



LIMITES
SEM LIMITES
DESENHOS E
TRAÇOS DA
ARTE
POVERA



GIOVANNI ANSELMO

Il panorama con mano che lo indica, 1982

lápiz sobre papel e pedra [pencil on paper and stone]

papel [paper] 178 x 151 cm, pedra [stone] 30 x 71 x 58 cm

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Kunstmuseum Winterthur e [and] Archivio Anselmo

GIOVANNI ANSELMO

ALIGHIERO BOETTI

LUCIANO FABRO

JANNIS KOUNELLIS

MARIO MERZ

MARISA MERZ

GIULIO PAOLINI

PINO PASCALI

GIUSEPPE PENONE

MICHELANGELO PISTOLETTO

EMILIO PRINI

GILBERTO ZORIO

LIMITES SEM LIMITES. DESENHOS E TRAÇOS DA ARTE POVERA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 22 de agosto a 2 de novembro de 2014

LIMITS WITHOUT LIMITS. DRAWINGS AND TRACES OF ARTE POVERA

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from August 22th to November 2nd, 2014



Patrocínio



GERDAU



Apoio



Realização



Fundação Iberê Camargo



LIMITES
SEM LIMITES
DESENHOS E
TRAÇOS DA
ARTE
POVERA

curadoria [curator]
Gianfranco Maraniello



Jorge Gerdau Johannpeter

vice-presidente do Conselho Superior

A mostra “Limites sem limites. Desenhos e traços da *arte povera*”, com curadoria de Gianfranco Maraniello, é a primeira grande exposição no Brasil a apresentar esse importante movimento italiano e, em especial, sob a ótica da prática do desenho. A apresentação deste projeto inédito e de rara beleza reitera o objetivo da Fundação Iberê Camargo de oferecer ao público brasileiro a oportunidade de conhecer importantes facetas da produção artística moderna e contemporânea no mundo.

Fundação Iberê Camargo

Um dos mais emblemáticos movimentos artísticos italianos da segunda metade do século XX, a *arte povera* procurou estabelecer, em meados da década de 1960, novos parâmetros para a criação artística, quando a Itália havia acabado de se recuperar dos efeitos devastadores da Segunda Guerra Mundial e passava por grandes transformações sociais. A exposição “Limites sem limites. Desenhos e traços da *arte povera*”, apresentada pela Fundação Iberê Camargo entre os dias 22 de agosto e 2 de novembro de 2014, é uma análise inédita do modo como os protagonistas do movimento exploraram a prática do desenho.

Interessada no presente e na identificação do homem com a natureza, a *arte povera* procurou incorporar o fluxo da vida e dos materiais em suas obras, além de problematizar a transformação da arte em mercadoria no contexto da sociedade de consumo. Reunidos a partir do termo cunhado pelo crítico Germano Celant, mas sem constituir um movimento fechado com um programa definido, esses artistas desafiaram a tradição, a ordem e a estrutura vigentes, em um cenário ainda marcado pela influência dos ideais da arte moderna.

Escolhido pelo curador Gianfranco Maraniello como ponto de partida conceitual da mostra, o desenho foi utilizado de forma particular por cada um desses artistas. Essa prática, antes considerada convencional, aparece na *arte povera* unida a outras técnicas e renovada, na medida em que extrapola os limites do suporte e demonstra a variedade de poéticas trabalhadas pelos artistas do movimento. O público poderá conhecer 25 obras de doze artistas, que ocuparão o vão do átrio, o terceiro e o quarto andares da instituição.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Gianfranco Maraniello e à assistente curatorial Sabrina Samorì, aos artistas, colecionadores e instituições emprestadoras, às equipes, patrocinadores e demais colaboradores que permitiram a concretização desta iniciativa inédita no Brasil.

GIANFRANCO MARANIELLO

DESENHOS E TRAÇOS DA ARTE POVERA

A *arte povera* nasce na Itália em fins dos anos 1960, em sintonia com as tendências emancipadoras e os movimentos revolucionários de uma época em que – na Europa, nos Estados Unidos e em várias regiões de um mundo que se revelou globalizado inclusive em suas novas aspirações – se declarou a liberação das convenções e da ordem constituída. O crítico Germano Celant observa o “corte linguístico” operado por alguns artistas que deslocaram seus interesses das formas para os processos, da estética para as ações, dos objetos para os gestos, do espaço fechado de uma obra para o potencial infinito do tempo e da experiência.

A denominação do que se revela como uma atitude poética compartilhada deriva do “teatro pobre” teorizado por Grotowski e alude à estratégia de redução (empobrecimento) dos signos voltada à pesquisa do elementar e do essencial, na tentativa de furta-se ao acúmulo conceitual da tradição, partindo para um retorno à centralidade do homem e contestando aquela cada vez mais sistemática e tecnologicamente organizada de seus produtos.

Ao recusar a contestação passiva de sedimentações culturais, a *arte povera* não pretende se propor como mais uma vanguarda, não se constitui como programa e, já em 1971, o próprio Celant decretará o fim do movimento em favor da experiência de cada um dos artistas, que desenvolverão percursos específicos e próprios com distintas sensibilidades quanto ao uso de materiais, os dispositivos relacionais, a desagregação e recomposição das formas, as práticas comportamentais e tudo o que concorre para determinar aquilo que hoje, difusamente, poderia parecer por sua vez um modo convencional de entender a arte contemporânea. A liberdade expressiva atual, a crise do historicismo diante das instâncias provenientes de “regiões” irredutíveis à legitimação teórica e o ilimitado âmbito de investigação e desejo de propostas antiacadêmicas são herdeiros dessas navegações em mar aberto, das osmose exemplares entre arte e vida, do exercício de uma arte não circunscritível, que interrompeu o mito modernista de uma história como progressão crítica e estratificação de discursos no âmbito de uma mesma gramática normativa no privilégio da pintura. Em 1960, Clement Greenberg ainda podia afirmar que, à diferença das práticas gráficas e figurativas do paleolítico, que eram obrigadas a se exercitar em paredes de rocha, pedras e ossos, devendo limitar-se às condições restritas de superfícies oferecidas pela natureza, “produzir quadros significa, entre outras coisas, criar ou escolher intencionalmente uma superfície plana, e intencionalmente circunscrevê-la ou delimitá-la. A pintura modernista bate a tecla justamente nessa intencionalidade, vale dizer, no fato de as condições limitadoras da arte serem condições completamente humanas.”¹ A *arte povera* contesta tal decisão e age no sentido de recuperar o recalco do arbitrário confinamento e aprisionamento da arte no

¹ C. Greenberg. “Pittura modernista”, In: Giuseppe di Salvatore e Luigi Fassi (orgs.). *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*. Monza: Johan & Levi, 2011, p. 123. O texto foi publicado originalmente em 1960 como polêmica numa série editada pela *Voice of America*.

