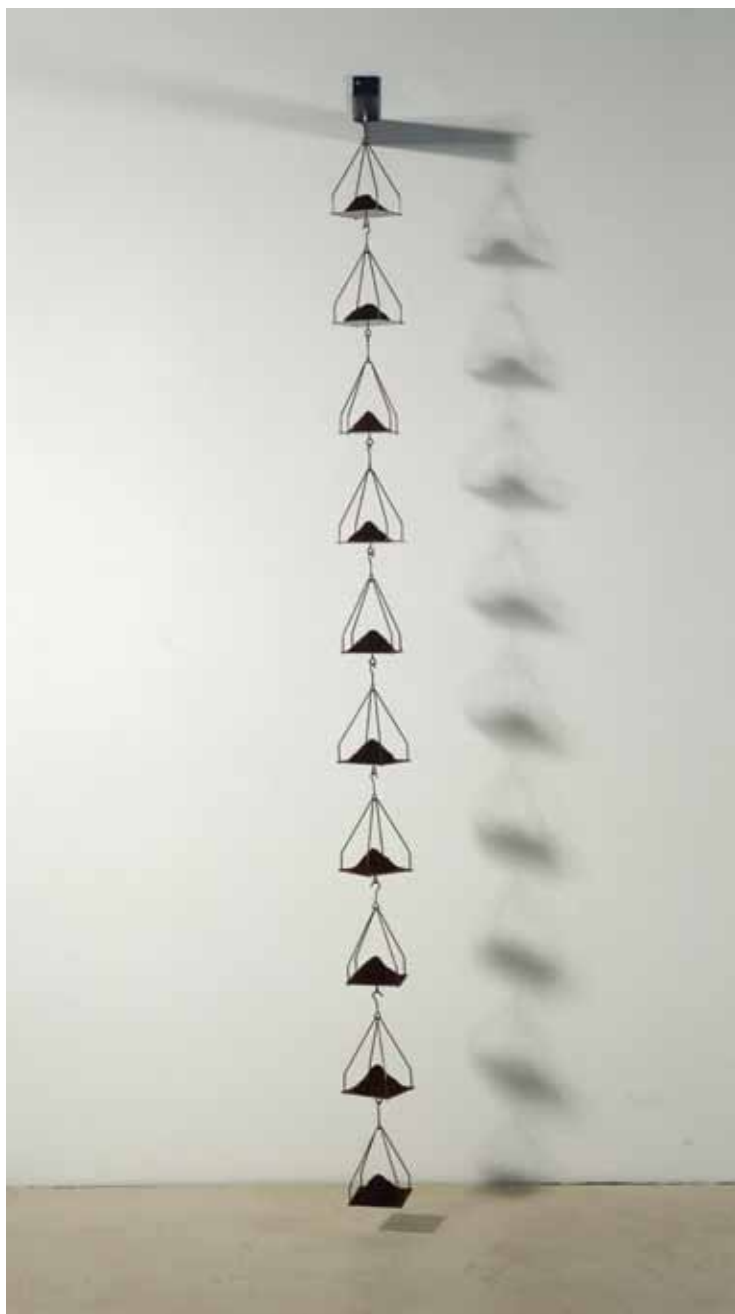
© Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.





LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Pavimento/tautologia, 1967. Medidas variables con la instalación. Periódicos. Colección privada, Milano. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.



JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1969. Básculas y café molido. 245 × 12.5 × 12.5 aproximadamente. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. © Foto: Centre Pompidou. © Jannis Kounellis.



JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1969. Tubos de acero, cilindros de gas propano, mangueras y sopletes. Medidas variables con la instalación. Colección del artista.

© Foto: Cortesía Jannis Kounellis. © Jannis Kounellis.



JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1982. Travertino del Río Feather, yeso y acero.

251.1 × 150 × 30.5. Collection Walker Art Center, Minneapolis. Walker Special Purchase Fund, 1987. © Foto: Walter Art Center. © Jannis Kounellis.



MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

It is possible to have a space with tables for 88 people as it possible to have a space with tables for no one [Es posible tener un espacio con mesas para 88 personas así como es posible tener un espacio con mesas para nadie], 1973. Madera y neón. Medidas variables con la instalación. Collezione Merz, Torino.
© Foto: Paolo Pellion. © Mario Merz by SIAE.





MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

Cone [Cono], circa 1967. Mimbres. 221 × 129.5 × 129.5. Tate: Purchased 1983.

© Tate: London, 2010. © Mario Merz by SIAE.





MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

610 Function of 15 [610 funciones de 15], 1971. Periódicos, vidrio y neón.

Medidas variables con la instalación. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Gift of Margo Leavin and Wendy Brandon.

© Foto: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. © Mario Merz by SIAE.



MARIO MERZ

(Milán, 1925 - Turín, 2003)

Iglú [Iglú], 1971. Acero, neón,
malla de alambre, transformador
y prensas C. 108 x 200 x 200.
Colección Walker Art Center,
Minneapolis. T. B. Walker Acquisition
Fund, 2001. © Foto: Walker Art
Center. © Mario Merz by SIAE.





MARISA MERZ (Turín, 1925)

Senza titolo [Sin título], 1979. Madera y cobre. 25 × 40 × 30. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. © Foto: Paolo Pellion.
© Marisa Merz.





MARISA MERZ (Turín, 1925)

Scarpette [Zapatillas], 1968. Hilo de nylon y cobre, dos piezas. 22 x 7 cada una.

Collezione Merz, Torino. © Foto: Irene Barajas. © Marisa Merz.





GIULIO PAOLINI (Génova, 1940)

D867, 1967. Fotografía sobre tela. 80 x 90. Colección particular, Londres.

© Foto: Irene Barajas. © Giulio Paolini.



GIULIO PAOLINI (Génova, 1940)

Diaframma 8 [Diafragma 8], 1965. Fotografía sobre tela. 80 x 90.

Colección particular, Londres. © Foto: Irene Barajas. © Giulio Paolini.

LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

Terra Animata [Tierra animada], Estate 1967. 16 mm transferido a DVD / blanco y negro / silente/ 7'. Collezione Luca & Rosa Patella.

© Fotos: Cortesia Luca M. Patella. © Luca M. Patella.



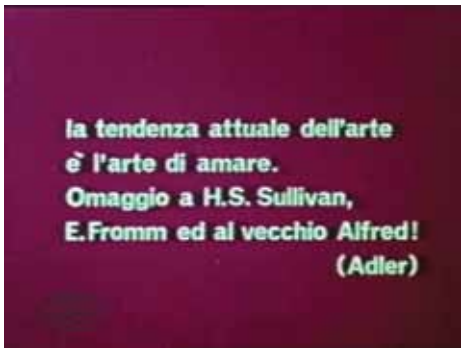


LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

Vedo, Vado! [Veo, voy!], 1969. 16 mm transferido a DVD / color / audio / 25'.

Collezione Luca & Rosa Patella. © Fotos: Cortesía Luca M. Patella.

© Luca M. Patella.

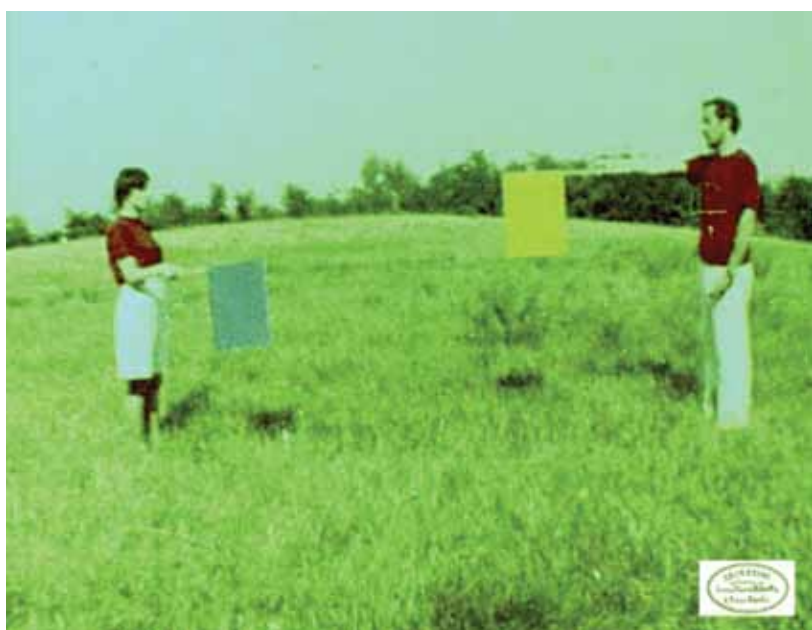


LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

SKMP2, 1968. 16mm transferido a DVD / blanco y negro/ audio / 30'.

Collezione Luca & Rosa Patella. © Fotos: Cortesía Luca M. Patella.

© Luca M. Patella.



GIUSEPPE PENONE

(Garessio, 1947)

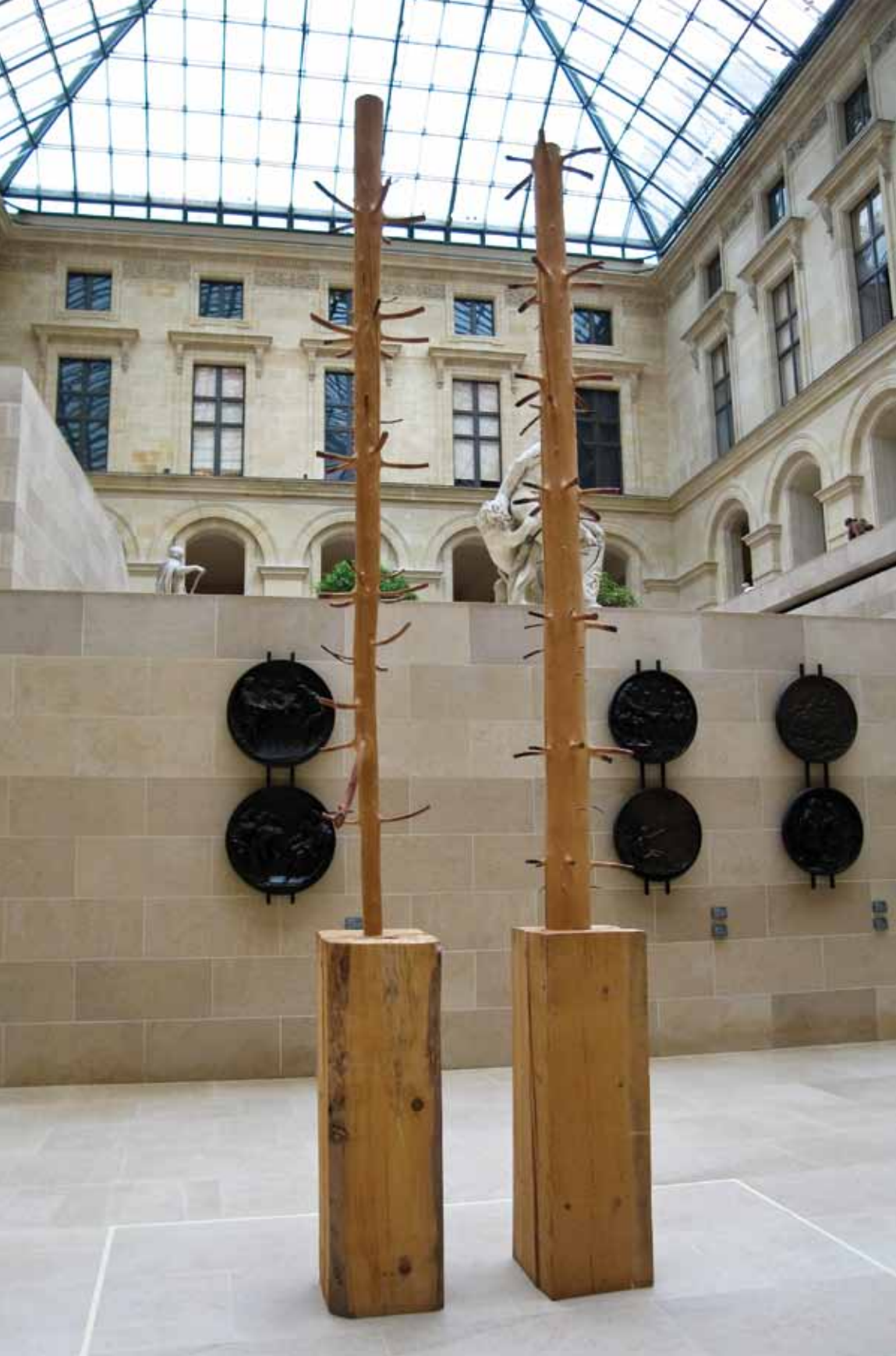
Alpi marittime [Alpes marítimos],
1968. Gelatina de plata.
6 fotografías blanco y negro.
69 × 54 × 3.3. Colección del
artista. Vista de instalación,
Ikon Gallery, Birmingham 2009.
© Archivio Penone.





GIUSEPPE PENONE (Garessio, 1947)

Albero di 10 metri [Árbol de diez metros], 1969-1970. Madera, dos piezas.
501 × 45 × 50 y 449 × 45 × 50. Colección del artista. Vista de instalación,
Cour Puget, Musée du Louvre, Paris 2007 © Archivio Penone.



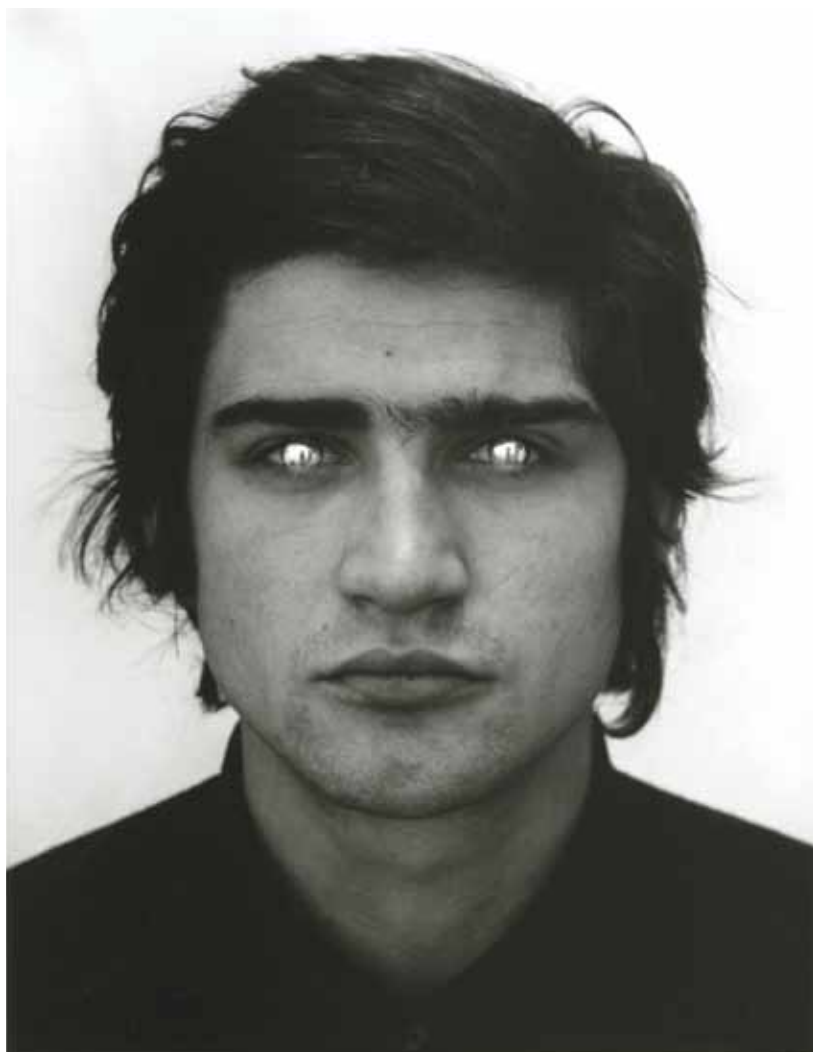


GIUSEPPE PENONE (Garessio, 1947)

Rovesciare i propri occhi [Voltear los ojos de adentro hacia afuera], 1970.

Reproducción de documentación de la acción del artista. Cortesía del artista.

© Archivo Penone.



MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Pozzo di cartone e specchio, 1966 (Ogetti in meno 1965-1966) [Pozo de cartón y espejo, 1966 (Objetos menos 1965-1966)], 1966. Cartón corrugado y espejo. 100 × 150. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella. © Fondazione Pistoletto, Biella Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.





MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Struttura per parlare in piedi, 1965-1966 (Oggetti in meno, 1965-1966)

[Estructura para hablar de pie, 1965-1966 (Objetos menos, 1965-1966)].

Metal barnizado. 120 x 200 x 200. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

© Fondazione Pistoletto, Biella Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.



MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Sfera di giornali, 1966 (Oggetti in meno, 1965-1966) [Esfera de periódico, 1966 (Objetos menos, 1965-1966)]. Bola de periódicos comprimidos. Diámetro: 100. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella. © Fondazione Pistoletto, Biella
Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Senza titolo [Sin título], 1962-1987. Serigrafía sobre acero inoxidable.
225 × 103. Fundación CIAC, A.C. © Foto: Irene Barajas.

© Michelangelo Pistoletto.





GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Microfoni [Micrófono], 1968. Cemento, micrófonos, bocinas, caja de efectos y cables. Colección del artista. © Foto: Irene Barajas. © Gilberto Zorio.





GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Stella di giavelloti [Estrella de jabalinas], 1974. Jabalinas de aluminio.
280 × 280. Colección del artista. © Foto: Irene Barajas. © Gilberto Zorio.



GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Per purificare le parole [Para purificar las palabras], 1969. Tubos de hule, zinc, tubos de metal y alcohol. 170 × 300 × 300. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.

© Foto: Centre Pompidou. © Gilberto Zorio.

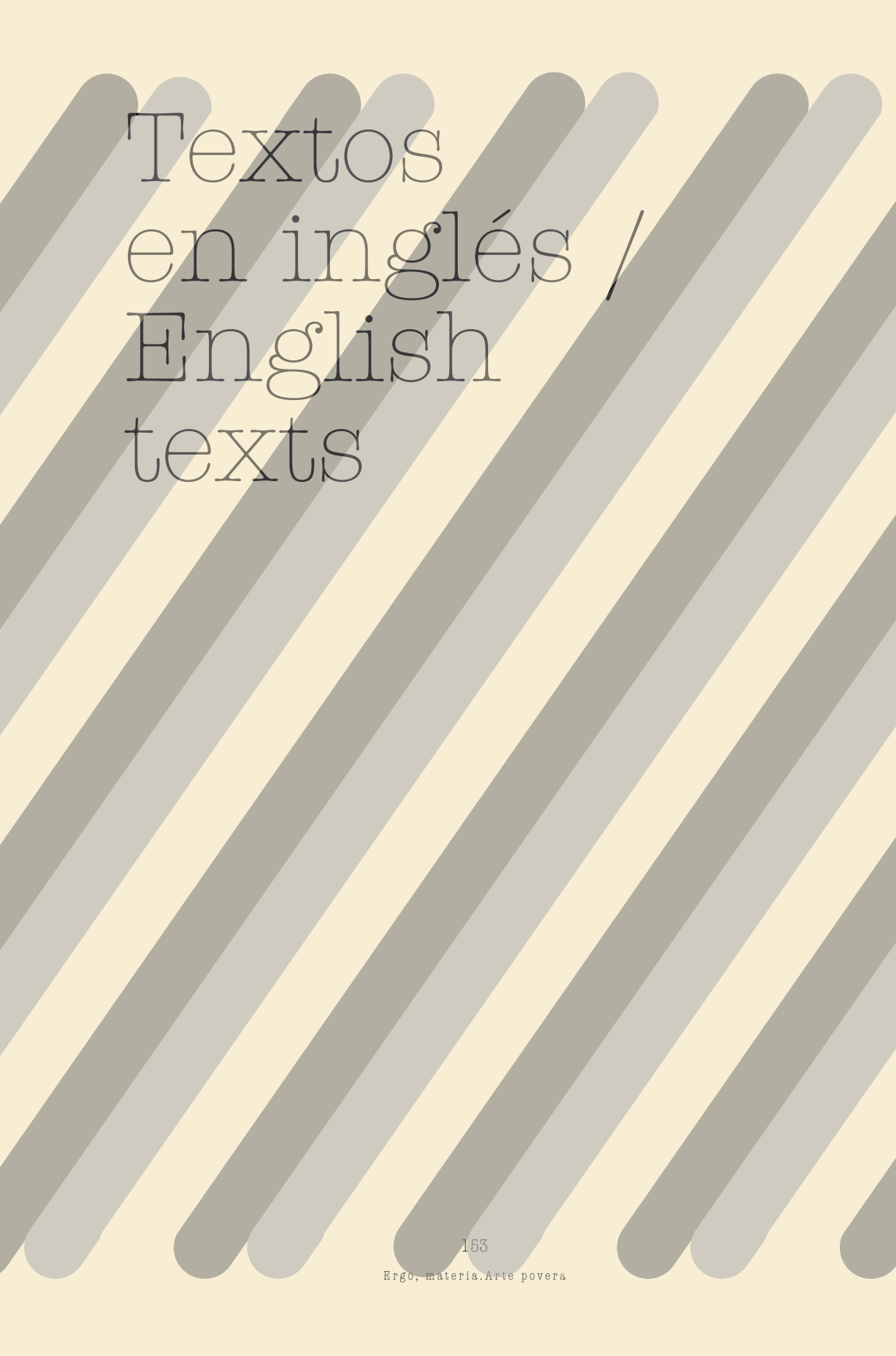


GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Odio [Odio], 1971. Dispositivo para la cabeza: acrílico con aplicaciones de resina y metal. Gelatina de plata. Objeto: 12.5 × 111.3 × 19.

Fotografías: 48.9 × 44.3 × 2.3 cada una. Tate: Purchased with funds provided by an anonymous donor 2009. © Tate; London, 2010. © Foto: Irene Barajas.

© Gilberto Zorio.



Textos en inglés / English texts

MUAC hosts the retrospective exhibition *Ergo, material. Arte Povera* as part of the third curatorial cycle of *Facts and Deliriums: Support, Material and Work*. This exhibition, through the scrupulous selection of the curator Guillermo Santamarina, not only proposes a review of one of the most unique artistic manifestations of the 1960s, but also contributes to the reflection on contemporary artistic practice in Mexico.

In the historic horizon of the West, the decade of the 1960s contributed decisively

to an aesthetic sensibility and a political agenda that, along with other elements, would definitively change our perception of the world and our relation to it. In the first lines of his book *The Rise of the Sixties*, Thomas Crow, while establishing similarities and differences between the end of the 1990s and the period between 1955 and 1969, states that this last period is the one that establishes the genealogy of contemporary artistic production, which is to say, it is the temporal arc that both marks a distance and establishes ties. This affinity between the 1960s and the present is problematic. Contemporary art is character-

ized by its elusiveness, and thus while to certain thinkers the intellectual production of the 1960 is influential, for others it is not.

The artworks that the critic Germano Celant called *Arte Povera* now enjoy a significant place in art history. The art's intrinsic value, added to the fact that the group of work presented in MUAC is the most complete that has been on view in the Spanish-speaking world, makes this an essential exhibition. For its part, the cycle *Facts and Deliriums: Support, Material and Work*, more than focusing on historical revisions, deals with concepts such as work and contemporary art processes, in particular the transformation of material by means of work. This exhibition clearly deals with this issue in the subjects discussed by the authors included here.

One pertinent fact derived from the selection of these 12 artists, artists more interested in 'presentation' than 'representation,' as Guillermo Santamarina remarked, is "the recognition of the formal influences and ideological echoes that this movement has inscribed in aesthetics and in current creative processes all around the world, although especially active in the work of Mexican artists."

The Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) has as its mission to emphasize contemporary artistic processes and the construction of knowledge, as well as to promote significant learning. We hope that *Ergo, material. Arte Povera* participates in the discussion of the influences (thus the 'relevance or irrelevance') of what Celant coined new humanism in contemporary artistic creation, and we are confident that the parallel programs of music, film and performance in MUAC will enrich the aesthetic experience and will

open up a wider perspective in which to view *Arte Povera*.

The artwork, photographic registers and documents of Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto and Gilberto Zorio have come from important public and private collections in Europe, the United States and Mexico, and their presence in our country is possible thanks to the contribution of individuals and organization who share the courage and interests of our museum. To all of them, and especially to the Italian government, we extend our deepest gratitude.

Graciela de la Torre

General Director of Visual Arts

I am pleased to present the exhibition *Ergo, materia. Arte Povera*, in the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), a prestigious museum with one of the most extensive and important public collections of contemporary Mexican art.

This exhibition, based upon a select and representative group of work, presents for the first time to the Mexican public the results of a reflection on the dominant artwork that emerged in Italy around the mid-60s. Its radicalism has been the genetic seed of its creation, and this work has influenced a wide range of fecund develop-

ments within Western Art, implanting its proposals within the research and the aesthetic of certain Mexican artists, such as Gabriel Orozco, Damián Ortega and Betsabée Romero.

The work exhibited, created by the most representative artists of the movement and coming from important public and private collections, legitimates new creative languages and suggests unusual materials (wood, rocks, earth) that, appearing unexpectedly, disrupt artistic discourse, freeing it from rigid structures and returning to the artists' hand the Demiurgic role of the mediation between the

energy of reality and its reduction to a pure sign.

According to its first and foremost theoretician, Germano Celant, who borrowed the term “poor” from the theater of Grotowski, Arte Povera consists in “a reduction to minimal terms, impoverishing signs, in order to redirect them toward their archetypes,” thus making visible the energy imprisoned within dramatically poor material, which the work that goes into making art illuminates. It is an art based on extracting or filing down, an art which recognizes within the vulnerability of reality the matrix of the sign and art which, moving between negation, provocation and an authentic will to recover the perceptible natural force of materials, has the intention to return, and thus, to rework the meaning of the earth and its history.

Wood, earth, plastic, industrial waste, free from all semantic burdens and submitted to a process of metaphor-ization, is transmuted and recreates its own function, liberating the archetypal energy and shaping once again a primordial universe of signs, from which occasionally emerge quotes of the classics, residues of a lost, though necessary language.

Kounellis, Penone, Pistoletto, Zorio and Pascali, among others, all included in this exhibition, predict the rejections of the divisions between artistic genres and offer up unashamedly to artistic imagination ordinary objects, humble materials and primary elements, charged with physical elements and vital energy, in an attempt to instill a new point of view of reality. In this work, the Italian artisan tradition is revived in the assembling of the *bricoleur*, with the use of manual labor and the extra-artistic materials taken from the empirical experience of life and space,

according to rules that both anti-form and land-art would later recover.

A movement of rupture, Arte Povera disorders and simultaneously generates a new order, that is, it represents a residue of all that precedes it, or better yet, a leap, the punctum that allows us to identify the moment of the break with tradition and the semantic-ization of language according to the categories that are still found within the modern aesthetic.

In the historic, pioneering exhibition held in 1966 in the Sperone Gallery in Turin, Italy, the artists put into practice the idea of removing the art object from the exhibition space, inserting it instead directly into the space of living experience. The international confirmation of the movement that came afterwards allows us to now appreciate, in a rigorous exhibition and in the suggestive volumes of MUAC, some of the most significant work of Arte Povera, work which certainly has not lost its innovative force and which is a testament to an Italy that still creates and produces new ideas within the contemporary world.

Roberto Spinelli

Italian Ambassador in Mexico

Ergo, material, Arte Povera

In perspective: material,
work, probable duration
and historic relevance

Conversation with David Miranda (young artist and curator) and Guillermo Santamarina (not-so-young curator and artist)

David Miranda [DM]: Why is it so important today in Mexico to revisit arte povera, and how does it infiltrate into the collective memory of Mexican artists as the starting point for their production at the beginning of the 21st century?

Guillermo Santamarina [GS]: Three decades ago, in the first years of the distant 1980s, the artistic project that overtook Italy and in large part the history of modern art in the Western world, Arte Povera, left its mark on the creative processes of many Mexican artists. Those 'touched' by the experimental movement born in Turin thirteen or fourteen years earlier, around

1964, announced that its legacy wouldn't be only a passing phase within the art world, free of all pseudo-academic burdens and with opportunities for fresh meaning (of the natural surroundings, in relation to the artistic exercise and its materials and techniques, or of the modern commitments facing these two realities). In addition, it would point to a continual proof of amazing and unknown factors, the extraordinary recognition of the meaning of art faced with the conditions of super-industrialization, thus confronting the preeminence of all-powerful, supposedly permanent artistic structures, and revolutionizing the status

quo that the traditional structures of art had been subjected to within society.

DM. Only in the last three decades?

GS. From the period before the 1985 earthquake, when the Mexican art scene seemed to be only authorized for certain kinds of expression (a residual expressionism of the informal European tendency, another school concentrated on the application of rough and colorful textures, another, then novel, tendency that integrated within representation a supposed rescue of national identity, and another one, then considered a sub-category, of 'alternative' art inspired in conceptual currents and defined as a sociopolitical strategy of non-orthodox media: mail art, new techniques of reproduction, assimilating the potential of performance and group actions in public places), pampering the direct proximity of that which a generation conquered in the haughty world of Western culture.

DM. Specifically in the local context that we're concerned with in this talk, what distinguishes this exhibition from other revisions where works of arte povera have been included in Mexico and other retrospectives on this subject in other museums around the world?

GS. For the first time in Mexico (and probably anywhere in Latin America), we have brought together a body of work concentrated in the historic period most characteristic of Arte Povera's extensive lifespan. Ergo, material. Arte Povera, an anthology exhibition of the Arte Povera movement which the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) has put together, points towards the recognition of the formal influences and ideological echoes that this movement has left within the aesthetics and creative processes

across the world, although especially in the work of Mexican artists.

DM. Would you say that this exhibition is not just another revision of material in a chronologic order, but also an attempt to identify the possible origins of contemporary art practices in Mexico?

GS. This revision reflects on the relevance, or irrelevance, of the philosophy and the models of composition of Arte Povera in its immediate experiences, in its historical influence in the cultural flow shared internationally during a time that spans almost five decades, and also its referential role, its aim, of the revolutionary explorations traced by thirteen extraordinary individuals: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto and Gilberto Zorio.

As I mentioned before, this exhibition will surely also lead to a reflection on the reasons for which this movement elevated distinctively and canonically the concept of work, opting for experimentation and the adoption of certain 'strange' materials and media as a revolutionary flag and symbol of resistance to traditional artwork, ideas which, in fact, might also still be valid in terms of the utilitarian notions art imposes and that fortunately orient an enormous portion of 'free' contemporary creativity.

DM. Yes, just like in politics, in art the form is the background!

GS. It is important to remember that Arte Povera is still important to us because of its ability to affect collective memory, to help us recover the original feeling toward artistic creation as a singular act and in some of its ephemeral cases, ennobling individuality over industrial material

manipulated as an accident, image and whim of the artistic mind; in this way, arbitrary work that doesn't follow the logic for which its materials were created, increasing the power of its circumstances as an act of hermeneutics of the place it is installed in, revealing the diversity of the world through the contrast it generates in its surroundings. Arte Povera is not minimalism, nor an economy of resources or raw material, it is a statement in favor of diverse thought, manifested in the different options of its representatives, an always critical comment on the society in which it exists.

At the same time, it helps to look further, in the history of the transgressive aesthetic expressions and cultural taxonomies. It is impossible to conceive of Arte Povera as being born without antecedents. Of course, one of its roots, occurring 50 years before the chapter of this Italian avant-garde, is the schism of Dada that had dismembered forever the millenary anatomy of the artistic object in order to privilege the transgressive will and the act of poetic construction, as well as the resulting position as a receiver of all those who approach the work.

There, in the Dada lesson, in the historical corrosion of comfortable artifice and in the resulting speculations (post-Duchamp, post-Tzara, etc) on this kind of perversion, is where the sea unites with the infusion of the mountain, which in this case would be the juices of concrete and steel, because Arte Povera is without doubt an idle urban synergy, permeated with a rural discordance of nostalgia.

DM. Can this synergy and nostalgia be ideologically and historically identified?

GS. Once again: from the Dada root – Arte Povera branch. It also infects the perennial

museum supports, from the pedestal to the supposedly logical, understandable and domesticated iconic designation.

Rebel within a world where the warlike force seems to be the only one that worries the bank of conscious archetypes, and perhaps also where the de facto power (the mass media) imposes the high pragmatic intensity as the only orientation toward social realization.

A bomb, like the Dada invention or the Situationist strategy, on the landscapes crisscrossed by recurrent discrepancies, power struggles, thrown at so many extremely prejudicial ideologies (totalitarian pronouncements, the spread of the right wing, capitalism, etc), with the weathercock of the promising evolution of elliptical democratic conquests (post-war Europe, Italy between 1950-1960) or the appreciation of the political hierarchy centered inevitably in common commitment.

DM. Despite the fact that the history of art seems to recognize the importance of this Italian art movement through its authorized voices, few have reflected on its political meaning, which is today, more than ever, a counterweight to the industrialized and economically co-opted culture under the influence of the power of the First World. Arte povera, then, is one of the last pronouncements of the 20th century that corresponds to the essence of the hand of the artist, without caring about the high technical efficiency of material by means of industrialization, or the high operating costs of high-level contemporary production. The most important aspect of this movement is the ability to configure formal statements presented as breaks with the perfect surface of the modern world, allowing people to see the guts of human thought

**that become poetic material statements.
In what other works can we find a
connection to arte povera?**

GS. With Piero Manzoni, of course. He is not considered part of this movement for reasons that are extremely unique. The first, because unfortunately he died when he was thirty-years-old in 1963, just at the threshold of the birth of Arte Povera. He died in Milan, not in Turin, the cradle of an art movement created by artists a bit younger than him. He had already become famous in Italy, France and Germany, while the other artists had barely had exhibitions.

The main reason is that, although Manzoni abandoned at a young age the conventional activity of painting and sculpture (as the others did) and embraced Dada daring using fragile (chicken eggs) or ephemeral materials, or the use of his own "live" body and that of others to give birth to structures, his work follows a completely different logic than that which governs Arte Povera. This eminently detracts from his objective. His creations are ethereal (as much as possible in his *Bodies in the Air* and *Breath of an Artist*, deposited in balloons), or are simply declared for any kind of use (his *Lines or Magic Bases*), and without color (his *Achromatics*). His most emblematic work is *Artist Shit* (in thirty cans), diametrically opposed to the Arte Povera spirit of the exaltation of work. The two distinct models start from the same point, the creative act, the phenomenon that is born in the imagination and finds its sublime moment in the work of configuration (the artisan simile that Arte Povera artists love so much), or the sensual, synthesized process in evanescent material or in cryptic fetishisms (bravo, Manzoni!).