âmbito de um território adotado como paradigma e campo observável de uma tradição que afirma uma continuidade histórica própria e irrevogável. Contra as cristalizações de convencionalismos desse tipo, opõem-se gestos que podem extrapolar os limites que o discurso especializado sobre a arte se atribui, bem como interrogar as margens de obras que não estejam na definição standardizante da moldura ou do pedestal. Não se ignora, mas se desconstrói a história numa arqueologia peculiar, que tenha em mira justamente o pré-histórico, o pré-linguístico e o pré-icônico. Tal des-culturação não se apresenta como reconfortante recipiente de formas ou condições “outras”: não abraça o exotismo nem o *naïf*, nem adota o inconsciente e seus produtos como mercadorias a serem reintroduzidas na ordem linguística da expressão artística convencional. Não se recuperam estilos e conteúdos, porque a *arte povera* não se propõe a estruturar novos discursos utilizando ingenuamente a mesma linguagem. Ao mesmo tempo, não pretende privar-se dos instrumentos da arte, não recusa categoricamente meios e técnicas disponíveis para o próprio percurso de redução até a epifania do linguístico. Trata-se da orientação consciente de frequentar paradoxos, ciente do fato de que a contraposição entre natureza e cultura é um fato cultural, que a origem é um mito construído *a posteriori*, que todo limite aponta imediatamente para além do próprio limite. Entretanto, o que está em jogo não é a superação de tais *impasses*, mas a possibilidade de permanecer na indecisão desses limiares reconhecendo e desestabilizando as margens da arte, a fim de que ela não destitua o próprio potencial energético e experiencial na aplicação sistemática de princípios teóricos sob o primado da lógica.

Dessa perspectiva, torna-se particularmente interessante observar como alguns protagonistas fundamentais desse período artístico entenderam a prática do desenho como “pre-texto”, região originária, ocasião para traçar ou reconhecer linhas de definição e possibilitar aparições, interrogar ambientes e posições, fixando sinalizadores de espaços e tempos por meio de gestos jamais indiferentes à procedência e à destinação de obras que parecem estar situadas sempre além de si mesmas, num excedente de sua presença física diante do espectador, num diafragma que tenha as coordenadas do *aqui* e do *alhures*, e numa duração não conciliável com o instante do *agora*.

Em um desenho sem moldura, na abissal indeterminação de uma grande folha de papel que adere à parede sem o artifício daquele ambivalente dispositivo que declara a obra de arte circunscrevendo-a e pondo-se sempre além da imagem contida e numa dimensão incerta em relação ao mundo que a hospeda, uma mão se estende. Os traços que a delineiam são os de um hábil executor, eficazes na representação em uma escala que poderia corresponder ao natural. A palma está voltada para o alto, e os dedos se dirigem para o observador. A mão misteriosa não pertence a um corpo, mas surge flutuante como nas contraditórias interdições iconoclastas, incapazes de não figurar a gestualidade ostensiva de um deus invisível, mas de quem se reconhece o agir. Aos pés da folha, uma pedra talhada em forma de um paralelepípedo irregular sugere uma base – e efetivamente poderia ser – pronta a deixar que se suba nela “um palmo acima rumo às estrelas”, como **Giovanni Anselmo** nos permitiu fazer em outros célebres trabalhos, contrapondo nossa insistente antropometria à indiferença de um infinito que não pode revelar-se senão em nossas pretensões de medida. Uma legenda nos adverte sobre o título: *Il panorama con mano che lo indica* [O panorama com a mão que o aponta]. Aparentemente aludiria à pedra, ao fragmento de uma paisagem que, no entanto, espera a presença humana, nossa incidência e interferência nas forças gravitacionais, nossa finita resistência à suposta incomensurabilidade celeste. Assim a mão do desenho também está indicando o observador, reverte em perspectiva o objeto da visão em uma obra que nos *ri-guarda*,² que envolve cada um de nós em um panteísmo enérgico, dispõe a acidentalidade do encontrar-se diante de um papel que mirou para além de si mesmo, reificando-se no visitante que termina por reconhecer a própria posição não em relação à imagem, mas naquele panorama de inéditas coordenadas, capazes de dar margem ao infinito do mundo indicado pelo desenho.

No entanto, é no interior da obra que **Giulio Paolini** constrói hipóteses vetoriais para imergir no infinito de sua potencialidade. Sem deixar-se distrair pelos conteúdos e sem assumir ingenuamente a lógica

da representação, desde 1960 ele questiona a origem da arte como significado e expõe sua estrutura: a tela, as molduras, o esquadramento da superfície e os signos que se tornam rastros. “Pode um quadro descrever um quadro?” E é possível dirigir uma tal pergunta ao próprio quadro? Obviamente a história da arte é rica de representações de obras ou de cenas do pintor ao trabalho, mas a questão posta por Paolini assume uma radicalidade absoluta, porque faz cessar a remissão do signo a um referente que não seja o próprio signo, demanda a evidência da obra na exibição de sua própria sintaxe, das regras que a produzem, do contexto que a legitima. Uma tal *mise-en-abîme* acaba por privilegiar a técnica do desenho, que, diferentemente da pintura e da escultura, por exemplo, não se expande sobre as próprias diretrizes, não tende a recobrir, mas “deixa transparecer as premissas, o dado inicial, permitindo assim prefigurar, mas sem limitar, o resultado final”.³ Gera-se uma analítica produtiva, uma estratégia que dá relevo às funções e aos momentos do desenhar, uma ordem desestruturada e recomposta de seus dados essenciais, em que folhas esparsas na parede são interceptadas por linhas a lápis que, se prolongadas, poderiam originar um retângulo ideal. No interior desse perímetro se põe uma moldura com seu *passe-partout*, que contém ainda uma porção de vazio, como se ainda quisesse entrever a parede e, parcialmente, aquelas folhas de partida sobre as quais uma nova moldura acolhe a mão do artista, que se oferece na autorrevelação do próprio duplo fotográfico em um gesto que ainda expõe e segura, com a ponta dos próprios dedos, uma nova folha, suporte de um ulterior desenho coincidente com um retângulo, um campo disponível a um inesgotável encaixotamento de falsos infinitos hegelianos. As extremidades da obra são desbordantes mas controladas, como se fossem a mandala da gramática de base do fazer artístico, recompostas em ordens acomodadas quase sempre pela intervenção da mão livre que traça o excedente do quadro ou do perímetro da folha, solicitando também as paredes, os ambientes e qualquer superfície para a própria e não indiferente função de lugar da obra e, portanto, desvelando sua dimensão de elemento compositivo da mesma. Com essa estratégia, as dimensões ambientais de *Aula di disegno* constituem uma geometria imersiva para o visitante engaiolado na ortogonalidade da perspectiva, entregue à própria posição de espectador e, simultaneamente, de possível personagem na cena aparentemente figurada. Não há concessão à plausibilidade iconográfica porque aquilo que Paolini delinea é um horizonte, um atlas da representação que, em sua própria estrutura rítmica, não esquece a cardinalidade fundamental do ponto de vista dinâmico de quem experimenta a obra sem estar diante dela, mas coparticipando de sua fenomenologia.