This circumstance reveals an exceptional artist, a visionary of the immaterial strategies that are so frequent today (in addition to an eternal razzing of the commercialization of the essence of the artist), and, thus, pushes Arte Povera to an ingenuous inclination.

Joseph Beuys is another artist who shouldn't be overlooked. His career acquired coherence in the same years that this Turin avant-garde did, giving a leading role to the process, to the sublime labor that imagination concentrates, the talent and generosity of the artist based on spirituality and social commitment. As in Arte Povera, Beuys re-signifies the value of work and experiments with natural materials, which he associated with a symbolic, self-referential, communicable and basically political structure.

In any case, Arte Povera is of the senses, human, in step with lucid psychologies, certainly in the intercession of non-alienating springs, not susceptible to discriminatory expressions, to classicism, but rather radiant with free human communication. Facilitating the amazing access to certain flora of modern Epicureanism, and perhaps also a vast plain for humanist action and communication.

Back in Mexico, in the 1980s, when the opportunities to generate a useful feedback for artistic experimentation were less than today, it is important to name those few artists who, perhaps impressed with the Arte Povera strategy (as well as other artistic offerings that appeared in the brief renaissance of the 1960s and 70s), went beyond the official quotas and easy commercial remuneration. Rigorously in step with the rules of Arte Povera, in the repeated use of unusual materials, placing them on the floor and raising the value

of the very process instead of the object: Ernesto Yee, Rafael Santos, Eloy Tarcisio, Adolfo Patiño, Helen Escobedo, Marcos Kurtycz, Katia Mandoki, Melquiades Herrera, and perhaps Francisco Moyao, Kyoto Ota, Beatriz Zamora (with her heroic, recurring model in the use of coal), Ulises Carrión and Mathias Goeritz (perhaps even before any other with his didactic exercises, though undoubtedly with the operation of a blank sheet of paper).

I'm not forgetting the many others that also came from traditional artistic practices, although it seems to me that their investigations were (are) closer to a semantic projection (perhaps one that is more complex than the Arte Povera results), in a line with the Surreal stance, as happened to many who made collages, aesthetic ensembles and boxes, echoing the work of Joseph Cornell.

DM. And after them, who do you feel continues on in this spirit?

GS. At the end of the 1980s, the influence of Arte Povera was already very extended within the Mexican art world. The vulnerability of the body is a concept amplified by the terrible consequences of the earthquake, metaphorically located within the artist's physical being (for example, once again, in the cuts of the nopal that Eloy Tarcisio would arrange or stack). Also in this current would be the work of Armando Sarignana, Adolfo Patiño and Silvia Gruner (using her hair or cheap soap). Others, such as María Guerra, Manuel Marín and Santiago Rebolledo, also considered this strategy, but pointing towards an abstract experience, conceptual or simply playful.

At the same time, completely taking on the obligation of a material processing and a discursive exercise without contraries, a

new generation appeared. For these artists, Arte Povera is the basic education that would soon bring them to the threshold that allowed them immediate identification, as well as their categorical positioning in the international contemporary art world. A group of these artists was born in the Friday workshops of Gabriel Orozco, with his own inventions, but also with the inflections that Laureana Toledo, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Lakra López and Gabriel Kuri introduced.

Parallel to these artists, within the Escuela Nacional de Artes Plásticas, the shell was also broken at this time, and from there appeared key players in the sculptural transformation that included José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Yolanda Gutiérrez, Sofía Taboas, Vicente Razo, Pablo Vargas Lugo and Eduardo Abaroa, as well as others I can't quite remember right now. Ah, Juan Manuel Romero and the members of Semefo, the first to use animals.

Another precedent (of this source which many people see as unbelievable) which can't be overlooked in the assimilation of instrumental schemes of Mexican contemporary art, would be the refreshing artistic propulsion that gives shape to the work of Melanie Smith, Thomas Glassford, Francis Alÿs, Michael Tracy and several more.

In the 1990s, the frequent presence of everyday objects in installations and sculptural figures, as well as the eruption of a wide array of techniques and technological innovations, dilutes Arte Povera as a precursor. Within this new century, the root of the movement is for many permanently marked, but I also think that it's relegated within the vehement evolution of contemporary art. I must emphasize that, definitely, not all art that utilizes materials such as

those used by Arte Povera artists at that time is therefore a consequence of this movement. It would be absurd to restrict the universe that makes up the majority of the work today to an adventure that, to be fair, only lasted a little more than one decade, related to historical and specific personal conditions.

Nevertheless, despite a longtime fascination and a periodic impulse to communicate this movement's trajectory through the human imagination and the history of (democratic) art for all members of society, I can state that this movement continues to be a source of illumination.

DM. Do you believe that everything has already been said within the mosaic of time, that it covers everything with a glaze of legitimacy and cultural institution? What kind of questions do you think the public should ask once it knows the official history of the work presented? What questions led MUAC to speculate on

a subject that is supposedly being revised by museums in the 21st century?

GS. What possibilities does a model such as "poor art" have in the devastating context of neo-liberalism? (Just to be sold "cheap"?) What possibilities does the same concept offer for the development of the actions of an international community in contrast to the easy assimilation of the worst of global culture? What news can be added to the disturbing notion of a geography in free fall?

Some answers will be found in the pages where this conversation is printed, enriched by the reflections of artists, curators and promoters, almost all born after the emergence and boom of these kinds of expression which, in fact, although we might wish otherwise, can not be stopped, nor will be forgotten.

DM. I'll take your last remarks as an invitation to the exhibition. Thanks, Guillermo.

Poverino

Abraham Cruzvillegas

**To
The inhabitants of SPACE IN GENERAL
And H. C. IN PARTICULAR
This Work is Dedicated
By a Humble Native of Flatland
In the Hope that
Even as he was Initiated into the Mysteries
Of THREE Dimensions
Having been previously conversant
With ONLY TWO
So the Citizens of that Celestial Region
May aspire yet higher and Higher
To the Secrets of FOUR FIVE OR EVEN SIX Dimensions
Thereby contributing
To the Enlargement of THE IMAGINATION
And the possible Development
Of that most rare and excellent Gift of MODESTY
Among the Superior Races
Of SOLID HUMANITY**

A Square (Edwin A. Abbott), *Flatland. A romance of many dimensions*

For the Purhépechas of San Francisco

Pichátaro, located in the mountains of Michoacán in the western part of Mexico, the concept of land (*echéri* in their language) is “a multidimensional component of the *sensu latu* landscape,” “a multivalent ‘subject’, and is conceived of as a four-dimensional object for its symbolic, ritual and sacred value.”¹ From my

perspective, among the principles that rule the dynamics of the handling of the land by these indigenous people (location, movement and behavior, quality, resilience and restoration) this last one seems to me the most interesting on a metaphorical level.

In the crossroads of their plural conception, each of these can be approached in complex and relative ways,

¹ Martha Astier, Narciso Barrera and Quetzalcóatl Ramírez in “The concept of earth and the diversity of corn in a Purhépecha community,” Mexico, Ciencias magazine, Department of Sciences, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), # 96, October-December 2009, pages 29-37.

however, resilience and restoration take on shades of meaning more complex and profound in that they presuppose an exhaustion, a patent and inarguable aridity. A needed "rebound," a going beyond the contingency that has given life to them, which also signifies a high level of consciousness and, up to a point, an optimism, beyond the disruptions the environment has suffered and which represent the understanding of change.

I want to appropriate this frame of ideas in order to refer to the emergence of Arte Povera and its possible repercussions in other attitudes and projects, from the local and from the individual. The possibilities of speaking unknown vocabularies, without being ingenuous or arrogant, demands such a consciousness and a multidimensional reestablishment of the environment, not of the previous order nor of its paradigms. After World War Two, a kind of exhaustion and pessimism swept over the culture, its workers, its goods and its products. On the world scene, there were certain critical exercises that pointed towards a collapse of nomenclatures, of vocabularies and of the known, hegemonic discourses.

For many young artists of the 1950s and 60s, necessity points the way out of the institutions, out of the role of the artist as the ubiquitous carrier of the institution. The traditional concepts of disciplines were worn down and new needs became evident. Certain creators, among them Fontana, Manzoni, Broodthaers and Beuys, who clung to traditional platforms (painting, sculpture, graphic work) experimented in ways that transcended forever the lexicon that gave rise to them. Tentative, inappropriate, eccentric jokes proliferated, which also eventually became conventions. One of these is Arte Povera.

In a somewhat symbolic approximation to the opposition culture/nature, the artists from this movement had recourse to values that seemed to be universal, ancestral, thus achieving a sensorial integrity. The peremptoriness or instability of many of their materials and platforms referred to death, transcendence and individuality. To make living works, experiential works, was fundamental, which is why many of these works became walk-able sites (landscapes, in the sense of being tied to nature as a classic, lyrical idealization), in which time also carries out a symbolic function.

In its displacement into other latitudes, Arte Povera broke down into strategies that occasionally contradicted its own premises, as the economic, political and social systems in which it was developed were (and continue to be) very distinct, representing a contradiction in terms of a relocation of the concept of poverty. In fact, Arte Povera never had anything to do with scarcity. It's conceptual, formal, and therefore economic basis, might have been determined by many things but not by the poverty of its budget. In these different contexts, the appropriation of the Arte Povera formats, mixed, or rather, joined to other references and experiences, generated true shifts in language, proving the real possibility of slicing in different ways the slab of meat that is art, as Artur Barrio did in such an impressive way.

Many more dimensions were opened up in this way, from difference, from the consciousness of the environmental crisis and from the urgency of its resilience. That is, faced with the aridity of the art world and its institutions, the critical observation and transformation of possible new formats

demanded a critical diversity of approximations relatively proportional to the surroundings in which it is carried out. How to fertilize this land with misery? How to enrich a disciplinary camp with the holes in our pockets?

Once again, what do the following concepts mean for contemporary art: location, movement, behavior, quality or restoration? In the uncritical assimilation of whatever might be the 'current,' the 'movement' or the 'tendency,' resilience won't occur, or it will only do so in a way that is skin deep, frivolous. In the development of the last fifty years, artistic languages, including *artes poveras*, have been adapted to new necessities, but they have also established and been transformed into conventions, into hegemonic discourses. For the environment, the potential dimension of its resilience, not its numeric

nor even its qualitative growth, resides in the occasionally dramatic recognition of our limitations, our lacks.

The possibility of a symbolic restoration of the field of work for artists, scientists and country folk depends not on our search for a new self-complacency, but rather on our ability to transcend our limitations. Our poverty is our advantage, it is our fortune and our heritage. Only individually, from a local position, can we combat the genetically-modified monopolies of knowledge, language and technique. Poverty as an idea, as a subject of study, as a concept or metaphor, is very rich, but to activate creative dynamics out of poverty, with poverty and despite poverty, represents what could be the discovery of a universe, a dimension, that we believed didn't exist, in which we could not enter.

We've done it already.

What Connects Us To Arte Povera?

Andrea Giunta

I'm sitting here in Buenos Aires thinking of Germano Celant's manifesto written during a turbulent time that gave rise to so many uprisings: 1968 and the epic alliance between workers, intellectuals and students that materialized in cities all over the world. Celant wrote his manifesto in 1967, revealing the frictions of the art world institutions that would soon spread. Unlike other texts in the spirit of the same genre and carriers of a radical discourse, this manifesto didn't speak of abolishing artistic activity (that art which could no longer aspire to be the motor of the social revolution but had to wait for it to happen

so that it could be born within the revolution; an abandonment of art or a parenthetical pause that for many artists lasted 10 years). It was all about doing it in a different way. Celant referred to the options that presented themselves to the artist: become involved in the system of serial reproduction or commit oneself to the happening, to ahistoric acts, to the present, to real people. He proposed to move away from the place assigned to art, to cut the ties to all univocal, coherent visual discourse. Within his text, the liberation from the norms associated with form and style, that is, the canon set by the

development of modern art, was implicit. More than anything else, he proposed a break from the paradigm of all the avant-gardes, from Pop to Conceptualism and Minimalism, that were in crisis. Celant focused on Italian artists (such as Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto and Gilberto Zorio, among others) that he felt moved in common areas. These were artists who were aware of a system-less system, who realized the value of heterogeneity, even incoherence, using materials close to life and therefore less classifiable within the art world, such as the “poor” works of Pistoletto (a dress display case, a structure with which to speak standing up or sitting down, a work designed to register the unrepeatable nature of each instant). Celant legitimated the free, unfettered and unpredictable act.

1968 was a year of open spaces and forms that specifically activated the most diverse contexts, the moment in which the crisis of utopian art and the rise of international (now global) capitalism became obvious. Culture was rife with effervescence. Which is perhaps why it was the time in which the form of the manifesto became intensified, creating the sensation that something was being lost and that something else had to emerge. On an aesthetic level, society was mixed with life, perhaps more intensely than ever before in the 20th century. Art was expressed in the streets in an attempt to dissolve the art institutions with militant materials, transformer of all order. Statements were mixed with words and actions.

Several parallel histories could be traced among all the possible 1968s. A slice of urban culture that gave rise to texts, actions, works and signs of repres-

sion and violence. The spirit of Arte Povera wasn't manifested in the most radical meaning of efficiency in art, but rather in the investigation of the perceptive relations between people and the most everyday objects, the almost magic value of the real object, the project over the object. In this sense, Arte Povera is related to conceptual art.

What connects us to this time? In the first place, the historic revision of a moment in which the ephemeral had value. The experiential character of art in the 60s and 70s diluted the work's materiality and gave more importance to the archive, the register, to reconstruction. We are in a time of the revision of a moment full of stories and registers, with few museum-quality objects. At the same time, we are connected by the persistence of an attitude toward the forms of creation that expand in the present, fertilized by rejuvenating poetics. Art as situation, as a reaction to an external stimulus, heterogeneous in its materials and forms, which is the core of a large part of the ideas of contemporary art. I'm thinking about the historic and current work of Horacio Zabala, comprised of written text and visual material of different kinds, and its need to raise questions before offering works to a museum. Or the work of Jorge Macchi, in which different forms and materials coexist (I recall, for example, the almost complete lack of works in his studio, which is instead full of traces), organized in a way by the chance path that the breaking of a glass on a map of Buenos Aires revealed. Or, why not, of Francis Alÿs' walk in the Argentine Patagonia ([A Story of Deception](#)), trying to follow the instructions for the hunting of the *ñandú* as explained by the *tehuelche* Indians, who used to hunt this animal on

foot for hundreds of miles until they finally wore it out and caught it. En route, however, Alj's found a more powerful image, which ended up in one of the most beautiful pieces ever projected onto this immense desert: a mirage, the diffuse image sought after on this route threatened with the danger of drowsiness. A metaphor of the unreachable that Olivier Debrouse, who accompanied him as a chronicler, told in a related story, step by step, of the process that allowed him to attain the image.

If there still exists an epic dimension in art it is probably located in the search

for novel solutions of everyday situations. Rather than an art of efficiency, a creative tension that makes one think of options that don't involve practical or useful responses. Celant spoke of Arte Povera as a nomadic condition of creation. What connects contemporary art to Arte Povera is not genealogy, but rather traces, attitudes, the search for the enchanted or sublime within the everyday, the contrast between the accumulation of inert objects and the representations of the body, the apparently unplanned attitude of finding oneself in a place and creating a work.

A Poor Artist

Gabriel Kuri

Among the lessons of arte povera that remain relevant forty years after that period of undeniable lucidity and creative energy, and which are worth the trouble of transporting to other moments and other places, are those I believe that are, practically speaking, concerned with production value. Following the **modus** of povera artists, one need not produce dearly (invest capital) in order to sell dearly (I doubt anyone aspires to sell cheap), nor work hard in order to cheapen the shine of opulence. And although it is not possible to repeat the social and economic conditions nor the philosophical anxieties in which

this movement germinated (without forgetting that private Italian collectors have always been of the greatest solidity and sophistication), there is something in the **ethos** of Arte Povera that seems to reemerge cyclically, in small waves, for some reason.

Perhaps because wiping the current slate clean signifies a return to archaism, to the most raw materials, to the most immediate gestures, to the source, the primary energy, to material as pre- or meta-verbal language, the premises of Arte Povera stand out again for their potential in each successive decade.

If it is true that other movements chronologically parallel to Arte Povera, such as Fluxus (which tends toward the event and the use of the body) or conceptual art, seemed to be involved with a more critical, more determined attempt to destabilize or, naively, to eradicate the object (the material support) as the basis of the art object, it's also true that Arte Povera paid special attention to the potential of this support (although now stripped naked), and it is precisely there where the least positive consequences of its lineaments can be perceived.

For example, the preciousity of materials taken to a level of kitsch (Penone or Calzolari, in the best cases), the messianic 'transcendentalism' (the actual occupation of Pistoletto) or the suffocating of critical discourse under categorizing notions (in the manifest insistence in excluding manufactured articles from material experimentation), are some of the vertigos that ended up attracting the movement during the 1980s, and of which any revision or reinterpretation of Arte Povera must be completely conscious and which must be openly expressed.