Antes que o mito pudesse encontrar o cotidiano, que as obras pudessem conceder-se ao inconstante da vida e que o fogo pudesse agir no incessante produzir-se de sua arte, **Jannis Kounellis** já havia manifestado o propósito de recomposição e de aspiração revolucionária à unidade, a superação da conformada aceitação das ruínas e dos fragmentos de uma civilização repentinamente tornada distante, caída nos estereótipos da produção industrial, esquecida de gestas heroicas e agora incapaz de erguer-se acima de uma mísera aceitação da opressão do “pragmatismo”. Mesmo frequentando a pintura e declarando-se “pintor” durante toda a vida, já suas composições sobre tela do início dos anos 1960 recusavam qualquer elemento estetizante e narcísico que caracterizara a arte abstrata e informal de que partia sua experimentação, e certamente não se contentavam com o recinto do quadro como projeção da individualidade do artista. De fato, seus grandes caracteres tipográficos em esmalte industrial sobre tela são grafemas essenciais, mas emblemáticos de um esvaziamento da força de significação e poética de uma linguagem fragmentada pela solidez icônica do mundo da produção e do consumo de massa. Em 1983, Germano Celant teria evidenciado essa condição de “queda das ligações associativas”, com a qual “ganhava forma o ritmo solto, não hierático, das letras e dos fragmentos de signos que recusarão sempre uma formalidade compositiva em favor de uma liberdade espacial capaz de intensificar e facilitar, em razão das interferências contextuais, a articulação dos conjuntos, sejam eles imagens pictóricas, documentos naturais, corpos ou moldes de estátuas.”⁴ Seria possível, portanto, afirmar que, já no ordenamento de tais signos na tela, se produz o início de um processo criativo capaz de criar estruturas inéditas, isentas de transitividade linguística, não instrumentais quanto a significados ou à transmissão de informação, em que os alfabetos, os números, as notações gráficas não valem como figuras nem como traços, mas são organizados em novas

2 Jogo de palavras com os verbos *riguardare* (concernir, dizer respeito a) e *guardare* (olhar): portanto a expressão “ri-guardare” significaria simultaneamente *concernire* e *olhar de novo*. (N.T.)

3 Giulio Paolini. “*In Extremis*. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell’oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi...” In: Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio e Angela Vettese (orgs.). *Giulio Paolini*. Milano: Charta, 2003, p. 49.

4 Texto selecionado e incluído por Germano Celant em seu *Arte povera*. Storia e storie. Milano: Electa, 2011, p. 83.

sintaxes que estratificam e concentram energia, abrindo-se a combinações que lembram os experimentos pioneiros do construtivismo russo e a tensão metafísica do suprematismo, vanguardas evocadas não por analogia formal, mas para alimentar disposição ética e espírito utópico. Do mesmo modo, o suporte da obra cessa de funcionar como tal, entra igualmente numa relação produtiva com os seus elementos compositivos, torna-se material, e ocorre que o papel no qual Kounellis intervém com carvão ou outras técnicas não é o lugar de uma representação e nem sequer se concede uma suposta inteireza da própria visibilidade, mas se enxerta e cria a obra na liberdade combinatória do artista, em uma surpreendente interdição do olhar, num desenho que é parcialmente selado por placas e barras de ferro, ou que talvez seja seu sustento paradoxal e que, em todo caso, abdica da própria completude para revelar-se presença orgânica, matéria, elemento de uma nova partitura, de uma notação das partes para uma composição não redutível à saciedade do olhar.

Após ter listado algumas das coisas amadas por **Pino Pascali** – entre elas essa América da imaginação, da infância, das possibilidades vitais... –, Kounellis prossegue recordando que “Pino liked American painting because he hated all the masticated and putrid culturalism of European painting (apart from Burri). At the base there is Pollock and Burri... American painting because it was ANOTHER world, 'it was' ANOTHER WORLD... Pino painted that great swollen negro woman in a shining black which could have been taken from a shoe-polish advert on Broadway... one thing never mentioned about Pino is his capacity to evoke...”⁵. A averiguação do mundo é jogada por Pascali nas modalidades cognitivas da experimentação infantil, no prazer lúdico que cria obras sem as finalidades previstas por uma planificação lógica ou por uma instrumentalização da arte tendo em vista um projeto teórico. O vitalismo recusa o culturalismo, observa o mundo e seu encanto. Na incontrolável proliferação dos signos, Pascali isola imagens, acolhe porções de realidade qualificando sua retórica, vive o artifício como uma dimensão originária. Não se trata, pois, de acrescentar produtos ao existente, mas de evocar os signos, as presenças, as possibilidades já disponíveis. O torso de negra ou os lábios vermelhos de 1964 são fetiches da imaginação, superfícies monocromáticas onde se podem individuar grafemas em correspondência iconográfica com os títulos dos trabalhos e na ficção de linhas que não precisam ser traçadas, mas que emergem graças às protuberâncias provocadas por câmaras de ar que as delineiam: são desenhos pneumáticos, vazios que empurram e exibem figuras vãs, complacentes ostentações daquilo que não está na obra, mas se revela evidente porque já está presente em nosso imaginário. A inorgânica sensualidade proposta por Pascali é o exercício de uma arte que age por despertares de memória e encantamento de um novo mundo, que seja ao mesmo tempo ingênuo e tecnológico, no qual se possam reencontrar os arquétipos para uma humanidade que continua desejando a própria infância.

As estruturas primárias do ato de compor e a possibilidade de identificar a obra na própria autoelaboração levam **Alighiero Boetti** a uma produtiva regressão inventiva. No campo já delineado do papel quadriculado, as casas são cobertas de preto em número crescente sobre 11 folhas consecutivas. A quantidade de elementos de base evidenciados pela tinta aumenta de modo exponencial e origina emaranhados geométricos, formas derivadas da adjacência como percurso privilegiado para o multiplicar-se de quadradinhos que ocupam progressivamente e de maneira consistente os retículos ordenados e vazios de partida. Não há aporte expressivo na exatidão de tal composição, nem propósito figurativo. Trata-se de um multiplicar que deixa afirmar-se a inércia da forma e a destituição do papel do autor. Como todos os alfabetos e códigos de Boetti, o dado primário permite combinações emancipadas pela contingência de seu acontecer, sistemas não finalizados e a-históricos que podem continuar se gerando como se fossem processos naturais. Subtraídos à necessidade de legitimação teórica, os princípios construtivos se tornam dispositivos autárquicos, ritmos que precedem a percepção ou a ideia de tempo, pré-história da concatenação de fatos e elementos pontuais sobre o que se baseia qualquer classificação. Tal sintaxe intransitiva faz do trabalho a ocasião para permanecer no interior de sua estrutura, uma espécie de função recursiva primitiva que calcula o espaço de autonomia da obra em que se pode reconhecer um protótipo para a liberdade de cada sujeito.