With distance, with all the voices that came out of those moments and which can only difficultly come from a current reading and assimilation of Arte Povera, I can also conjecture that it is not possible to create a work of art with materials in a pure state. Water and its flow, rocks, coal, the oxidation process and electricity do not exist in a pure state except within a non-functioning Platonism. In order for a visual artist to come into contact with water, rocks or rust, or the flow of any kind of energy, and even more so for the artist to be able to show this art in front of a public, a series of conditions (social, symbolic and

economic, etc) must come together to mark any natural material with a social seal, to convert it into a clause within a code (the most cynical and radical would call it a registered trademark), and into a socially convened fabric (not without its shades and polemic, it must be remembered). All more or less natural material is codified and thus has exchange value. If it seems that I am thus pointing out the inability of human beings to realize a work of art with unadulterated materials from nature, I'm prepared to admit it. In theory, this is so because artistic creation depends on a context regulated by a series of relations and interests of which it is impossible to totally or even partially free oneself. Although one might be able to bring completely raw and unadulterated material into the exhibition room, this exhibition room (or the documentation, or the book, or the conference table, or any kind of extension/manifestation of the **locus** necessary for the epistemology of the art work) is an unavoidable part of the constitution of the work as a tool of expression.

Nor do I want to categorize the impossibility of employing nature within discourse, but instead to say that the transcendental notions sought after through the medium of experimentation and the use of "raw" material and energy are not exclusively a naturalist discourse. Zero, a vacuum, infinity and flow can all be expressed through "cooked" materials, tools and definitions, media-tized, manufactured and explicitly codified.

In this sense, I would also like to refer to the question of pure poetry. If by poetry one means lyricism as a mechanism of sublimation/evasion of a practical reality, then the poetic that comes from material

isn't worth the trouble. If by "pure poetry" one understands the idea of the imagination of material, the subversive potential within the "will of things" (to cite my colleague Abraham Cruzvillegas), then I see in the ethos of Arte Povera a regenerative and constructive potential.

On a personal level, I began to become interested in Arte Povera without even being aware of it, working alongside Gabriel Orozco in his Friday workshops. It might be said, paradoxically, to be an indirect interest from a primary source. Not an academic understanding that began with

art-historic research, or a practical understanding from my manipulation of the materials, ideas or situations. My interest grew little by little and really came to life in Europe when I began to understand better the symptoms that emerged in my own work and seemed to me to be of use to reflect in that moment and/or their possible relevance. I have created work in Turin, in close contact (and with genuine enthusiasm) with its pieces, histories and contexts. As for the rest, it's not up to me to make greater reflections about my similarities or discrepancies.

Conflicting Versions

María A. Iovino M.

Patriots! Patriots!

Do you know what that word means? If you don't know, I'm not going to explain it to you, because for that there are those who do know.

I'm not the one to say it, you're not the one to hear it, it's not idle gossip. We're at war. And why are we at war? No answer. No! Well, I'll tell you why. We're at war because, as I've said before, and it's good that I tell you and it's good that you understand, we are at war because we are at war. For what reasons, you might ask? And I would answer you, for the basic reasons all masses would understand. For three reasons: the first, the second and the third. How's that? That's just how it is. These reasons are the very essence of this struggle. One by one and in mass and all together, we must add our grain of sand, as insignificant as it might seem, for what it's worth.

Comrades, citizens, masses of the world, citizen workers, you must fight to assure the happiness of your children, and those of you who have no children, you should be ashamed of yourself. Figure out a way to have children. For a country without children is like a rose without perfume, a coffee without sugar and a glass of milk without water.

Citizens, I don't want to babble on and confuse your minds with words that might not be clear enough for your poor understanding and your feeble welfare. Do not forget the words of that great Portuguese thinker who said: One for all and all for one. And with that slogan, all together, together we shall win. I have spoken.

Cantinflas

In general, the pertinence of cultural importations is questionable, especially so when these clash in an obvious way with the dominant situations of the contexts to which they are translated. Due to the breach between the operating systems of the exporter and importer, it's well known that intellectual novelties are at times received with an enthusiastic or servility complex and, other times, with gratuitous rebellion to that which is announced as contemporizing or is considered superior and which, therefore, is implanted as a reference.

These importations usually, though not necessarily, occur in situations of domination or power over others who are at a disadvantage. Imposed or coerced cultural translations cause polemics due to their recurrence, the seriousness of the gaps they cause, as well as the forms of submission they create. Nevertheless, it is clear that, when the situation is reversed, that is, when an imperial or dominant system adopts patterns generated by another culture that it admires or from which it is influenced, this also causes concern about the use and the focus of these languages, in this case new ones, which in the complex that accompanies the situation can become equally shrouded in snobism or a submission towards the use of these new products.

This kind of behavior can arise not just from ignorance, but also from erudition or

arrogant pretentiousness. In such a situation, the meaning the original culture sought within the expressions that are being imported are also devalued, and in that way the construction of a universe, at least at the beginning, is also degraded, although this doesn't prevent the possibility that it will later take on new meaning in the conversation with the other or others. It has been shown in several occasions that when a culture is reanimated in other lands, even when the fundamentals are degraded, future interest in the authentic understanding of the source can be established. The trendy consumption of decorative arts from Morocco or Guatemala in countries that have in some way oppressed their cultures can generate, in conditions unfavorable to these countries, a general interest in the study and research of the symbolic and cultural conceptions that can then contribute to its recovery and diffusion.

In any case, it is understandable that the cultural translations often encounter resistance in the form of bitter, sarcastic or destructive reactions. It is important that this occurs, for although this kind of behavior creates an adverse climate for exchange and for the renovation of interpretation, it also stimulates critical reflection for the adaptation and intelligent inclusion of other ways of seeing and thinking, while simultaneously contributing to counteract submissive expressions.

It is true that cultural appropriations

are normal and inevitable consequences that arise from the rude or friendly encounter between two different cultures, and thus they must be understood, without denying their complexities, as the active permanence of an effort to understand the world in very distinct places. The aim of preserving expressive forms in an isolated and purist way have more to do with an illusion of graphing diversity, without considering the mobility, transmutation and evolution of knowledge as the maturity of ideas.

It goes without saying that, for centuries, cultural exchange occurred fundamentally alongside abuse and plundering, despite the fact that the experience of war promoted legislation to respect autonomy and difference. With the development of the means of communication, cultural patterns were altered and impelled towards the unification within the main economic centers. In this way, the abuse continued in hypocritical ways, and thus the great economic powers became empires, preening themselves in a parallel way as the basis of legality and also, quite often, as founders and promoters of generous enterprises.

In any case, it must be seen that, despite the justified fear of the homogenization of culture that this model unleashed, the reinterpretation of these patterns in each place impedes the monolithic conformity announced at the beginning of the rapid stage of globalization, which in another way allows reinterpretation to be seen as a form of resistance and efficient permanence.

One of the territories that most openly allows an appreciation of the wealth of this way of persisting within the skin of others is precisely that kind of reading that Arte

Povera received within Latin American artistic creation. There is no one single line that could be called Arte Povera within the continent, just as there is no single one that could be called conceptual, minimalist or with any of the names of any of the historical categories of the European or American revolutions. Many media and expressions were fed from different proposals that gained their own momentum or a place within the intellectual legitimacy that Arte Povera offered to the least visible and most insignificant, which, naturally, arrived bound with the contributions of conceptual art.

The Latin American gaze already dignified a large quantity of misused or displaced affairs of the central places or protagonists under the blanket of nationalism and identity during the 1970s when art actualized once again creative methodologies by means of the introduction of different conceptual visions. With these variations, the rigid designations of nationalism and identity lost solidity and, without losing sight of a political vision, began to travel through spaces in which intimate affairs could be dealt with from more global perspectives.

The young processes of independence and the intense dynamic of the workers and social movements during the first half of the 20th century made the radical differences between classes and the new forms of colonialism and social struggle inevitable subjects of art. In the 1960s, the Cuban Revolution added a crucial shift within the political history of Latin America, a radical parallel to the drama of the dictatorships and the costly combats of those who resisted.

This is the fundamental reason why what is known as Latin American conceptu-

alism favored a critical political stance of a social nature removed from the formal artistic problems of textual, object and povera art still tied to Europe. These were problems that conceptual art in the United States was also affected by, in large part, as a consequence of the great immigration of artists from Europe to the United States caused by the world wars.

Matters of form and abstraction in Latin America gained strength somewhat late due to a lack of a powerful, structured philosophical corpus in academia, which in the 1960s was still very much a new institution.

By the 1980s, with certain Latin American countries having been around barely one hundred years, art schools were able to develop abstractions with which to base their own discussion on form and structure of visual creativity, but the urgency with which the importation of modern programs was carried out, including that of photography, cinema and avant-garde practices, created obstacles for this development. The advances made had to frequently confront the assimilation of new processes, which, even when dealing with very different subject matter, such as abstraction, expressionism, abstract geometry or conceptualism, due to circumstances were in practice all mixed in a hybrid which as such immediately gave these recently arrived references an original character.

These new guidelines thus began to be used amidst a large misunderstanding about their possibilities and meanings, tied to classical conceptions that were also imported and which well into the 20th century continued to be the base of academia. Within this dialect, the most radical local processes in the first half of

the 20th century were developed in Mexico and influenced the majority of the continent. Mexico was the leader of an early revolution, the theme of nationalism and identity being the first great movements towards avant-garde art.

In addition to a potent intellectual development in several fields, Mexico worked in a very wide spectrum of cinema that marked the social reading of Latin America and legitimated, for a public of incalculable proportions, the attention about creative themes and processes that, being quite local, could also be called poor or povera. Social tension and the legitimization of the poor were essential to Mexican cinema, from the most refined to the most commercial and popular.

Despite the fact that this isn't a theme that has received much attention within the development of the Latin American avant-garde, I believe it is important in order to understand the processes through which ideas and ways of thinking and seeing were extended and communicated. Cinema didn't compete in that moment with other forms of mass cultural representation, such as newspapers, magazines, exhibitions and even television. Its construction of an imaginary world gave it great potential. In Latin America, Mexicans confronted the Americans on a basic level and managed to take root and become consolidated, despite competing with a superior productive and economic force, precisely because of the identification with the languages and forms its cinema evoked.

Among the many important cinematic figures that mobilized references on diverse levels of representation, I consider the role embodied by Mario Moreno (*Cantinflas*) of special importance. In the ridiculing of Spanish cultural patterns of different

social and intellectual classes and of different orders (idiomatic, ideological and communicational, among others), this comic deconstructed the fledgling Latin American universe and erected a form of broad political criticism in which nonsense revealed the complex attitudes and, at the same time, the creative strength with which the least appreciated people and issues survive.

The criticism of Mario Moreno extends across many fields, pointing out from every corner the incongruity created by the meeting of different systems and the ways in which the piecing together of one with the other began to give shape to new worlds full of valuable resources. In fact, his name survives today in its own category, which is used to describe in the intellectual world the incongruent attitudes he pointed out. In the same way, his hand gestures and sayings remain active throughout most of the continent, although disconnected from his name. Certain of his trademark expressions in Spanish remain alive as a code that maintains the value of the displaced.

Due to its popular origin and, for that very reason, to the many varied jobs he held and forms of education he received, Mario Moreno's spectrum of observation is very wide and always very sharp, for which he manages to give life to discursive expressions that would have remained invisible in other narrative spaces. *Cantinflas* breaks with the monolithic tragedy with which, in general, the social tensions unleashed by colonialism and capitalism are characterized, and he emphasizes the creative potential of those who are ignored, not just because he is an astute comic but also because he understands the real meaning of alternative. I believe his contribution (along

with that of others like him) must be understood in many ways, just as I believe that there are many obvious reasons that his work hasn't been given the credit it's due. The conception of art has not been profoundly cross-referenced with the contribution of popular Latin American culture and, when it has been, it has only considered artists as students and researchers of the thought of others, without understanding the complexity and the infinity of communicative possibilities within cultural development.

The codes with which a community expresses itself and makes itself understood emerge from the interaction of unequal gears of a heterogeneity difficult to apprehend and to take into account, which is why the explanations of upper-class phenomena are generally the most reductionist. These are born from observation in elevated and academic spheres of thought in which people have forgotten that paragraphs can be written because continually recombinant bases composed of letters and words existed beforehand.

If it were possible to go beyond the limited intellectual circle in order to understand the unfathomable universe that makes an artist or a creator such as Mario Moreno, he would undoubtedly be understood as a remarkable alternative artist. Within the respectable range of optics of his work, one can see how this validation of the 'poor' could yield such great fruits precisely in Latin American countries that are forced to interact with Western cultural dynamics from their precarious technological bases and from the impossibility of competing with sophisticated tools in scientific investigation.

Similarly, alternative culture imbued with intelligence constitutes a potential of

wealth. The mistake most critics make is to insist on seeing among Latin Americans an ability that makes them equals in the use of the other's developed codes in order to overcome the complex of disadvantage, without entering an infinite laboratory of possibilities in which precariousness is the detonator of magic, creating amazing things from what appeared to be garbage.

Latin American art is not only characterized by a political tendency and by ties to certain social issues, by a certain landscape or group of people with a shared genetic mix, or by a special way of deconstructing or revitalizing geometry and technology. The way in which one can understand the realities that have come of age in Latin America reveals that this is essentially a world in which a new thought is flourishing, one that understands lack as a form of transcendence, and which knows how to thus return this gaze to forgotten places and to the deepest, simplest structures, as well.

At present, the derivations of low tech in Latin America are what once again validate these reflections and call attention to the repercussions that contemporary art from these countries have in corroborating the process that created a movement such as Arte Povera. The group of artists that currently mix resources from drawing, ensembles, installation, digital and technological arts have surprising

inventiveness and a poetic that recovers discarded materials, including old technologies, together with new techniques that are used and manipulated in a structural way.

Political commitment, such as it has been understood until recent years in Latin America, is a tired old cliché for these artists. Instead, they belong to generations of multiple references formed during the years of the growth and expansion of cyberspace. Thus, what they consider their world and context is something very different than that which nourished the discourses of identity and local commitment. Despite the fact that they are so far from this line of thought, and despite the fact that they are conversant with ideas from very different countries and simultaneous expressions, they maintain an undeniable bond to the memory of place. It is this bond that helps them maintain, from other perspectives, a political and social critique, no longer miserable or sad, but on the contrary one that revives the creative spirit of the most insignificant and denigrated forms, thus revealing maturity and an ability to navigate through the common ground of the realities of development and underdevelopment. Within them, one can see, with ever-increasing success, how underdevelopment is an advantage thanks to its inventiveness within alternative construction.

Against the destruction of experience: materialist and agonist operations in Arte Povera

Mariana Botey

This moment tends towards deculturization, regression, the primary and the repressed; towards the pre-logical and pre-iconographical state, towards elementary and spontaneous behavior. It tends towards the primitive elements of nature (earth, sea, snow, minerals, heat, animals), of life (body, memory, thought) and of politics (family, spontaneous action, class struggle, violence, environment).

Germano Celant, *Arte Povera* (1969)

Drawing from Georges Bataille's reading

of Manet, we could outline the elementary aspects of modernism as follows: a) the crisis of subject matter, b) the erasure of the text, and c) the reduction of art to silence. Following closer we could also describe another set of qualities that pertain to the register of experience: in modernist art there is a starkness and shock, a violence and aggression that produces a dislocation—a sort of hidden operation that reveals a crypto-structure that is activated by the effect of an immediacy with the material and de-sublimated aspects of reality. The modernist impulse—according to Bataille, who is here advancing a description that for a long time was marginal and eccentric to the canon of definitions of modernism available in official history—is marked by an operation that is neither concerned with the form, nor the content of the work of art, but rather the displacement of both of these terms: modernism is an uprooting that is also a slippage into a non-dialectical materiality.¹ The signature of its presentation is at once a staging and a disappointment of expectation. Modernism is obviously an impulse against representation, but also and perhaps more important, an impulse against symbolization. However, this last aspect corresponds to a drive that expands and pushes the limits of modernism.

Arte Povera remains difficult to grasp and define as an art movement, rather it seems to be a moment; a subdued and

agonistic enunciation that is advanced as a nomadic and furious re-appropriation or re-confiscation of a territoriality that had been lost, destroyed or subverted by modernity (that is, by its instrumental logic and its compulsive desire to master). The artistic practices of Arte Povera signal the charting and re-tracing of a territoriality that belongs to an alternate temporality—a separate and differentiated historical excavation into modernity. This excavation is rooted in its localization in Italy and a “nativistic” vein re-dressed to the specificity of historical local processes. If we follow the documentation of the period, we can argue that the antecedents of povera relate us (among many other references) to Neo-realism and Latin American avant-gardes in the direction of underlining an interest in history and the historical. What these art movements share is an inevitable intertwining with a construction of a “national” identity that is imagined against the grain of modernity—a residual ideology related to Catholicism, but which is inverted and becomes activated as a critical tool for defining a different epistemology for the South in the process of building a systemic modernity. In this sense we could think of povera as part of those “other” avant-gardes (which in fact are the actual relevant examples for a comprehensive understanding of modernism and the avant-garde as an international phenomenon) that re-formulate the notion of the “Southern” question as it was advanced by Antonio Gramsci—I am here

¹ Bataille, Georges. 1955. *Manet: Biographical and Critical Study*. Translated by A. W. a. I. Emmons. Edited by A. Skira, *The Taste of Our Time*. Lausanne, Switzerland: SKIRA. This critical study is carefully re-visited by Yves-Alain Bois in order “to brush modernism against the grain”: Yves-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, 2000. “The Use Value of Formless” in *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

reading povera as part of a larger tradition of Marxist critique that was engaged in deconstructing the visual regimes imposed by the forms of political power emerging from Counter-Reformation and Colonialism.