O espessor é mínimo, quase imperceptível, de modo que a porção de parede ocupada não parece comprometida por nenhum dispositivo cênico e pode constituir uma surpresa por sua capacidade de acolher o imprevisto. Aproximando-se da grandeza plausível em escalada natural das transposições fotográficas sobre aço inox dos históricos trabalhos de **Michelangelo Pistoletto**, o acidental se descobre em movimento, refletido, enquadrado na própria possibilidade de vida em relação com os estáticos motivos selecionados e fixados na superfície numa relação interminável com o agir e o existente. Nos espelhos está em jogo o tempo: o que tem duração diante deles, assim como o inexaurível potencial do que transcorreu à sua frente e do que ainda poderá encontrar-se. Como no interior de uma alegórica retomada da definição platônica do tempo como “imagem móvel da eternidade”,⁶ essa série de trabalhos de Pistoletto produz uma dramática ocasião de relação entre a natureza-morta de qualquer imagem que se ponha como representação e o vitalismo inesgotável que anima a cena. Com o mais simples e ao mesmo tempo inquietante dos dispositivos, obrigada a acertar as contas com aquela porção de realidade que se oferece na mutabilidade daquilo que se lhe depara, a história da representação adquire o dinamismo que a objetividade do iconográfico acreditava ter perdido para sempre. A imagem não é uma “coisa”, mas relação, comportamento, perspectiva, visão do outro, duplo, epifania, ou seja, indecisão do próprio destino. No entanto, Pistoletto está consciente do papel decisivo jogado pela ambivalência do limiar em que uma imagem pode constituir-se e, já nos anos 1970, elabora estratégias plásticas na apresentação do espelho, operando sobre sua forma, sobre suas características refletoras, e assumindo-o “como elemento espacialmente ‘organizativo’ em confronto dialético com a desagregação do ‘informe’ ou a disseminação de sua própria *arte povera*. Manifesta-se um espírito de enérgica geometria, de solidez, de intervenção fortemente ‘dominante’ sobre o espaço”.⁷ O desenhar se torna um exercício de controle, se consideramos uma obra significativamente intitulada *Disegno dello specchio*. As superfícies refletoras não mais acolhem figuras serigrafadas no próprio campo organizado em sete elementos geométricos sobrepostos. Agora Pistoletto introduziu vistosas e amplas molduras, reforçando aqueles limites em que um objeto tenta fazer fronteira ambiguamente com a realidade a que pertence para afirmar o próprio espaço como cena autônoma de mundo. Desse modo, o desenho se revela como possibilidade de enquadramento, partição radical de áreas refletoras destinadas a conter a dinâmica visão daquilo que ocorre, mas na predeterminação das formas dos espelhos. Assim a arte pode circunscrever a ocasião de tal processo, conter uma cena irrepetível que acaba por dar-se sempre no interior e, indissolúvelmente, no exterior da materialidade da obra.

Toda a ação de **Giuseppe Penone** encontra seu fundamento na capacidade de revelar a coesão e a contiguidade entre o homem e a natureza, bem como na superação dessa mesma distinção, para deter-se na condição em que quem percebe e o que é percebido se reencontram, reduzindo a distância imemorial de uma unidade mais íntima e originária. Identificar a pele das coisas e encontrar nela a do próprio homem significa reativar processos osmóticos, conhecimentos intuitivos, mitos de antigas civilizações rurais que a cultura técnica removeu nas próprias definições taxonômicas. Desenhar é certamente uma constante no trabalho de Penone, um modo imediato de experimentar a sutil densidade permeável do papel, do vidro, do grafite e de todos os suportes adotados como limiar do mundo, ou seja, limite incerto, possibilidade de contato, passagem, continuidade. Os vestígios de azinheira na fita adesiva são marcas aéreas, pura superfície, presença fossilizada sobre placas que se deixam atravessar pela luz. As longas e macroscópicas marcas do sabugueiro e da figueira exibem, por outro lado, uma morfologia análoga às estrias da pele humana, revelando sua íntima afinidade estrutural, o compartilhamento de princípios constitutivos secretos. Parecem propagar-se como rios, crescendo na extensão homogênea produzida pelo carvão, segundo uma prática que Penone também privilegia pela continuidade entre técnica, material e objeto do desenhar. De fato, em um texto que ele escreveu em 2002, o artista anota:

Dal vegetale che ha nella sua struttura la logica della luce, si ottiene il carbone.

Da un fuoco dalla luce negata, celata, si ha un buio, un'ombra.

*Con il disegno quest'ombra rivela la luce attraverso la pelle.*⁸

5 “Pino gostava da pintura americana porque odiava todo o culturalismo mastigado e pútrido da pintura europeia (com exceção de Burri). Na base há Pollock e Burri... A pintura americana porque era um OUTRO mundo, ‘era’ OUTRO MUNDO... Pino pintou aquela mulher negra inchada com um preto brilhante que poderia ter saído de um anúncio de cera de sapato na Broadway... uma coisa que nunca se menciona sobre Pino é a sua capacidade de evocar...” J. Kounellis. “For Pascali” (1969). *In: Gloria Moure (org.). Jannis Kounellis. Works, writings 1958-2000.* Barcelona: Polígrafa, 2001, p. 94.

6 A célebre definição se encontra no *Timeu*, o diálogo que constitui a mais profunda reflexão sobre questões cosmológicas no âmbito das obras de Platão.

7 Tal observação e a citação seguinte se referem ao que notava Augusta Monferini no catálogo *Pistoletto*, (organizado por Anna Imponente), Electa-GNAM, 1990, p. 14-16.

8 “Do vegetal, que tem em sua estrutura a lógica da luz, se obtém o carvão. De um fogo cuja luz é negada, velada, se obtém o escuro, uma sombra. Com o desenho, esta sombra revela a luz através da pele.” Gianfranco Maraniello e Jonathan Watkins (eds.) *Giuseppe Penone. Writings 1969-2008.* Bologna: MAMbo-Ikon, 2009, p. 298.

Desenhar *Trappole di luce* é percorrer ao revés a gênese do carvão, reconstituir na visibilidade de uma obra a subtração aos raios solares de estratificações vegetais que produziram a composição química de um material que, por sua vez, em específicas condições de pressão, gera formas cristalinas. A justaposição nos desenhos de barras de cristal como se fossem ramos diáfanos da figueira e do sabugueiro permite a Penone alcançar um nível mais avançado de complexidade nessa peculiar arqueologia do fazer humano em harmonia com a ação natural. Com efeito, a natureza não é representada, mas reencontrada pela mão do artista, que segue suas pegadas como se fossem as dele, que utiliza e encontra materiais intimamente correlacionados, traçando e dispondo sombras e espectros na trama de uma pele que é atravessada pela universalidade da luz revelada na incidência sobre nosso ser presente.