Povera is often understood as an immediate antecedent to post-modernism and this relation is interesting as it points to an allegorical logic or impulse. The allegorical impulse—as it was re-conceptualized by Walter Benjamin and later revised by key critics of post-modernism such as Craig Owens—re-inscribes the historical progression of the conflict and confrontation constitutive of modernity within an underground linkage that refers us to the Baroque and Baroque drama. Arte Povera was a theater wherein a radical notion of materialism is presented, staged. Thinking Arte Povera and poverism along these lines would mean to trace them back to a different historical “origin” and a curious and notorious genealogy within modernism: the Baroque, Dissident Surrealism, the Situationists, Neo-Realism, avant-garde practices in Latin America, to mention only a few that are not so obvious in the accounts of Anglo-Saxon dominated official art history.

Such history would have Arte Povera as a European effect of minimalism and conceptual art. The relation appears clear and is obviously a relevant binding that expands repertoires of enunciation and fields of action. However, this account also obscures a distinguishing character that is often reduced and misread: in Arte Povera

there is a kernel of non-assimilable logic that should be interrogated as a discrepancy within the hegemonic history of art.²

It appears as if the operations of Arte Povera are orientated towards a magical conjuring; a protecting spell against representation. The strategies of counter-representation rehearsed by poverism function as an inverted movement against the obsessional idea of construction, symbolization and ordering. Arte Povera occupies an ambivalent place in the history of conceptual practices; perhaps because its heterogeneous radicality was marked by an impulse that was political to its core and could be characterized by an agonist moment of resistance against what the Italian theoretician Giorgio Agamben has described as “the destruction of experience.” Again, drawing from Walter Benjamin and his theorization of the allegorical, what emerges is a description of a fundamental violence against experience as a key content implied by modernity and intensified by spectacular and consumerist capitalism. Agamben’s conceptualization points us to the fact that a slippage in the dispositives of subjectivity and a radical movement for the expropriation of experience were implicit in the founding project of modern epistemology. Against repeated claims to the contrary, modern science has its origins in an unprecedented mistrust of experience as it was traditionally understood: “The view through Galileo’s telescope produced not certainty

² It would be interesting to revise recent critical accounts of modernism such as those that attempt a re-inscription of Bataille’s concepts through a typology of “The Formless”. In their influential volume *Formless: A User’s Guide*, Yves-Alain Bois and Rosalind E. Krauss (2000. New York: Zone Books), the positioning of povera remains ambiguous and perhaps partial. While the group of artists that preceded as an immediate influence over povera—Alberto Burri, Lucio Fontana, Gutai Art, Piero Manzoni—are central to the argument, it is only Giovanni Anselmo who appears as an example after the conceptual and neo-avant-garde shift.

and faith in experience but Descartes' doubt, and his famous hypothesis of a demon whose only occupation is to deceive our senses".³

In calling to "the demon whose only occupation is to deceive our senses," the demonic here spells a form of radical and non-dialectical materialism that could also be argued as "use value" and as part of the operation that Bataille describes as the

violent dislocation and slippage between form and content that is central to an expanding notion of modernism. Povera remains open to a new reading along this path of inquiry. The radical heterogeneity and non-formalization of povera is set—as Germano Celant writes—with "a grip of the world that is so violent it seems inconceivable, because it crumbles reality and does not offer guarantees".⁴

³ Agamben, Giorgio. 2007. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Translated by L. Heron, Radical Thinkers. London, New York: Verso. pp. 19-20.

⁴ Germano Celant, *Arte Povera* (1969), in Christov-Bakargiev, Carolyn. 1999. *Arte Povera, Themes and Movements*. London: Phaidon. p. 200.

Brazilian poor art, or Arte Povera, from 1960 to 2010

Ricardo Resende

Arte Povera (or poor art) is a term that was created by Germano Celant in 1967 for the exhibition *Arte Povera-Im Spazio* held in Venice.

It can't be said that this movement was a direct influence on the art produced in Brazil during that period, nor on its art today, but what is critically evident, however, is the existence of a "tendency." This can be seen in the Colombian film *Agarrando pueblo* (1977),¹ which strongly criticizes foreigners' interest in other people's "poverty," a fashionable expression

serving an international and institutional "market" that has for decades asserted the claim that only poverty, violence and corruption exist below the equator. In contemporary art, the subject and aestheticization of poverty are very helpful in understanding the logic of contemporary art.

Specialized art criticism's interest in "poverty" within the visual arts is due mainly to Hélio Oiticica, who declared for the "first time" in a *favela* that the marginal could be the hero, or in his

1 A film by Luis Ospina (1949) and Carlos Mayolo (1945-2007)

exhibition entitled *Nova objetividade brasileira* (New Brazilian Objectivity) in the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in 1967, in which he created an installation entitled *Tropicália* that presented the precarious construction materials of the *favela* as a form of art. His experimentation was divided into two parts: the process of its material realization and the interaction with the public. These were the means and materials with which he commented on the sociopolitical crisis that is still so present in Brazil today.

It's true that this "movement" began in the mid-50s, before the Italian movement, with the realization of the so-called *cinema novo*. From that time on, there emerged artistic ideas that represented and broke with the rigid construction of the Concrete and Neo-Concrete visual arts movements. In the second half of the 1960s, however, one can see within the art being produced in Rio de Janeiro² and Sao Paulo³ a visual and conceptual similarity to Arte Povera. This movement has come to be known as *Tropicália* or *Tropicalismo* and has been the subject of recent studies that have given birth to books and exhibitions within Brazil and outside the country.

Without intending to do so, Artur Barrio would be the artist that best exemplifies an affinity to Arte Povera, although, of course, his work was more radical than that of the Italian artists of this movement. In the case of Barrio, the idea of the poverty of materials was taken to an extreme. Due to the materials he used then, and continues to use today, materials within his reach, the objects of daily life, his work represents a tragic break with traditional art. The artistic process, the creative act, and the work's consequences or resonance within the public during a moment of harsh intellectual repression in Brazil is what is of importance.

For the art critic Moacir dos Anjos, whose exhibition *Panorama de arte brasileiro* (Panorama of Brazilian Art) was held in the Sao Paulo Museum of Modern Art at the end of 2007, Barrio would begin in the mid-1960s what dos Anjos called "a poetics of the *gambiarra*"⁴ (in the sense of improvisation)⁵, definitively redirecting attention toward this segment of the visual arts. The "poetics of *gambiarra*" has much in common with Arte Povera if we compare them in terms of the visual result.

Nonetheless, they occur in different political

² The work of such artists as Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Antônio Dias, Anna Bella Geiger, Artur Barrio and Iole de Freitas, appeared at that time in Rio de Janeiro, the center of the avant-garde experimental art movement. Some artists managed to overcome the barriers of conventional art by creating "non-objects," as noted by Ferreira Bullar in a manifesto dated 1960, and in 1966 by Mário Pedrosa in his text "*Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*" ("Ambient Art, Post-Modern Art, Hélio Oiticica").

³ In Sao Paulo, another group of artists were moving in the same direction: Nelson Leirner, Carmela Gross, Wesley Duke-Lee, Regina Silveira and, especially, José Resende and Carlos Fajardo. Other artists, such as Paulo Bruscky, Vera Chaves Barcellos and José Tarcisio, outside of Rio and Sao Paulo, were also important for their work in which the body was used as artistic material.

⁴ Editor's Note: this is a word that has no exact translation in English. In Brazil, this Portuguese word means the way in which one resolves a situation without having the correct means to do so, such as repairing an electronic appliance without the help of an electrician. A master of *gambiarra*s would thus be a jack-of-all-trades.

⁵ Moacir dos Anjos, *Panorama de arte brasileiro de 2007*, Arco08, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.

moments, which radically interferes with the conception and understanding of the work. In a certain way, when seen within a political perspective, this work created in the 1960s and 70s gains even more power. Today, by showing reality as it is, the aesthetic of *gambiarra* eliminates from art any kind of representation of the senses, as the artist and critic Ferreira Gullar wrote in a recent article⁶ for the newspaper *Folha de São Paulo*. What Gullar means is that this art is all about its own ugliness and the crudeness of its materials.

That São Paulo museum exhibition and the text that accompanied it created a polemic between, on one side, the most conservative art critics and the defenders of the beauty of art (Ferreira Gullar also formed part of this group during that time) and, on the other, those most involved in experimental contemporary art, who

assumed this aesthetic of precariousness as one of the characteristics that most distinguishes current Brazilian art. This distinction awakens the interest of a global art world anxious to see within the social problems of Brazil an aesthetic of beauty based on poverty.

This was the first example of the aestheticization of poverty within the Brazilian institutional art world. Perhaps it can be joined to the concepts of *Arte Povera*, especially regarding Artur Barrio, whose work is always coherently contemporaneous and which goes through time without being tied to fashionable terms or the definitions of Eurocentric (and late 20th century American-centric) art history. By nature, this kind of art history excludes all that is different, that which it doesn't understand, and that which is, once again, below the equator.

⁶ Ferreira Gullar, "A precária realidade 2" in *Folha de São Paulo*, São Paulo, March 21, 2010. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103201026.htm>.

Untitled letter (re- appropriated)

Alejandra Labastida

Dear Ana,

Of all the structures that you proposed to bring to this exhibition (the one that eats salad, the one that breathes, the one that hates, the one that looks back at you, the one that expands into infinity, etc), two of them are indispensable to me. The first is the structure created by Pistoletto that speaks

standing up

I have never been completely comfortable standing, it simply isn't my normal posture, I've always preferred to be seated or better yet

horizontal

is a word that is mentioned, if only offhand, in several occasions in texts on Arte Povera: I would like it to be known that I want expansion, democracy, madness, alchemy, rhythm  horizontalness.... (Calzolari);¹ a horizontal notion of knowledge... non-hierarchical horizontal practices; Boetti's conception of time is more horizontal than vertical...² The reference is, of course, to a dissolution of the hierarchical nature of vertical structures and not so much of a personal relation to the law of gravity (as in my case). Yet gravity is also one of the forces that Arte Povera deals with, and perhaps one of the causes of my uneasiness is due also to this unproductive nature. Sit in. In any case, our daily existence demands a constant challenge to the law of gravity, and a structure with which to speak standing up is therefore extremely useful. Then there is one of the alchemical exercises of Gilberto Zorio designed to purify words. The public is invited to speak through a long tube filled with alcohol, and after passing through this purification process what is left of language is its pure materiality, its sound, timber and rhythm, emptied of its symbolic content:

liberated

is another recurring word. Pistoletto speaks of his artwork as agents through which something is liberated.³ In general, among povera artists there is a search for taking control over their relation to the world. Celant speaks of the movement as a guerilla war to take back the true control over one's being.⁴ It's all about an experimental, individual will to encounter the forces of the world without symbolic mediation, finding the way to feed off of them without having to domesticate or transform them. The meaning of my work, says Merz, begins, in fact, by re-appropriating things for myself, ensuring that they don't become projections, and maintaining them alive within myself in their limited but individual primary presence.⁵ Thus, Mario Merz, through the Fibonacci sequence, submerges himself within the dimension of

infinity

which is also part of the reflections of Luciano Fabro: to achieve this infinity, in which man is not lost and will not be affected in vain. For this, one must leave behind the easy path of edifying contemplation that only serves those who like to descend into

¹ Luciano Fabro, "My Certainty 1963", en Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, London, Phaidon, 1999, p. 245.

² Christov-Bakargiev, *op. cit.*, pp. 19-41.

³ Michelangelo Pistoletto, "The Minus Objects" (1966), en Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 269

⁴ Germano Celant, "Arte Povera: Notes for a Guerrilla War" (1967), en Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 194.

⁵ Mario Merz, "Artist's Statement 1971", en Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 253.

⁶ Luciano Fabro, "My Certainty 1963", en Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 245.

nothingness.⁶

Experiments and maps to escape from it, to find the always vital place. What is important for Kounellis is to focus on the fact that Kounellis is alive, to hell with the rest.⁷ The artist organizes living things into (often magic) structures that bring us closer to a new, freer, perhaps more harmonious logic, in order to help us relate to the world. I would prefer that the result tranquilizes instead of dramatizes my relation with

the exterior world (Pistoletto).⁸

I would like to appropriate this structure that purifies words in order to de-dramatize my relation to the exterior world. I am sure that, if it were read through the structure, the materiality of this text would take on interesting shades of meaning, once liberated from its disorganized and oft repeated content. In reality, I would like to appropriate a gesture of Boetti that, after four decades and thousands of books and articles about Arte Povera, still remains eloquent. Having been invited in 1969 to participate in a five-page text in the exhibition catalog of Conceptual Art-No Object in the Städtisches Museum in Cologne, he answered with a letter in which he specified that he would use a single sheet of paper of the same quality, size and color as that of the rest of the catalog, although five times thicker.

In the hope that what I have in mind can be done, I must emphasize that in the Olinam Kingdom it is prohibited to publish books whose page thickness is less than 500 grams per square meter.

I hope to be able to attend the opening. For now, please accept my best wishes.⁹

⁷ Celant, *loc. cit.*, p. 194.

⁸ Pistoletto, *loc. cit.*, p. 269.

⁹ Alighiero Boetti, "Untitled Letter (1969)" en Christov-Bakargiev, *op. cit.*, p. 237.

Giorgio Maffei*

People

ARTISTS

Telling this story means being at least responsible for identifying its leading players. Not such an easy problem, considering the variety of interpretations on a theme given by historians, critics, and exhibitors.

Here are the main artists, with a brief biography: Mario Merz, the oldest in the group (Milan, 1925), began exhibiting in 1954; Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) and Jannis Kounellis (Piraeus, 1936) held their first personal exhibitions in 1960; Gilberto Zorio (Genoa, 1940) in 1964; Luciano Fabro (Turin, 1936), Pino Pascali (Bari, 1935) and Pier Paolo

* Fragment taken from the book *Arte Povera 1966-1980. Books and Documents* by Giorgio Maffei, published by Corraini Edizioni, Italy.

Calzolari (Bologna, 1943) in 1965; Alighiero Boetti (Turin, 1940) and Marisa Merz (Turin, 1931) in 1967; Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934), Giuseppe Penone (Garessio, 1947) and Emilio Prini (Stresa, 1943) in 1968. These personal and historical details have determined careers which were widely different at the start, but which later came together to become an organized "system", which they later took their distance. In the early days, their common experiences made them participate actively in the Arte Povera movement, even though it had no real manifesto. The term "Arte Povera" was used for the first time in 1967, and was applied to a range of artists completely different from those who were to exhibit in the early 1970s. Each of them seemed to take on a different role in redefining the mosaic of possible appearances for poetics, with different intentions and formal results. An elegant proto-conceptual language lives alongside the oppressive power of the material, the visualisation of energy with the artist's social mission, and the relationship between image, memory, and nature, with the intimate structure of the evolutionary system. Art which, until then, had worked on an objective portrayal of reality, now works on the steep plane of its relationship with life.

The group of artists who have conventionally been associated with the group has shown initial participation, which is then repeated in later anthological exhibitions, and these are decisive in defining the poetics of Arte Povera. Piero Gilardi, coming from roots which have been perhaps improperly defined as Pop Art, immediately starts work on coordinating and also on elaborating the theory of the movement. From organising exhibition

places to studying international artistic phenomena, up to rejecting the artist's traditional role of complete agreement with mass aesthetics and political commitment in movements.

Gianni Piacentino is there from the very start, with precise work on primary structures which are very close to contemporary minimalist works, whereas Salvo begins with conceptual and performance works. The position of Ugo Nespolo is very different, because he begins with the formal invention of objects using poor materials. His contribution as avant-grade filmmaker will be decisive, and he has given the history of Arte Povera its valuable cinematic documentation. Even Paolo Icaro, although he keeps his vocation for classical structure to sculpture, uses materials and methods which give rise to a dynamic exchange of energy, whereas Eliseo Mattiacci (who takes part in the group's early exhibitions in Rome) works on the relationship between sculpture and the ambience where it is arranged. One word at least must be said about the brief intersection of interests and exhibitions for artists, all of them very different, such as Claudio Parmiggiani, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, Gianni-Emilio Simonetti, Aldo Mondino, Claudio Cintoli, Gino Marotta and Luca Patella. It would be useful to remember one work of Alighiero Boetti's 1967 Manifesto, which starts off by asking questions not so much about setting up groups but about getting its members to agree. By pure intuition, it contains all the names above.

CRITICS

The last avant-grade of the 20th century reaffirms the historical function of art critics as leaders. In the early 1960 's, when unripe and indefinite poetics were

being constituted, Carla Lonzi was working just after the early experiments of Paolini and Fabro, as well as the veteran Merz, all of them artists who had been brought together by the Notizie gallery in Turin. From her brief intellectual season, at least one book must be remembered, *Autoritratto*, a splendid imaginary reiteration of the composite group of artists and a theoretical analysis of nascent feminism.

"The critic is the person who has accepted to measure creation by means of culture, giving the latter the prerogative of acceptance, refusal, and the significance of the work of art. Our society has given birth to an absurdity by institutionalizing criticism, distinguishing it from creation, and giving it cultural and practical power over art and artists. Without realizing that artists are naturally critics, implicitly critics, because of their creative structure (...)" (Carla Lonzi. In *Autoritratto*, 1969).

While remembering the contribution, with the importance they give to new things, of Alberto Boatto, Maurizio Clavesi (who organized the first exhibitions in Rome) and Renato Barilli, we must also mention the original intervention by Daniela Palazzoli, the Milanese critic with her genial and disordered interests. Her exhibition, *Con temp l'azione*, identifies from its very outset the actors and ideas which will lead the movement.

"Art is another form of activity. It is a constituent function of action. The purpose of artistic activity is no longer representing the objective world after understanding its laws (values), but using knowledge of such objective laws to actively transform it (or at least to dynamically activate it) (...)" (Daniela Palazzoli. In *Con temp l'azione*, 1968).

The definition of poetics, the setting up of the group, drawing up strategy, and putting it on the international stage, is all work of the critic Germano Celant. Having trained in Genoa in the field of radical design and avant-grade theatre, Celant completed his intellectual apprenticeship with Eugenio Battisti and his magazine *Marcatré*. In Turin he made friends with several artists, and plunged into the cultural and social climate of the mid-1960's. Until the revealing Genoese exhibition at the La Bertesca gallery and his manifesto essay published in *Flash Art* in 1967. Since then, he has been curator for the group's main exhibitions at Italian and international level, although he does other things as well, his name has been indissolubly linked with Arte Povera.

"A critic's work, in the moment which becomes independent, spontaneous, and individual, is violent, dictatorial, lively and at the same time mortifying, freedom for others. It is a waste of time to discuss things with people who have different sensitivities (...). Critical aphasia can be replaced by critical work as an institution to produce results, actions or events. Doing this sort of critical work is not only in the dimension of the preferable or the supposable, but is an event which develops at the same time as the current, circumstantial reality. (...) The work of critics can work as a further proof of experience. (...)" (Germano Celant. In *Arte povera più azioni povere*, 1969).

On the pages of *Data* magazine (as well as in *Domus* and many other periodicals), one finds the careful interest of Tommaso Trini, whereas in *NAC Notiziario Arte Contemporanea* (Contemporary Art News) there are interviews with and comments by the Turinese group edited by Mirella

Bandini. From the early years, mention must be made of the contribution of several critics, which would be decisive for the group's international development: Konrad Fischer, Hans Strelow, Win A.L. Beeren, Harald Szeemaa, Yusuke Nakahara, Hean Christophe Amman, Kynaston L. McShine, Gerry Schum, and Eva Madelung. Achille Bonito Oliva, a leading player in later artistic vicissitudes, must be recognized for formalizing and contextualizing the work of Arte Povera artists in a sequence of important international exhibitions during the 1970s. "As always, art unseats the present and rides the future. The micro-cosm of the work sends us back to the macrocosm of the world and tries to build a place of intense totality, where physical, psychic, and social forces can be brought together under the procedural unity of art. Art always keeps relationships open and mobile, just as the world is mobile (...)" (Achille Bonito Oliva, *In Avanguardia Transavanguardia*, 1982).

PHOTOGRAPHERS

When art assumes an imposing environmental size and enthralling performance value, photographers can no longer just be good professionals and limit themselves to reproducing work. They must be able to penetrate new artistic delicacies and become responsible for interpreting all sorts of situations. Now artists are entering into the visual field of the photographic image, with all the weight of their materiality and all the energy of their work. Often only an image remains of a work or the image even becomes the work, when an artist consigns only the memory of a work or of a lost event to the photographer. A transfer from one language to another.

A handful of new professionals able to regenerate the old generation corresponds to such a radical change to the role and mission of photographers. This first occurred with artists/photographers who transformed the profession, like Ugo Mulas and Gianfranco Gorgoni, who are famous for documenting what was going on at the time in America. Paolo Mussat Sartor was at work in Turin, alongside artists at the Sperone gallery. He published a book of photographs called *1968-1978. Arte e artisti in Italia*. Mention must also be made of Paolo Pellion di Persano, who was especially interested in the work of Calzolari, Penone, Merz, Pistoletto, Kounellis, and Zorio.

"I think the Sperone gallery was a place where extraordinary things happened. (...) The period I was lucky enough to live through lasted several years, and during those years most of what was done and developed by an extraordinary group of artists took place." (Paolo Mussat Sartor. In *Storie dell'occhio*. 1988).

In Rome, alongside Kounellis, Merz, Pascali and the Attico gallery, Claudio Abate was working. He was there at Amalfi, the story of which is told here, and Mimmo Capone, the interpreter of an extraordinary sequence on Anselmo's work.

"Photographing art must therefore be a commitment which is thought of as a personal need, a need which simultaneously takes over the person and the photographer, because it is only if it is felt and recognized as a need that it can become a problem affecting life (...) Between the 60's and 70's, these artists were not making painting any more. They were doing installations and performances; they were not displaying surfaces, but

ambiences, spaces, and situations. Their works were complex and subtle, comprising ostentatious effects; but more often they were details and rarefied atmospheres which required everyone involved to be present and to participate intensely. And they required photographers to do likewise, often with works to which the artist had not given a meaning, but had left them open to the emotions without finishing them. The works lived in an atmosphere to which you could add something unforeseen (...)" (Giorgio Colombo. *In Spire dell'occhio*, 1988).

TIMES

Although the start of things in Arte Povera has been inaccurately identified as a few exhibitions over several months, the determination of its conclusion is a much more complex thing. The work of a few years and many people is diluted into a variegated fan of adventures, which overlap and mix until the history of the group is mistakenly confused for the history of individuals. Leaving details about the start for the explanations given below (the singling out of the first exhibitions and the places where they were held), an explanation must be given for the choice [...] expand Arte Povera up to the end of the 1970s. In an interview given in 1985, Germano Celant says that —at least in his own works— the definition “Arte Povera” survived until 1971. The reasons are clear and can be found in the tiredness of an intellectual movement which had by then reached its end, a desire to move on, but also by a wish to free artists of an oppressive label which risked limiting their development. This rent may be identified, if we want to set a date, at the time of the **Turin Conceptual Art, Arte Povera, Land Art**

exhibition in June 1970. Celant would use the definition again fifteen years later, when the term had become an entry in the story books.

“(...) Within five years, experimentation was recognized, and there was no longer any need to be part of a group (...) I spoke to artists about my impatience with this label which hindered me in other areas I was interested in (...) and in each of which I had work to do.” (Germano Celant. In *Arte Povera. Storie e protagonisti*, 1985).

The history of the exhibitions in the following years shows an often contradictory behavior, and they almost all ignore the problem by simply refusing to define its boundaries. Or at least until the important exhibition at the Tate Modern in London, in 2001, which sets the final date as 1972 but which brings the start for work to 1962 with a documented series of works and seminal events.

[...]

Places

TURIN

To cultivate such an explosive artistic phenomenon requires a complex humus: Turin in the early 1960s is a tangle of violent social tensions brought about by a reawakening of class consciousness and an underground which is permeated by spirits which have matured in cultural fields which, since the 1950s, had cradled Northern European Informal painting, mixed with “art autre”, imported from France and Japan by the aristocratic and curious critic Michel Tapié. In 1958, Luciano Pistoì's Notizie gallery opened and gave international recognition to the

leading artists of the time. Here came Mario Merz in 1962, still soaked in paint and chalk waiting for things to change, then Paolini in 1965 and Fabro in 1967. In the temple of the enlightened bourgeoisie of Turin, Mario Tazzoli's Galatea gallery, Pistoletto had already been exhibiting since 1960. In this gallery Gian Enzo Sperone had already worked his apprenticeship, this young man who was destined to affect deeply the story we are telling. Beside these private galleries the Civic Gallery of Modern Art gave a lot of exhibitions which were to place Turin at the centre of international attention, and which would capture the energies of those who would then take part in the events which were to come. Between 1962 and 1963 Sperone was in charge of the Remo Pastori's Punto gallery, where he became interested in the rising Pop Art from America. This would blossom the following year in his new gallery in via Cesare Battisti. This acceleration which would culminate in a series of exhibitions which would see the setting up of a network of galleries in Europe and America as the international showcase of Arte Povera. In June 1966, Sperone would organize the *Arte abitabile* exhibition with Gilardi, Piacentino and Pistoletto, a fresh breeze which would break out from the traditional figurative art and reject the consecration of *objets d'art*. Pistoletto had already held an exhibition in the new gallery in 1964, but in 1966 Pascalli, Gilardi, and Piacentino were to arrive, to be followed next year by Marisa Merz and Zorio and then, in an uninterrupted sequence, Merz, Ceroli, Anselmo, Kounellis, Calzolari, and Penone. By now Arte Povera enjoyed a solid theoretical base and remarkable international visibility. Sperone could do nothing now but

offer some important collective exhibitions and let his artists onto the European circuit he had built up right from the start. Thanks to him, and with the cooperation of Pierluigi Pero, American artists Morris, Nauman, Andre, Huebler, Weiner, Kousth, Barry and De Maria came to Turin, and Arte Povera had to examine an international conceptualism which Sperone had already understood and which, to this day, is still to be designed.

At the start two artists, Paolini and Boetti, partly due to age differences, remain outside Sperone's care, and in 1967 hold an exhibition at Christian Stein's gallery in via Teofilo Rossi. In the various groups mix, the artists in Turin meet, in a spirit of cooperation and without any strict separation, at the various galleries (to which other places and institutions must be added).

In April 1967, Eugenio Battisti organized a "Museo sperimentale d'arte contemporanea" at the Civic gallery. Almost all the Arte Povera artists, representing the different art forms, took part in an eccentric place known as the "DDP, Deposito d'Arte Presente" (Present Art Depot) in via San Fermo, a stone's throw from the River Po, organised by the provident Turinese collector Marcello Levi and assisted by Luigi Carluccio and by Sperone himself. It all began with a letter sent in autumn 1966: "(...) the Centre is preparing its own premises, which are to be a place for free cordial meetings for everyone interested in the latest forms of visual art (...)" Gallery owners, collectors, and intellectuals all take part, as do those leading lights in local high finance who do not hesitate to take part in those young, argumentative artists. Almost all the artists who would become the core of Arte Povera were to take part, together with

their traveling companions along parallel roads, Nespolo, Piacetino, and Gilardi, who for a short time would actually run the Depot. The brief adventure of space was to be widened the following year with interventions by Pistoletto and his Zoo, and then the “MEV, Musica Elettronica Viva”, and Steve Lacy concerts, the theatrical productions by Pier Paolo Pasolini (who would give the first performance of his **Orgia** with the complicity of the Teatro Stabile). Three exhibitions in all –memories are unclear– but a tangible sign on the city’s culture. Through the Depot pass the great collectors and pontiffs of the art market Leo Castelli and Ileana Sonnabend, and the young critics Trini, Passoni, Politi, and Bonito Oliva who was to write on a Zoo poster, “Anxiety about freedom set free has become a common stimulus for these artists, who live day by day in the knowledge that they are never going to make a single perfect work (...) they know that they have to make a series of gestures and interventions to be able to live in society, not through their own work but for themselves.” The turmoil of 1968 is just around the corner. Even the new Piper Club dance hall, and others had already exhibited their “artist’s clothes” during the **Beat Fashion Parade** when it opened in May 1967.

The spirit of cooperation began in December 1967 with the historic exhibition *Con temp l’azione*, organized by Daniela Palazzoli at the Stein, Punto, and Sperone galleries and spread throughout the city. Pistoletto, with Maria Pioppi, confirmed his gift for the performing arts by rolling a ball of newspapers and sticking onto shop shutters a sign saying “Closed for the love of the owner”. This was taken up by Ugo Nespolo, who made a 16-mm film entitled *Buongiorno Michelangelo*.

The culmination of this connection with the city came in 1970 with the exhibition **Conceptual Art, Arte Povera, Land Art**, organized by Germano Celant at the Modern Art Gallery, Italy’s most outspoken and courageous museum at the time. The new international art was consigned to the history books.

“In Turin (...) this experience was begun (...) This localization was symptomatic, and its creation was encouraged in places where there was a more repressive social structure. Conservative and well-ordered, the opulent society of Turin helped artists without rose-coloured spectacles to decide that “there is no other way.” This society could allow itself to have a “fringe” outside the system. These artists aren’t even encouraged to integrate, and well they know it. This is where the aesthetic condition comes from (...)” (Tommaso Trini. In *Nuovo alfabeto per corpo e material*, in *When Attitudes Become Form*, Berne, Kunsthalle, 1969).

GENOA

Whereas Turin was the city where most of the artists lived, and where they started out on the early stages of their careers, Genoa was responsible for the first structured exhibition with a compact group which would thereafter be known as “Arte Povera”. Germano Celant, its curator, inaugurated Arte Povera–Im Spazio on September 27, 1967 at Genoa’s La Bertesca gallery, a double exhibition to compare examples of works by the Arte Povera movement with a composite group of artists from Rome.

“What is happening? Banality has jumped onto the art bandwagon. The insignificant has begun to exist, or rather

to impose itself. Physical presence and behaviour, in their way of living and being, are art. The instrumental sources of languages are subjected to a new philological analysis. And with them a new humanism is born.

(...) They have eliminated from their research anything that might appear to be reflection and mimicry –a linguistic habit– and try instead to make a new style of art which, if I may borrow a term from Grotowski's theatrical ideas, we have called "poor". (Germano Celant. In *Arte Povera–Im Spazio*, 1967).

In these circumstances, the theories of Arte Povera come to fruition, with the publication in November of the article *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in the magazine Flash Art edition no. 5.

In December, the University Institute of the History of Art hosted an exhibition, Collage 1, which again was organized by Germano Celant. Alongside the exhibition, on its opening day, a debate was held with speeches by Celant, Boetti, Gavazza, Luperini, Mambor, and Prini. During the event, Pistoletto cut his wife's hair as she sat among the audience, and their daughter Cristina moved about the room on roller skates.

In April 1968, at the Carabaga Art Club in Sampierdarena, Celant organized a lecture by artists and critics. The public was greeted by empty chairs and a table with a tape recorder on it. Upon each chair was a page of the writings of Celant, written the year before and entitled *Crito-oggetto*. When the public had sat down, the tape recorder was started, and speeches were heard by the artists and by Celant (the only one present), who sat among the public.

BOLOGNA

The scenario moved to Bologna. On February 24, 1968, Celant inaugurated the Arte Povera exhibition at the De Foscherari gallery. As proof of the connection between Italy's best galleries, this had been jointly organized by the Attico in Rome, the La Bertesca in Genoa, and the Sperone in Turin.

To the usual artists were added works by Ceroli and Piacentino. Boetti and Pietro Bonfiglioli wrote for a catalogue, but discussions by critics and philosophers would spill over into the gallery's *Quaderni*, entitled *La povertà dell'arte* and edited by Bonfiglioli.

"(...) the subject of Arte Povera (...) allowed the debate to be widened to include the more general problems of modern art output. These problems can be broken down to two basic ones: on the one hand, the relationship between art and life, which can be abstracted upwards into the relationship between theory and practice, for which Arte Povera suggests a specific solution; and on the other hand, the search for the starting point, i.e. a condition of art which cannot be commercialised, for which Arte Povera suggests a solution—in terms which are not to be found in art. (...)" (Pietro Bonfiglioli. In *Arte Povera*, 1968).

ROME

The role of the capital is contradictory in this story. Distracted by different games it has to play at the same time, the Rome of the mid-1960s welcomes a variegated swarm of artist who, although the main players from the previous decade—and even the avant-grade from the turn of the century—are still active, are working at the different fronts of painting. The

abstract, informal, and new figurative images live together as they try to overstep painting by artists using innovative media, techniques and languages. Even before the advent of Arte Povera, those moods which involve the sensory systems of viewers in different ways have already been noticed. It is no accident that the artists involved by Celant at the Betesca Gallery exhibition came from Rome (Kounellis and Pascali, but also Ceroli, Mambor and Mattiacci). Pascali began in 1965 at La Tartaruga with an exhibition curated by Cesare Vivaldi, and immediately afterwards at Fabio Sargentini's Attico gallery. In the first exhibition, his works were mainly characterized by the colours and shapes (*Le labbra rosse, Omaggio a Billy, Torso di negra al bagno*, etc.) and then *Il Mare*, the passage can be seen away from an Arte Povera style which the artist had already expressed in **Armi**, exhibited at the Sperone in Turin. Pistoletto had made the first contact with Pascali in Turin, before he was ever signed up by Sargentini, building the bridge of communications between the two cities when their ideas which would give life to the movement first came together. One year after, Kounellis arrived at the gallery—he had already exhibited his *Alfabeti* a decade before at La Tartaruga and Arco d'Alibert—with an exhibition which took over the ambience presented by Boatto, called **II Giardino, I Giuochi**. Along with silk roses, he exhibited live caged birds.

"(...) Many cages with live birds inside are a moving, sonorous framework for his large composition of roses. This excess of naturalness—displayed as it is in the caged bird—proclaims the absolute artificiality of flowers; the difficulty of flying and the song of the imprisoned

birds, the worn out heraldic profile of the roses. Being so artificial, the roses do not wish to share anything with the onomatopoeic sensuality of a splendid Dutch still-life, although they do give off their essence as signs/symbols of roses (...)" (Alberto Boatto. In *Il Giardino, I Giuochi*, 1967)

The dominant subject of these researches seem to be—and is at the time for the whole world, although the effect is completely different—involving the ambience and crossing the frontiers of action. Alberto Boatto used the name *Lo spazio dello spettacolo* for his article which presented a collective exhibition in June 1967, at the Attico again, called *Fuoooooco Immmmmagine Accqqqua Terrrrrrra* with works by Pistoletto (mirrors which captured space), Kounellis, and Pascali (main elements: fire, and earth), Gilardi (false nature), and Schifano, Ceroli, and Bignardi. About this exhibition, Calvesi would write some years after, "Arte Povera had been basically discovered, although no one had yet thought of that name". In November, Kounellis repeated his bringing together of art and nature with earth, a cactus, some cotton, aquariums, and a parrot, elements of creation from the animal, vegetable and mineral kingdoms.