O ser é evento, um ocorrer interferindo. Os mapas de **Emilio Prini** são registros extremos de uma presença que se visualiza numa diagramática mínima. Escrever à máquina lhe permite manter-se na indiferença em relação a um indesejado fruto expressivo ou figurativo. Linhas essenciais se fazem perceber nas folhas com o exclusivo expediente do preto e do vermelho da linha de tinta disponível pela batida dos caracteres tipográficos. Sob as áreas traçadas por essa execução mecânica aparecem as datas relativas a 1974. Ou melhor: uma linha divide o papel em duas seções. Na seção superior, um vago quadrilátero é interceptado por uma linha tracejada e acompanhado da nota nº 1 e da datação: “8/APRILE/74”; no campo inferior, as figuras produzidas mecanicamente se duplicam e modificam, são postas uma ao lado da outra e parecem complementares; uma, com duas porções internas que permanecem brancas; outra, preenchida de traços nos dois espaços correspondentes, transformando o próprio perímetro numa sequência de setas vetoriais. Uma segunda folha traz impressas as variações das mesmas coordenadas, executadas com a mesma técnica. Agora as figuras são três, mas acompanhadas de dois desenhos feitos originariamente à mão, arredondados e esquemáticos, com uma evidente referência aos pontilhados lineares feitos à máquina, para evocar os espaços delineados ao lado e que remetem também a 1974. As duas folhas foram enviadas ao Brasil como documentos em alta resolução. Desmaterializadas no suporte digital, depois foram impressas, recompostas e aproximadas, readquirindo consistência inclusive pelo emolduramento, e assim expostas antes de voltarem para a Itália. Cada indicação de Prini é pontual e concisa: concede-se apenas uma legenda que registra exclusivamente o próprio nome, seguido do ano de referência. Torna-se evidente que esse texto revela sua inadequação: busca uma aproximação quanto à capacidade de redução sígnica e de afirmação negativa por parte do artista que opera, por sua vez, roçando o vazio para circunscrever o pleno do mundo, pondo-se a si mesmo como polaridade inexpressiva, marginal, perimétrica e angular em relação à vida. Ao mesmo tempo o comentário textual, assim como a legenda em exposição, corre o risco de ser um suplemento contraditório de significação, ali onde o empobrecimento linguístico é, ao contrário, afirmação produtiva daquilo que o próprio Prini anotava como “uma outra hipótese para o vazio” pelo “lado de vida chave biológica”.⁹ A uma tal topografia é preciso corresponder, sobretudo, o equilíbrio de suas fronteiras espaciais e temporais.

Luciano Fabro recorria com frequência ao desenho e várias vezes expressou suas razões e analisou as heterogêneas intenções e possibilidades em vista de seu procedimento inquisitório e dialético voltado para a consciência da arte. Porém, como notou Dieter Schwarz, “he was not an artist who felt an urge to draw; when he did draw it was always from choice. He was never at mercy of drawing. The gestures in his drawings are never spontaneous”.¹⁰ Nesse sentido é preciso pensar o desenho como arquétipo, tensão para o “pensamento puro”, como Fabro, ele mesmo, declarava na intenção de desvelar o impensado da própria prática. Remontar à cardinalidade de uma groma, isto é, de um instrumento arcaico de agrimensura, significa situar-se naqueles traçados voltados originalmente para calcular, fracionar e possuir os territórios. Luciano Fabro experimenta seu funcionamento. Em *Groma monoteista* ele replica o modelo desse dispositivo e alinha duas hastes ortogonais à haste vertical que se fixa no terreno. Nos vértices dos quatro pontos cardeais assim obtidos são amarrados outros tantos fios que, diferentemente dos originais, pendentes, são repuxados para a terra pelo peso dos grumos de *Das* (argila artificial) presos nas extremidades. Sobre cada um desses está sinalizada e é reconhecível a simbologia característica de

três religiões monoteístas, mas um desses elementos é indefinido. Sobre cada um deles se encontram páginas banidas para a leitura, são textos que fazem referência a lições de arte de Fabro. Estamos diante de decisões fundamentais, repartições que estruturam, definições de fronteiras que habitamos e que se tornam nosso hábito mental. Os eixos ortogonais se transformam em princípio de mensuração, de escansão para determinar uma métrica do território que, por analogia, se encontra em diversas formas culturais com que se pode organizar o espaço até a adoção de suportes convencionais, como o papel milimetrado que, entre outras coisas, Fabro muitas vezes utilizou em outros desenhos seus. O ato de traçar o espaço é, aqui, reconduzido à concretude experiencial, além da metáfora implícita da folha como campo de ação. Por sua vez, a virtualidade dos espaços digitais é inspiração a exercícios de auto-organização de formas que deem vida à série dos *Computer*, em que os pesados materiais utilizados parecem mais leves na disposição aérea de combinações reguladas por princípios geométricos para a produção de volumetrias não correspondentes a representações, mas a puras tautologias da ideia mesma de espaço.

Arcaico é o universo de **Mario Merz**, pré-histórico porque organizado no ritmo anterior ao tempo cronológico. A sequência de Fibonacci, recorrente em seus trabalhos, é um modelo de produção de infinita progressão, a autoproliferação matemática que germina como a natureza, sem escopo, irrefreável, fiel ao par de números precedentes que, somados, são os geradores do sucessivo. “A palavra é teatral” porque define concretamente uma presença, ao passo que “o número se dissipa mais rapidamente na mente, é um fenômeno impessoal e terrificante”.¹¹ Merz recorre muitas vezes à sua epifania. Aprisionadas no desenho de vidro colorido pelo neon, as cifras são animadas porque feitas de luz que, na realidade, correspondem ao gás nobre e permitem aparecer em *assemblages* ou em papéis monocromáticos, como no caso daquelas grandes figuras negras que parecem quadrúpedes de uma era anterior à presença do homem. Não há caracterização pictórica, mas apenas a definição da forma desses inquietantes animais. São seres bestiais que não têm valor alegórico, como em muitas tradições artísticas, mas evocam fantasmas de uma época indeterminada, um tempo antes do tempo, como se tivessem saído das cavernas de Altamira ou de Lascaux e, tornados simultaneamente aéreos e imponentes, pudessem finalmente libertar-se no ambiente. Por sua vez, marcando grandes paredes e espaços não convencionais mesmo dentro dos museus, são capazes de se transformarem em sombras recortadas sobre muros transformados em suportes para desenhos peculiares. Merz não circunscreve a obra no interior do perímetro de uma folha ou de uma área devidamente marcada, mas produz uma contínua ruptura da ordem do discurso visual, da gramática expositiva, extrapolando das formas canônicas de produção artística e da codificação dos lugares considerados pertinentes para a arte, mas postos, assim, à prova por essa irredutível tensão para além do limite.

Voltada, em sua origem, para a intimidade, **Marisa Merz** recupera técnicas e energias para que memórias e imagens fugazes se exibam publicamente por meio de uma sábia reutilização dos materiais. A artesanidade com que trabalha o náilon ou o alumínio é uma trama que sublima o tempo privado em obra, uma tessitura que é insistência, tensão sobre o aqui e o agora como possibilidade de geração de formas. Tanto os trabalhos em lápis sobre papel quanto as intervenções mais complexas, concebidas em dimensões ambientais, compartilham a delicadeza da evocação, são ambíguas presenças familiares e remotas que se oferecem numa espécie de fantasmática, na ambivalência espectral entre o estar presente e o continuar se movendo em áreas indefinidas da imaginação. Os confins do desenho são incertos: esfumam nas composições em papel, adotam a parede como pretexto para o recorte de linhas onde se possa individuar, nas concavidades ou convexidades das próprias tramas, a possibilidade de reconhecer a figuração de cabeças ou de formas frágeis, que lentamente revelam os próprios segredos. Sobretudo as densas malhas de cobre se organizam nos ambientes como ocasiões de uma modulação escultórica delicada e permeável à luz, capaz de produzir desenhos e sombras que envolvem de forma orgânica a arquitetura numa técnica compositiva fragmentária e, ao mesmo tempo, potencialmente sempre aberta e em contínua osmose com o mundo circundante.

9 Cf. G. Celant. *Arte Povera*. Milano: Mazzotta, 1969, p. 211-218.

10 “ele não era um artista que sentia uma ânsia de desenhar; quando ele desenhava, era sempre uma escolha. Ele não estava nunca à mercê do desenho. Os gestos em seu desenho nunca são espontâneos.” Dieter Schwarz (org.). *Luciano Fabro*. 100 disegni, Kunstmuseum Winterthur - Richter/Fey Verlag, 2013, p. 10.

11 Cf. Danilo Eccher (org.). *Mario Merz*. Obras históricas. Instalaciones. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003, p. 18.

A arte como forma de conhecimento e desvelamento não pode permanecer ancorada na própria certeza diurna e na estabilidade da obra. Ela pertence ao mundo, animada pelos mesmos componentes orgânicos e químicos que tudo transformam, e que o homem tenta conter na arbitrária imaginação de metamorfoses e processos figurativos da mente. A escolha das simbologias típicas de **Gilberto Zorio** é uma arqueologia da técnica: as formas ancestrais de terracota em cujo bojo se falam e “purificam as palavras”, os cadinhos como lugar de fusão e de ativos encontros da matéria, os dardos e as canoas como próteses e arranques, intuitivos dispositivos de avanço para capturar e dominar o espaço; as estrelas de cinco pontas, arquétipos de nosso imaginário que não correspondem a nenhuma verificação empírica, mas que nos permitem figurar fontes luminosas tão remotas no espaço e no tempo que não podem coincidir com a atualidade do nosso estar aqui e agora. Tais motivos também são recorrentes nos desenhos do artista, naqueles intensos grafemas que parecem reminiscências e antecipações das formas provisórias que delineiam. Em alguns casos o papel é impregnado de fósforo, de substâncias fluorescentes, de agentes que se nutrem da difusão de luz para depois deixar seus rastros de memória; colocadas numa sala que ritmicamente se torna escura, as obras assim realizadas exibem outras aparições, oferecem o próprio espetáculo noturno, dinâmico, fluido, secundando o caráter cíclico de novas auroras e suspendendo a certeza de tudo o que até agora esteve “unicamente” diante de nossos olhos. Tais trabalhos estão, portanto, numa indissolúvel relação com as condições ambientais e, não por acaso, não se colocam nas paredes, mas surgem suspensos, se situam no espaço, ou melhor, intervêm nele, modificando-o e, às vezes, desafiando-o. Todo o corpo do museu pode ser um paradoxal fundo aéreo, o cenário indefinível e variável onde se pode discernir o desenho de uma combinação de materiais suspensos, aparentemente uma corda que determina a legibilidade de uma palavra pelos caracteres sinuosos, e cuja condição de leveza produz perturbação ao se reconhecer ali, no entanto, o terrível substantivo “ódio”. A leveza dessa intervenção adaptável de Zorio contém e harmoniza polaridades conflituosas. Originariamente era o entrelaçamento de fibras vegetais que dava concretude à corda que, por sua vez, delineia uma escrita capaz de sustentar o peso do chumbo. Novas variantes deixam perceber no sulco do metal o entrelaçado de fios de cobre, um dos materiais privilegiados pelo artista por sua capacidade de condução, ou seja, por estar sempre à disposição da atividade imperceptível mas essencial de uma natureza dinâmica.

Tal modo de assinalar o espaço, de desenhar margens praticáveis para uma ação ilimitada, é a evidente contestação da forma como território autônomo, a oposição à escolha de seus limites de campo como princípio regulador do fazer artístico. A desconstrução radical dessas coordenadas é uma hipótese de novas possibilidades topográficas do existir, mapas que não só contenham, mas abram horizontes, assim como as densas extensões de azul em algumas paredes do museu, com que Giovanni Anselmo convoca a remota proveniência do lápis-lazúli, de uma cor vinda de uma região sugestivamente posta “além-mar”, e que estejam disponíveis, hoje, a originar pequenos abismos monocromáticos que gerem imaginação. Neles nosso olhar submerge, ultrapassa os confins dos ambientes e os limites de uma narração, mesmo aquela da arte que, cristalizada pela história, se revela sempre uma elaboração parcial da própria e inesgotável experiência. Os desenhos e os traços dos intérpretes que compartilharam essa época extraordinária, coincidente com a formulação “*poverista*”, continuam a nos sugerir uma arte que, ainda, seja encanto, e que seja tal pela característica peculiar de estar sempre além de si mesma, numa incessante relação com o produzir-se da vida.

GIOVANNI ANSELMO

Il panorama con mano che lo indica, 1982

lápiz sobre papel e pedra [pencil on paper and stone]

papel [paper] 178 x 151 cm, pedra [stone] 30 x 71 x 58 cm

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Kunstmuseum Winterthur e [and] Archivio Anselmo



GIOVANNI ANSELMO

Optremare mentre appare verso sud-est, 1978 - 2014
tinta acrílica na parede [acrylic paint on wall]
dimensões variáveis [variable dimensions]
coleção do artista [collection of the artist]

GIOVANNI ANSELMO

*Mentre l'ago magnetico si orienta e oltremare verso
mezzanotte e mezzogiorno appare*, 2012
Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Torre Pellice, Turim, 2012
detalhe da instalação [detail of the installation]
cortesia [courtesy] Archivio Anselmo





ALIGHIERO BOETTI

Storia naturale della moltiplicazione, 1975
nanquim sobre papel quadriculado colado sobre tela
[China ink on squared paper laid on canvas]
11 elementos [elements], 70 x 100 cm cada [each]
col. particular [private coll.]
cortesia [courtesy] Fondazione Marconi
© Boetti, Alighiero /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014



LUCIANO FABRO

Groma monoteista, 1984 -2005
Das (argila artificial), acrílico e ferro envernizado
[DAS, acrylic, and varnished iron]
230 x 350 x 350 cm
col. particular [private coll.]