In 1968 Pistoletto returned to the Attico with amazing stages of mirrors and columns, where viewers were invited to take an active part with actions and disguises. Theatre and the visual arts penetrated one another, and Pistoletto gives free rein to his vocation for performing. In this context, we must remember the work of Paolini who, in 1964 had had his first personal exhibition at the La Salita gallery with a series of wooden panels which

brought up the problem of the relationship between a work and space. Invitations to the exhibition were designed as a folded white sheet of paper. Arte Povera artists had very few collective exhibitions in Rome: Arco d'Alibert in March 1968 organised *Percorso* with Anselmo, Boetti, Merz, Paolini, Piacentino, Pistoletto, and Zorio, and the stimulating inclusion of **Nespolo and Mondino**. Merz breathed the air of his time and exhibited *Igloo di Giap*.

May 1968. The Tartaruga offered one exhibition a day. Each artist was invited to exhibit a brief episode at the gallery by Plinio de Martiis, as though it was a theatrical production. The **Teatro delle Mostre** involved a wide diversity of artists and critics. The catalogue, written as an end-paper, is presented as an "exemplary symptom of a currently active situation, which is not but becomes".

For the story being told here, let us remember Paolini and his **atto di Rousseau**, Prini carrying a bag from Genoa containing bits of wood with the names of people he met along the way and declaiming them as he made his intervention, Calzolari with a block of dipping ice, and Boetti with a large blue sheet of paper (the sky), which the public had to pierce with a nail to make holes (the stars) and a personal constellation. Absent from the Teatro were Pascali and Kounellis, although they had been invited, because of rivalries between the gallery and the Attico. The artists affirmed their independence from any grouping set up in advance, and the gallery owners had to put up with their wanderings. The slipping, not too slow, of the artists towards action and performance culminated in January 1969 with Kounellis's entry into the Attico. Twelve real-life horses (although some people say there were eleven) on

display in the gallery/garage in **via Beccaria**. A new path for art, but it was also a new path for the exhibition system, which came out of the solemn, elegant spaces in city-centre palaces and became a container for events, a model which would last a decade and be exported around the world.

AMALFI

Arte Povera + Azioni Povere was held in the bewitching surroundings of the Old Republic's Arsenal, curated by Germano Celant and with the complicity of Marcello Rumma.

"(...) Arte Povera, poor actions, repressive criticisms, and the prophecy of an aesthetic society are all on the agenda. The impoverishment of techniques and images, the freeing of a subtle thread of anti-technology, a decisive widening of iconography by dipping into inaccessible areas, the unknown, and playing with emotions and life all show the direction in which these experiences are moving. The materials on display are the sign and testimony of a life in common, of a way of understanding the world (...)" (From the cover of the catalogue, 1969)

In October 1968 the presence of Arte Povera artists in Amalfi is unified, and Celant has already sketched their image and leading players. The Arsenal is a splendid Norman stone building. For their actions, the artists can use the whole town. They all think of their work in terms of processes, as well as objects. The traditional roles are unhinged: there are no gallery owners, and the critics have been integrated. Boetti accumulates samples of materials, Pistoletto weaps a sarcophagus in multicoloured rags, Zorio fills a conch with fluoridated water, Anselmo lays a wet

sheet on the ground and cuts it along a line indicated by a compass, Fabro hangs up his Italia with a steel cable, Marisa Merz lays her ballet shoes and the word "Bea" on some sand, Paolini prepares a panel with the intelligible names of his acquaintances, and Merz fills a container with wax and puts in a neon light which says "Sitin", Pistoletto assembles his Zoo, and in front of the Arsenal performs his *L'omo ammaestrato*. "Any offers are welcome", he says.

MILAN

Quantitatively modest, but of very good quality were Milanese contributions to Arte Povera exhibitions. In 1966 the Centro Culturale San Fedele and its prize identified in the young Calzolari, Fabro, Paolini, and Gilardi, a groups of decisive artists. Subsequently Pascali and Ceroli would be added to the Salone Internazionale dei Giovani. The importance of youth is the main subject in Franco Toselli's intense work; firstly at the de Nieubourg and at the Toselli, he presented works by Boetti, Fabro, Merz, Penone, Prini, Paolini, and Zorio. Boetti's April 1968 exhibition, Shaman/Showman, expresses the ambiguous double character of the modern artist. The image on the poster, pasted up around Milan, is a photomontage of the artist's face and the face of Adam Kadmon from the Book of Genesis, taken from Eliphas Lévi's *Transcendental Magic*, its *Doctrine and Ritual*. In 1970, Toselli exhibited Boetti's *Manifesto* 1967, with the names of sixteen artists alongside hermetic symbols. Among galleries worthy of mention are the Ariete, Vismara (where Fabro had his first personal exhibition in 1965) Lolas, Naviglio gallery, Borgogna, Salvatore Ala, and later the Christian Stein after its transfer from Turin.

EUROPE, U.S. and international art in Italy

Mention has already been made of Sperone's role in extending the presence of artists to the rest of Europe. In particular, the Parisian gallery of Ileana Sonnabend had Pistoletto as its guest at various times from 1964 onwards, and Anselmo, Merz, and Zorio in 1969. In the early 1970s, Calzolari, Paolini, Kounellis, and then Merz and Calzolari came to New York. Very few other European galleries were to have a significant role in Arte Povera's early years. At the turn of the decades Heiner Friedrich will sporadically appear in Munich, Konrad Fischer in Düsseldorf, Paul Menz in Cologne and the Galerie MTL in Brussels, Yvon Lambert in Paris, Annemarie Verna in Zürich, and only John Weber in the U.S. This situation was to change radically in the coming decades, with an increasingly incisive Italian presence.

However, it would be the large museum exhibitions in Europe which would make the Arte Povera artists more visible, often alongside parallel works by international artists. In the Düsseldorf of 1968, *Prospekt '68* presented works by European and American galleries with the presence of Sperone and Sonnabend, and then a digression to New York with *Nine at Castelli* which compared Anselmo and Zorio with some American colossi, including Nauman, Serra, Hesse, and Sonnier. In 1969 the great period of European exhibitions began, where an attempt was made at clearing up artistic ideas at the end of a decade. *Op Losse Schroeven situates en cryptostructuren* in Amsterdam, organised by Wim A. L. Beeren, with good Italian representation. Piero Gilardi did not take part, although he did send a text entitled *Politics and the Avant-Garde*, which was his temporary

farewell to exhibitions. In the difficult mixture of art and life, he chose commitment to radical politics. Immediately afterwards, Harald Szeemann began **When Attitudes Become Form** at the Berne Kunsthalle, then *Verborgene Strukturen* in Essen and next year *Between Man and Matter* in Tokyo and the European dedication of new Italian trends with *Processi di pensiero visualizzati* by Ammann and Celant in Lucerne and **Arte Povera, 13 Italienische Künstler** in Munich.

To the 1970 Turin exhibition which brought together Arte Povera and Conceptual and Land Art, the New York Museum of Modern Art replied with *Information* and a lot of Italian artists.

Italy, in this breathless leap-frogging for a definition of the characteristics of modernity, contributed in 1970 with *Gennaio 70* in Bologna with Barilli, Calvesi, and Trini, and then *Amore mio* in Montepulciano, 7° Biennale in Paris, *Vitalità del negativo nell'arte Italiana* in Rome, *Persona* in Belgrade, and later *Contemporanea* in Rome, all organised by Achille Bonito

Oliva. Also to be remembered by the same curator are the cycle of exhibitions, lectures, and showings of *Incontri Internazionali d'Arte* at Palazzo Taverna with Graziella Lonardi Buontempo.

OTHER PLACES

Very few cities came into play in this rigid separation of the early years of Arte Povera, although the history books would speak of important (but occasional) episodes. At the "Centro Arte Viva, Feltrinelli" in Triest, in March 1968, one of Celant's first exhibitions was held, totally structured as a group idea, and Lucio Amelio's Modern Art Agency in Naples would play a decisive role in the careers of Calzolari, Fabro, Kounellis, Paolini and Mario and Marisa Merz. In the early years, among all the personal exhibitions, mention must be made of the Bonomo gallery in Bari, the Rumma and the Trisorio in Naples, the Area in Florence, the Samangallery in Genoa, Milan's Marconi, the Bentivoglio, The Oca in Rome, and Venice's Leone gallery.

Portraits

Giovanni Anselmo

Borgofranco d'Ivrea, Piemonte, 1934. Lives and works in Turin, Piemonte, Italy.

Anselmo's work includes painting, sculpture, photography and installation, this last consisting of a wide variety of organic and inorganic materials, such as vegetables, electricity, water, granite, plastic and metals. His work has focused on the exploration of the basic laws of physics and nature, such as magnetic fields, energy, tension and gravity, as well as the transformation and juxtaposition of materials. Since 1969, he has been developing the concepts of finite/infinite,

macrocosm/microcosm, invisibility and the position of the subject within the universe. He is also interested in the substitution of things by words, created through projections, with which he seeks to change the spectator's ways of perception.

Alighiero Boetti

Turin, Piemonte, 1940–Rome, Lazio, 1994.

The work of Alighiero Boetti includes such techniques as drawing, painting, embroidery, photography and impressions. He rejected fine art materials, preferring instead those of daily life, such as wood,

cement, clothes and electric light. He was interested in duality and its tautology, which can be seen in such works as *Gemelli*, or in the way he referred to himself as “Alighiero and Boetti.”

The material execution of some of his works is characterized by having been created in collaboration with other people, such as his work *Mappa*, a series of maps embroidered by people in Afghanistan and Pakistan. The interaction between people and elements of different cultures, especially non-Western ones, played an important role in his artistic activity. During one phase of his work he created several series of mail art, such as Dossier Postal, which consisted of mailing empty envelopes to artists, critics and collectors to invented addresses according to a equally fictitious map, for which reason none ever reached their destination and were thus returned to him. Once he received these envelopes again, he put them into larger ones and sent them to a second imaginary destination, in such a way that the contents of the envelope was always another empty envelope.

Pier Paolo Calzolari

Bologna, Emilia Romagna, 1934. Lives and works in Fossombrone, Las Marcas, Italy. Pier Paolo Calzolari helped enlarge the traditional practice of sculpture by including organic materials, such as moss, banana leaves, wax and tobacco. He also works with malleable materials including lead, and common objects such as mattresses. Some of his work includes luminous elements such as neon, which he uses to achieve a sublime effect. His work includes painting, sculpture, collage, installation (in which he has included

humans and animals) and performance. He is especially interested in the processes of artistic creation, alchemical transformations and the concept of infinity.

Luciano Fabro

Turin, Piemonte, 1936–Milan, Lombardia, 2007.

Sculptor and writer, Fabro explores in his work phenomenological problems such as the relation between empirical experience and knowledge, uniting nature and culture, and at the same time defying any unified aesthetic. His humanistic conception of art allowed for the possibility that each work he produced offered a solution to a certain problem. As a result, his work tends to generate prolonged meditations among the public, allowing for immediate intuitions that complement the artist's work.

Fabro's work is characterized by transparency, the reflection of polished surfaces and the use of optical illusions. Throughout his career he used different media and materials, from “poor materials” such as newspapers and rags, to some more refined materials such as marble, bronze and gold leaf, silk, glass and furs. Fabro's technique depends in large part on the relation between these materials.

Jannis Kounellis

El Pireo, Greece, 1936. Lives and works in Rome, Lazio, Italy.

Originally from Greece, Kounellis arrived in Rome in 1956, where he began his artistic activity in the Fine Arts Academy. He originally created paintings, but beginning in the 1960s he began to include certain organic and inorganic elements, such as cotton, coal, fire, rocks, coffee and plants,

onto the surface, with which his work became installations. He used live animals in certain of his works, such as *Senza titolo (12 cavali)*, where he presented 12 horses tied to the Galleria L'Attico for three days, with the aim of confronting the ideological and economic interests of the galleries. His work also includes performance and theatrical events. Many of his works are characterized by the creation of a personal alphabet based on signs and words taken directly from daily life. The intention of his work is to express the tensions of contemporary society, as well as the multiplicity and fragmentation of language.

Mario Merz

Milan, Lombardia, 1925–Turin, Piemonte, 2003.

Merz studied medicine in the University of Turin, and at the end of World War II he became very politicized and joined anti-Fascist organizations. Beginning in the 1960s, while in jail, he turned to art to express his thoughts, creating abstract paintings. Years later, the subjects and objects he used became increasingly complex, experimenting with installation and everyday objects. During this period he became involved in the Arte Povera movement.

His work includes common objects such as bottles, umbrellas, baskets and pillows, usually highlighted with neon lights. In 1968, he constructed the first of his Igloos, domes temporarily constructed with materials like mud, bags of sand, wax, rocks, branches, metal, glass, etc. Towards the end of his life, he became interested in numbers and the idea of exponential growth in nature, such as in his series Fibonacci.

Marisa Merz

Turin, Piemonte, 1931. Lives and works in Turin, Italy.

Marisa began her artistic activity in 1965 with a series of suspended, light, hollow and circular sculptures made from thin sheets of aluminum soldered together and hanging from the ceiling or walls. The aesthetic of her work is based on certain basic concerns of Arte Povera, such as fluidity and organic figures. Since the 1960s, she began exploring the relation between art and life in her sculptures, drawings and installations. On many occasions, she adapts daily activities, especially feminine ones, in order to describe the intimate spaces that have been defined as belonging to women.

Her works seek to highlight the importance of intuition and subjectivity, and focuses on the idea of authenticity in human relations. In this way, she manages to transform space, investing it with a magical energy and creating an exchange between reality (external space) and imagination and emotions (intimate space).

Giulio Paolini

Genova, Liguria, 1940. Lives and works in Turin, Piemonte, Italy.

Giulio is considered one of the most conceptual artists within the Arte Povera movement, which he joined in 1960 in opposition to informalism. From his first tautological work he dedicated himself to exploring the nature of art.

His work focuses on the process of interpretation of the work of art in real time and space. Using the basic components of painting, such as the canvas, frames, paintings and collage, he seeks to analyze the relations between author, medium and

spectator. He is also interested in the process of perception and the visual experience of people.

Like other Arte Povera artists, he utilizes a language of metaphorical images that he takes from nature, history and daily life, and which are related to radical political movements. In his installations, he often uses techniques such as reproduction, printing and photography.

Luca Maria Patella

Rome, Lacio, 1938. Lives and works in Rome, Italy.

Luca Maria Patella was schooled in the arts, science and psychoanalysis. His work includes writing, watercolor, painting, sculpture, graphic arts, photography, interventions, installations, video and film. His work is based on conceptual art, mixing science and art in different mediums. His texts and his work, rich in symbolic and metaphoric references, are based on dreamlike and poetic meanings, and on the mysteries of ancient and modern cultures. One example of this is his work *Vaso physiognomica*, glasses inspired in classic culture designed with his profile and that of his wife Rosa.

Giuseppe Penone

Garessio, Piamonte, 1947. Lives and works in Turin, Piamonte, Italy.

Giuseppe began his artistic career by presenting works characterized by their intention to establish contact points

between man and nature. In his work, he explores the empirical notion of knowledge and experience, concentrating on human gestures such as touch. Printed matter is often used in his work.

At the beginning of the 1960s, Penone used his own body as a main theme of his work, printing images drawn onto plaster or walls.

Over time, his work has become enriched with new materials and formats that include action documented in texts and photographs, as well as sculpture, lithography and drawing. Penone sometimes acts more with the dedication of a carpenter or artisan than with the sophistication of an artist.

Michelangelo Pistoletto

Biella, Piamonte, 1933. Lives and works in Turin, Piamonte, Italy.

Michelangelo began his career as a painter in the mid-1950s, with a special interest in experimenting with self-portraits, and over time he became a key player within the Arte Povera group. His paintings-mirrors are full-scale images of human figures over which are reflected the spectator and the rest of the room. This technique defies traditional ideas of figurative art, in that it makes the public and the space the work is exhibited in part of the work itself, capturing a moment in which past and present meet in constant change. His series *Oggetti in meno* (Less Objects, 1966), not conceived of as autonomous works, is comprised of sculptures in the

form of furniture that defy the idea of the accumulation of basic goods. The work's interaction within a space aims to provoke a physical and psychological experience in each viewer.

His techniques include sculpture, photography, video, installation and performance, most notably in his participation in the group Lo Zoo (1968-70), which created a series of actions that combined music and theater in different spaces, galleries and streets of several European cities.

Gilberto Zorio

Andorno Micca, Piamonte, 1944. Lives and works in Turin, Piamonte, Italy.

Gilberto studied painting and sculpture in the Academy of Fine Arts in Turin. In 1967 he began to exhibit work with other artists associated with the Arte Povera movement. His techniques include installation, sculpture and performance.

His work is characterized by an interest in the natural processes of the transformation of material, as well as in all action that involves some kind of liberation of energy. By demonstrating such basic physical laws as evaporation, pressure or the effects of humidity and heat, his work becomes a metaphor for the revolutionary action of humans as a creative energy.

His early work is characterized by its instability, however, over time he has become more interested in constructing complex installations that involve machinery that affects space, movement and the creation of sounds.

Lista de obra / Work List

Nota aclaratoria / Explanatory note:

La lista de obra reproducida en este catálogo se encuentra ordenada alfabéticamente. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de video o películas, se indica la duración en minutos y segundos. Los títulos corresponden a los otorgados originalmente por el autor. / The list of works reproduced in this catalogue is ordered alphabetically according to the author's name. The measures are expressed in centimeters, height comes first and then width, when necessary, depth is included at the end. When the works are films or videos their duration is also provided. The titles correspond to those originally given by the artist to each of the pieces.

CLAUDIO ABATE (Roma, 1943)

Kounellis' Horses at Galleria L'Attico

[Caballos de Kounellis en la Galleria L'Attico], 1969. Gelatina de plata.

120 × 1150. Claudio Abate, Roma.

© Foto: Claudio Abate, Roma.

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Direzione [Dirección], 1967-1970. Pizarra, brújula magnética y vidrio.

16 × 178.5 × 170. Collection Walker Art Center, Minneapolis. The Frederick R.

Weisman Collection of Art and the T.B.

Walker Acquisition Fund, 1996. © Foto:

Walker Art Center. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Invisibile [Invisible], 1971. Proyector de diapositivas y transparencia con escrito "visibile". Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Holenia Purchase Fund, in memory of Joseph H. Hirshhorn, 2003. © Foto: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Respiro [Aliento], 1969. Hierro y esponja marina. 16 × 113 × 1783. Collection of Musée d'Art Contemporain de Lyon. © Musée d'Art Contemporain de Lyon Foto: Blaise Adilon. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Senza titolo (Struttura che mangia) [Sin título (Estructura que come)], 1968. Lechuga, alambre de cobre y granito. 65 × 130 × 130. The Sonnabend Collection. On loan to Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, France. © Foto: Irene Barajas. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

GIOVANNI ANSELMO (Borgofranco d'Ivrea, 1934)

Torsione [Torsión], 1968. Hierro y fustán. 160 × 1160. Fondazione Guido ed Ettore de Fornaris, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. © Foto: Fondazione Torino Musei. © Giovanni Anselmo by Courtesy Archivio Anselmo, Torino.

ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Gemelli [Gemelos], 1968. Gelatina de plata. 12.7 × 110. Colección Emidio Greco.

© Foto: Irene Barajas. © Alighiero Boetti by SIAE.

ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

One Hotel Kabul Afghanistan, 1972. Textil bordado. 150 × 1200. Musée des Beaux-Arts de Nantes. © Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts Foto: A. Guillard.

© Alighiero Boetti by SIAE.

ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Territoires occupés [Territorios ocupados], 1969. Bordado sobre tela montado en bastidor. 120 × 1128 × 18. Collection Frac Bourgogne, Dijon-FRANCE, © SIAE Foto: Andre Morin, Paris.

ALIGHIERO BOETTI (Turín, 1940 - Roma, 1994)

Untitled (Notturmo), [Sin título (Nocturno)], 1979. Collage y técnica mixta sobre papel. 32 × 142. Private Collection, Rutigliano (Bari)-ITALY. © Alighiero Boetti by SIAE.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)

Aeroplano [Avión], 1972. Video / blanco y negro / 3'. Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Banca, 1968. Acero, unidad enfriadora (compresora) de refrigerador, plomo y vela de parafina. 405 × 1316 × 1116. Fundación Televisa, A. C. © Foto: Fundación Televisa, A. C. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Canto sospeso/Amore, usura, misericordia [Canto suspendido/Amor, usura, misericordia], 1972-1974. Reconstrucción a través de fotografías y películas de época. Video / blanco y negro / 11' 15". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Day after day-Senza titolo [Día tras día-Sin título], 1972. Video / blanco y negro / 2' 33". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
La sveglia [La alarma], 1972. Reconstrucción a través de fotografías y antigüedades. Video / blanco y negro / 1' 45". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Lettera a Tiziano [Carta a Tiziano], 1974. Video/ blanco y negro / 1' 50". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Senza titolo [Sin título], 1972. Video/ blanco y negro / 1'07". Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

PIER PAOLO CALZOLARI (Boloña, 1943)
Senza titolo [Sin título], 1970-1971. Colchones de franela, tubos fluorescentes y transformadores. 670 × 1190 × 123. Cortesía del artista. © Foto: Irene Barajas. © Foto Cortesía: Archivio-Fondazione Calzolari-Roma and Fabio Balducci. © Pier Paolo Calzolari.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)
Asta, 1965. Acero inoxidable. Medidas variables con la instalación. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)
Groce [Cruz], 1965. Acero inoxidable. 400 × 1400. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)
Ruota [Rueda], 1964. Acero inoxidable. 157 × 150 × 11. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Squadra [Escuadra], 1965.

150 × 1130 × 11.5. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Pavimento/tautologia, 1967. Medidas variables con la instalación. Periódicos. Colección privada, Milano. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

LUCIANO FABRO (Turín, 1936 - Milán, 2007)

Tre modi di mettere le lenzuola [Tres formas de poner las sábanas], 1968. Sábanas (3 partes). 250 × 1250 cada una. Colección privada, Milano. © Foto: Irene Barajas. © eredi Luciano Fabro.

JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1969. Básculas y café molido. 245 × 112.5 × 112.5 aproximadamente. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. © Foto: Centre Pompidou. © Jannis Kounellis.

JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1969. Tubos de acero, cilindros de gas propano, mangueras y sopletes. Medidas variables con la instalación. Colección del artista. © Foto: Cortesía Jannis Kounellis. © Jannis Kounellis.

JANNIS KOUNELLIS (Piraeus, 1936)

Senza titolo [Sin título], 1982. Travertino del Río Feather, yeso y acero.

251.1 × 1150 × 130.5. Collection Walker Art Center, Minneapolis. Walker Special Purchase Fund, 1987. © Foto: Walter Art Center. © Jannis Kounellis.

MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

610 Function of 15 [610 funciones de 15], 1971. Periódicos, vidrio y neón. Medidas variables con la instalación. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Gift of Margo Leavin and Wendy Brandon. © Foto: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. © Mario Merz by SIAE.

MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

Cone [Cono], circa 1967. Mimbre. 221 × 1129.5 × 1129.5. Tate: Purchased 1983. © Tate: London, 2010. © Mario Merz by SIAE.

MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

Iglú [Iglú], 1971. Acero, neón, malla de alambre, transformador y prensas C. 108 × 1200 × 1200. Colección Walker Art Center, Minneapolis. T. B. Walker Acquisition Fund, 2001. © Foto: Walker Art Center. © Mario Merz by SIAE.

MARIO MERZ (Milán, 1925 - Turín, 2003)

It is possible to have a space with tables for 88 people as it possible to have a space with tables for no one [Es posible tener un espacio con mesas para 88 personas así como es posible tener un espacio con mesas para nadie], 1973. Madera y neón. Medidas variables con la instalación. Collezione Merz, Torino. © Foto: Paolo Pellion. © Mario Merz by SIAE.

MARISA MERZ (Turín, 1925)

Scarpette [Zapatillas], 1968. Hilo de nylon y cobre, dos piezas. 22 × 17 cada una. Collezione Merz, Torino. © Foto: Irene Barajas. © Marisa Merz.

MARISA MERZ (Turín, 1925)

Senza titolo [Sin título], 1979. Madera y cobre. 25 × 140 × 130. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. © Foto: Paolo Pellion. © Marisa Merz.

GIULIO PAOLINI (Génova, 1940)

D867, 1967. Fotografía sobre tela. 80 × 190. Colección particular, Londres. © Foto: Irene Barajas. © Giulio Paolini.

GIULIO PAOLINI (Génova, 1940)

Diaframma 8 [Diafragma 8], 1965. Fotografía sobre tela. 80 × 190. Colección particular, Londres. © Foto: Irene Barajas. © Giulio Paolini.

LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

SKMP2, 1968. 16mm transferido a DVD / blanco y negro/ audio / 30'. Collezione Luca & Rosa Patella. © Fotos: Cortesía Luca M. Patella. © Luca M. Patella.

LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

Terra Animata [Tierra animada], Estate 1967. 16 mm transferido a DVD / blanco y negro / silente/ 7'. Collezione Luca & Rosa Patella. © Fotos: Cortesía Luca M. Patella. © Luca M. Patella.

LUCA M. PATELLA (Roma, 1938)

Vedo, Vado! [Veo, voy!], 1969. 16 mm transferido a DVD / color / audio / 25'. Collezione Luca & Rosa Patella. © Fotos: Cortesía Luca M. Patella. © Luca M. Patella.

GIUSEPPE PENONE (Gareggio, 1947)

Albero di 10 metri [Árbol de diez metros], 1969-1970. Madera, dos piezas. 501 × 145 × 150 y 449 × 145 × 150. Colección del artista. © Archivio Penone.

GIUSEPPE PENONE (Gareggio, 1947)

Alpi marittime [Alpes marítimos], 1968. Gelatina de plata. 6 fotografías blanco y negro. 69 × 154 × 13.3. Colección del artista. © Archivio Penone.

GIUSEPPE PENONE (Gareggio, 1947)

Rovesciare i propri occhi [Voltear los ojos de adentro hacia afuera], 1970. Reproducción de documentación de la acción del artista. Cortesía del artista. © Archivo Penone.

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Pozzo di cartone e specchio, 1966 (Oggetti in meno, 1965-1966) [Pozo de cartón y espejo, 1966 (Objetos menos, 1965-1966)]. Cartón corrugado y espejo. 100 × 1150. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella. © Fondazione Pistoletto, Biella Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Senza titolo [Sin título], 1962-1987. Serigrafía sobre acero inoxidable. 225 × 1103. Fundación CIAC, A.C. © Foto: Irene Barajas. © Michelangelo Pistoletto.

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Sfera di giornali, 1966 (Oggetti in meno, 1965-1966) [Esfera de periódicos, 1966 (Objetos menos, 1965-1966)]. Bola de periódicos comprimidos. Diámetro: 100. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella. © Fondazione Pistoletto, Biella. Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.

MICHELANGELO PISTOLETTO (Biella, 1933)

Struttura per parlare in piedi, 1965-1966 (Oggetti in meno, 1965-1966) [Estructura para hablar de pie, 1965-1966 (Objetos menos, 1965-1966)]. Metal barnizado. 120 × 1200 × 1200. Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella. © Fondazione Pistoletto, Biella Foto: P. Pellion. © Michelangelo Pistoletto.

GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Microfoni [Micrófono], 1968. Cemento, micrófonos, bocinas, caja de efectos y cables. Colección del artista. © Foto: Irene Barajas. © Gilberto Zorio.

GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Odio [Odio], 1971. Dispositivo para la cabeza: acrílico con aplicaciones de resina y metal. Gelatina de plata. Objeto: 12.5 × 111.3 × 119. Fotografías: 48.9 × 144.3 × 12.3 cada una. Tate: Purchased with funds provided by an anonymous donor 2009. © Tate; London, 2010. © Foto: Irene Barajas. © Gilberto Zorio.

GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Per purificare le parole [Para purificar las palabras], 1969. Tubos de hule, zinc, tubos de metal y alcohol. 170 × 1300 × 1300. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. © Foto: Centre Pompidou. © Gilberto Zorio.

GILBERTO ZORIO (Andorno Micca, 1944)

Stella di giavelotti [Estrella de jabalinas], 1974. Jabalinas de aluminio. 280 × 1280. Colección del artista. © Foto: Irene Barajas. © Gilberto Zorio.

Agradecimientos / Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, expresa su profundo reconocimiento a las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición. Particularmente:

The University Museum of Contemporary Art (MUAC) wishes to express its deepest gratitude to the individuals and institutions that made this exhibition possible. Particularly:

Claudio Abate, Naomi Abe, Giovanni Anselmo, Carolyn Chistov- Bakargiev, David Bartley, Marco Bellingeri, Carlo Berardi, Vittorio Beradi, Cecilia Bilesio, Mariano Boggia, Mariana Botey, Frac Bourgogne, Pascal Brannan, Kerry Brougher, Rene Castellanos, Pier Paolo Calzolari, Marie-Sophie Carron de la Carrière, Pamela Caserta, Blandine Chavanne, Catherine Clemet, Caroline Collier, Sergio Contreras Pérez, Agustín e Isabel Coppel, Marzia Corriani, Michelle Coudray, Abraham Cruzvillegas, Angelina Cué Bolaños, Maddalena Disch, Francoise Docquier, Giovanni Donato, Ma. Guadalupe Dueñas, Danilo Eccher, Mireya Escalante, Mélissa Etave, Susanna Fabián, Silvia Fabro, Anna Fisher, Rosa Foschi, Melissa Front, Matthew Gale, Hilario Galguera, Silvana Gennuso, Andrea Giunta, Claudio X. González Guajardo, Eva González-Sancho, Emidio Greco, Saida Hérída, Fabrice Hergott, Martha Eugenia Hernández, María M. Iovino, Jannis Kounellis, Gabriel Kuri, Claire Legrand, Pedro López, Ana Belen Lezana, Gustavo Lozano, Giorgio Maffei, Mauricio Maillé, Giorgio Maffei, Olga Makhroff, Heriberto Meili, Beatrice Merz, Marisa Merz, Orsola Mileti, Cristina Mirandola, Fernanda Monterde, Franco Noero, Chiara Oliveri Bertola, Fernando Osorio, Alfred Pacquement, Martine Pasquet, Luca Maria Patella, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Ruggero Penone, Hervé Percebois, Alberico Peyron, Gaele Philippe, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Sandrine Rebeyrat, Ricardo Resende, Andrew Richards, Céline Rincé Vaslin, Adriana Rosenberg, Alex Sainsbury, Paul Schimmel, Nicole Simoes da Silva, Roberto Spinelli, Grazia Toderi, Vicente Todoli, Keri Towler, Luis Guillermo Vargas Báez, Gianni Vinciguerra, Gianni Vinciguerra, Olga Viso, Rebecca Withers, Claude Wolf, Queenie Wong, Gilberto Zorio.

Archivio Alighiero Boetti, Archivio Fondazione Calzolari, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Collezione La Gaia, Fondazione Guido ed Ettore de Fronaris, Fondazione Merz, Fondazione Pistoletto Biella-Italia, Fundación Televisa, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Hirshhorn Museum And Sculpture Garden, Istituto Italiano di Cultura, Luciano Fabro Archive, MOCA The Museum of Contemporary Art, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, SIAE, Smithsonian Institution, SOMAAP, Sonnabend Gallery, Studio Abate, TATE, Walker Art Center.

La Universidad Nacional Autónoma de México agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el Museo Universitario Arte Contemporáneo.

CÍRCULO JUSTO SIERRA

Miguel Alemán Velasco

Fundación Alfredo Harp Helú, A.C.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Gobierno del Distrito Federal

Ingenieros Civiles Asociados

CÍRCULO JOSÉ VASCONCELOS

Eugenio López Alonso

Elías M. Sacal

Grupo Radio Centro

ISA Corporativo

CÍRCULO ALFONSO CASO

José Luis Chong

CEMEX

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Proeza Slai

Zimat Constructores

Imágenes y Muebles Urbanos

Hoteles City Express

Colección Charpenel, Guadalajara

Colección de Arte Corpus A. C.

Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina, Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro, Alejandra Yturbe

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. José Narro Robles
Rector

Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro
Secretario General
General Secretary

Mtro. Juan José Pérez Castañeda
Secretario Administrativo
Administrative Secretary

Dra. Rosaura Ruiz Gutiérrez
Secretaria de Desarrollo Institucional
Institutional Development Secretary

M.C. Ramiro Jesús Sandoval
Secretario de Servicios a la Comunidad
Secretary of Community Services

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General
General Lawyer

Coordinación de Difusión Cultural

Mtro. Sealtiel Alatríste
Coordinador
Cultural Diffusion Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales
Visual Arts General Director

Créditos de exposición / Credits of the exhibition:

Guillermo Santamarina
Alejandra Labastida
Curaduría / Curators

Claudia Barrón Aparicio
Coordinación general / General Coordination

Melissa Mota
Andrea Bravo
Apoyo curatorial / Curatorial support

Joel Aguilar
Benedeta Monteverde
Leticia Pardo
Diseño museografico / Exhibition Design

Salvador Ávila
Antonio Barruelas
Enrique Castillo
Mario Hernández
Alberto Mercado
Instalación de medios audiovisuales /
Media installation

Delfino Ávila Castro, Raúl Chávez Miranda,
Agustín Gómez Torres, Carlos Alberto
Moguel Grajales, Alberto Villarruel Palma
Montaje / Production assistants

Julia Molinar de Granillo
Ivonne Bautista Parada
Mariana Arenas
Enlace de colecciones y conservación
Registrar office/Collections

Juan Cortés Reyes
Alfredo Cuevas Ledesma
Cruz Lira
Registro y movimiento de obra

Handling and register assistants

Jorge Reynoso Pohlenz
Rafael Sámano Roo
Muna Cann
Programas educativos y de interpretación
Liaison and educational programs

Carmen Ruiz
Ana Cristina Sol
Comunicación / Communication

Francisco Domínguez
Eduardo Lomas
Andrea Bernal
Enrique Minjares
Difusión / Media

Gabriela Fong Mercado
María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Lucy Villamar
Nicolás Armendáriz
Procuración / Fundraising

Ergo, materia. Arte povera

Se terminó de imprimir en el mes de julio de 2010
en los talleres de Xxxx Xxxx, S.A. de C.V.,
con un tiraje de 1000 ejemplares sobre papel
Domtar Titanium de 120 grs. En su formación
se utilizó tipografía ITC American Typewriter LT.