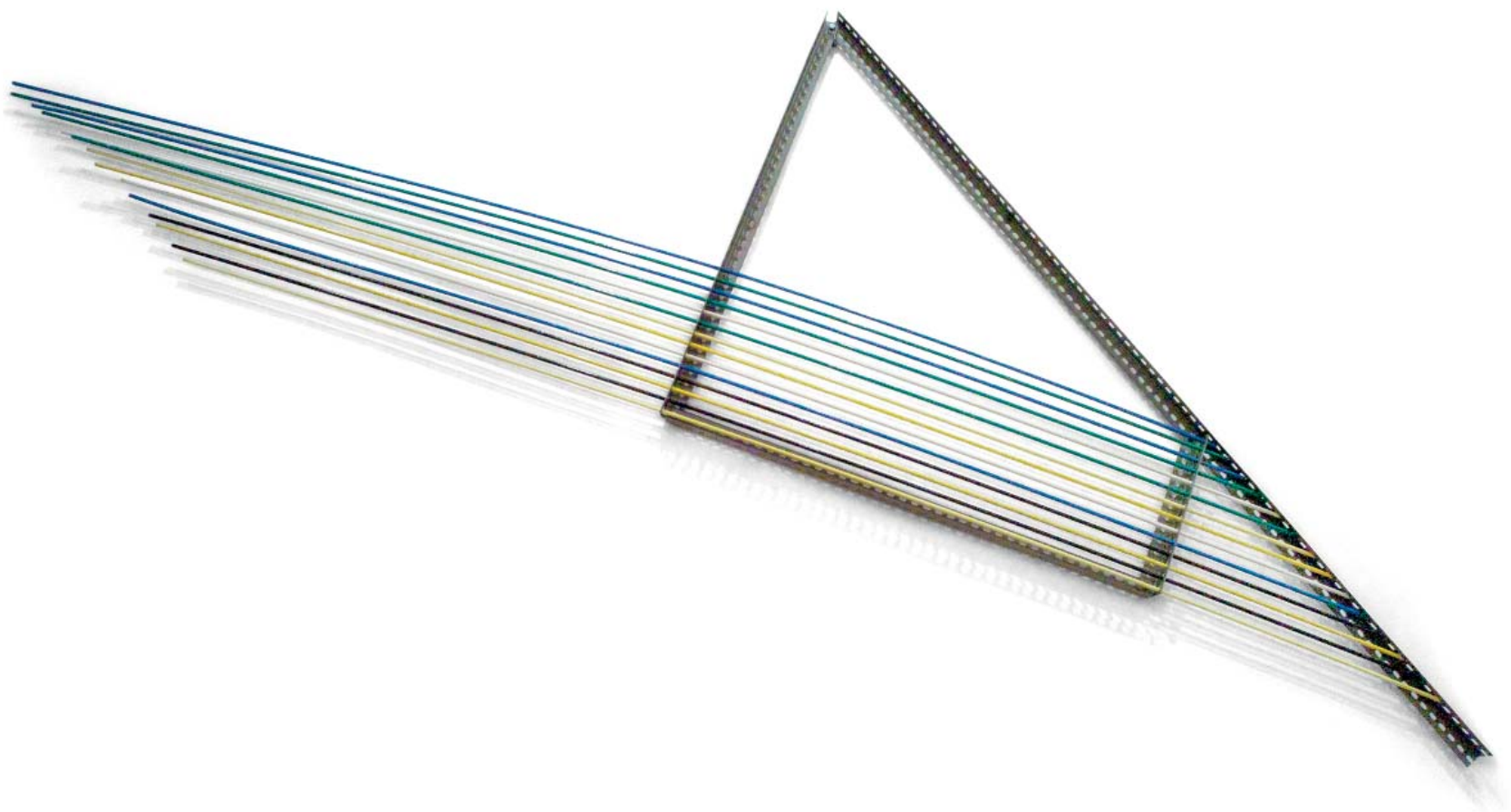
LUCIANO FABRO

Computer, 1990

aço e alumínio [steel and aluminium]

220 x 315 cm

col. particular [private coll.]



JANNIS KOUNELLIS

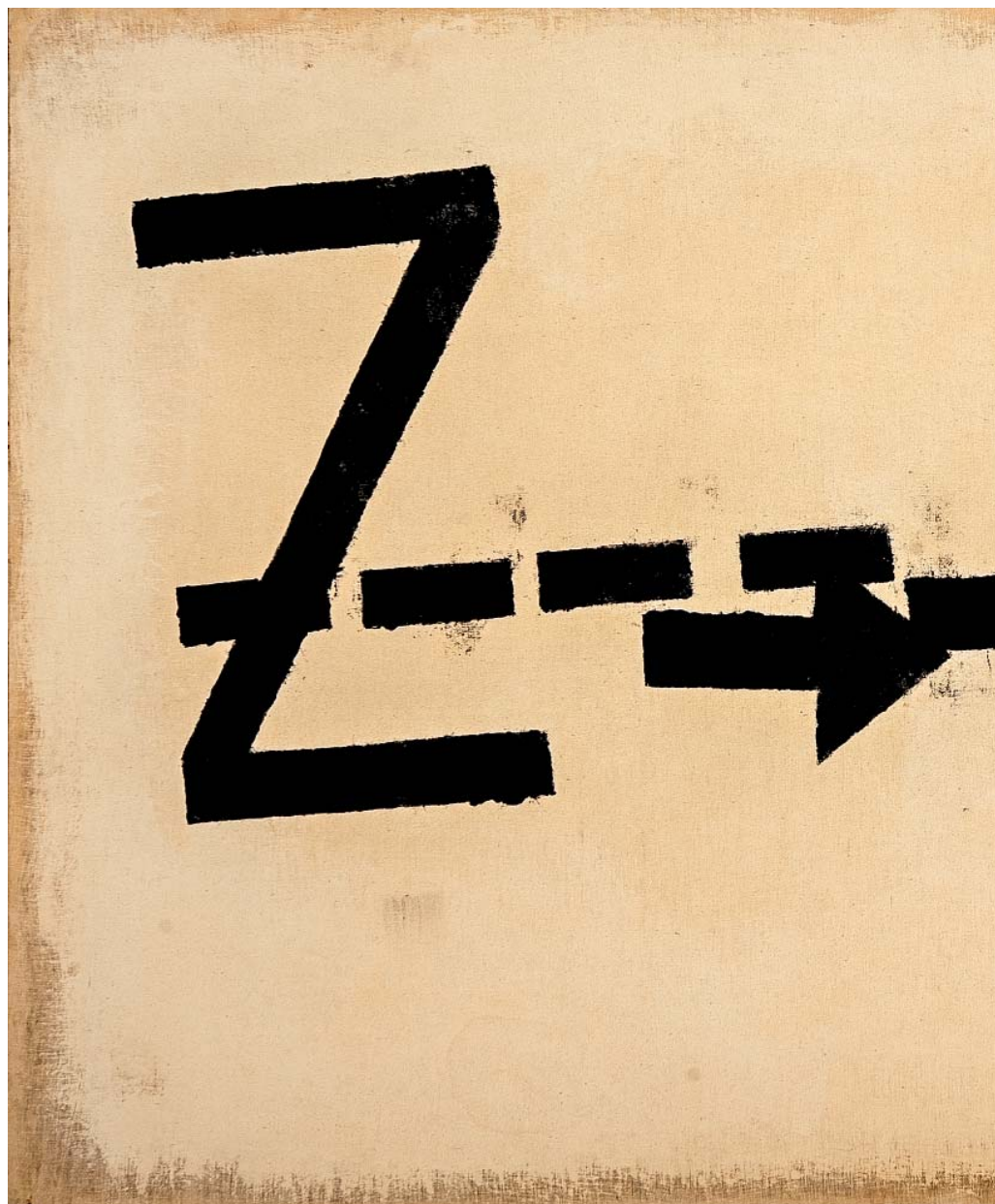
Z-44, 1960

esmalte industrial sobre tela [industrial enamel on canvas]

100 x 200 cm

coleção [collection] Galleria Nazionale d'Arte
Moderna e contemporanea, Roma

© Kounellis, Jannis/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014





JANNIS KOUNELLIS

Untitled, 1988

placa de metal, pastel oleoso sobre papel,
chumbo e feixe de ferro [metal plate,
oil pastel on paper, lead, and iron beam]

100 x 95 x 15 cm

coleção [collection] Galleria Cardi, Milão

© Kounellis, Jannis/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014







MARIO MERZ

Senza titolo, 1997

papel preto sobre folex e neon [black paper on folex and neon]

150 x 350 cm cada [each]

coleção [collection] Merz, Turim

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

[páginas anteriores \[previous pages\]](#)

MARIO MERZ

Senza titolo, 1997

papel preto sobre folex [black paper on folex]

150 x 350 cm cada [each] - 7 animais [animals]

coleção [collection] Merz, Turim

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



MARISA MERZ

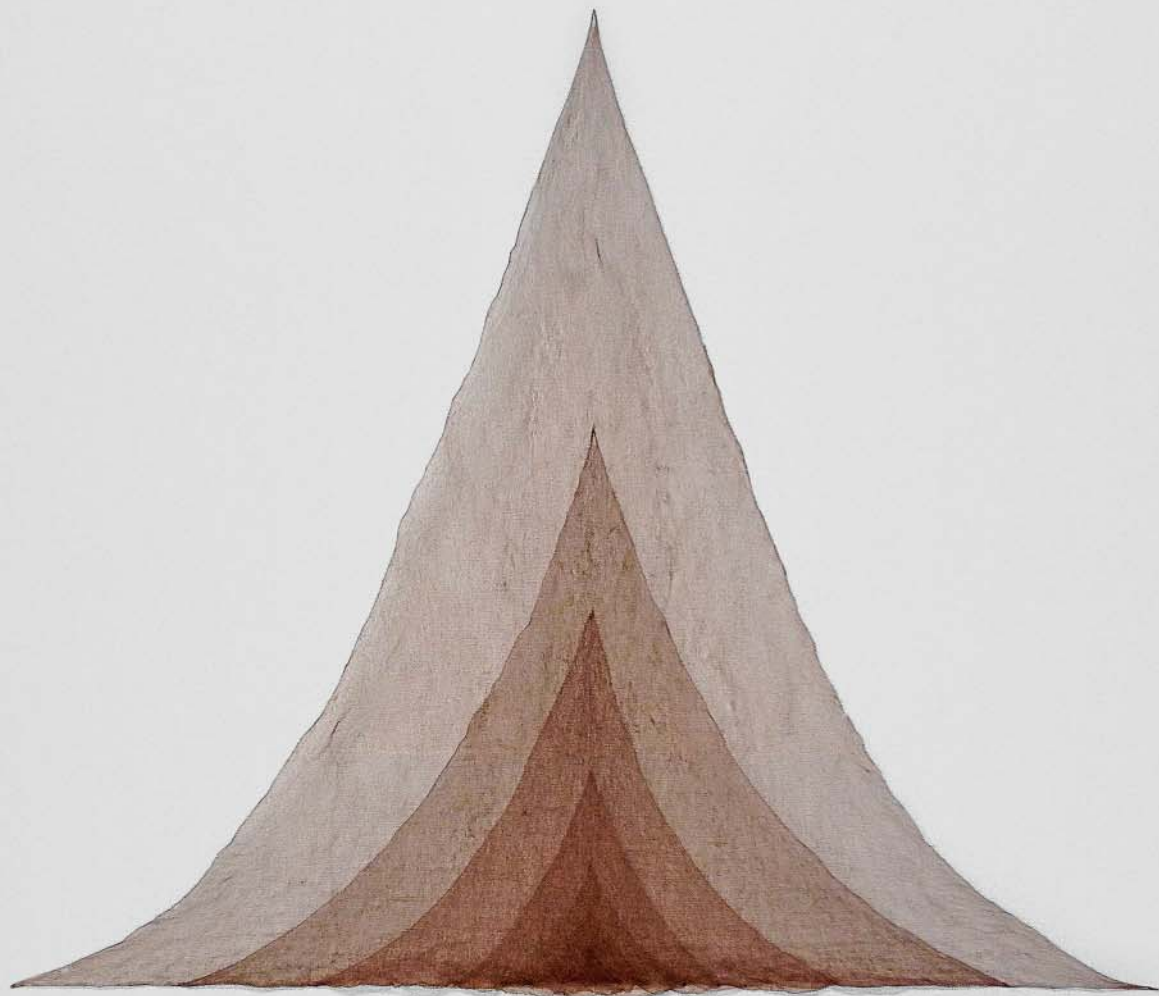
Senza titolo, s.d. [n.d.]

fio de cobre [copper wire]

240 x 280 cm

coleção [collection] Merz, Turim

© Fondazione Merz, Turim



MARISA MERZ

Senza titolo, s.d. [n.d.]

6 desenhos, técnica mista sobre papel

[6 drawings, mixed media on paper]

48 x 33 cm cada [each]

coleção [collection] Merz, Turim

© Fondazione Merz, Turim







GIULIO PAOLINI

In extremis, 1999

lápiz e colagem sobre papel [pencil and collage on paper]

51 x 51 cm

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Archivio Giulio Paolini, Turim

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

GIULIO PAOLINI

Omega, 1999

lápiz sobre reprodução fotográfica

[pencil on photographic reproduction]

51 x 51 cm

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Archivio Giulio Paolini, Turim

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

páginas anteriores [previous pages]

P. 38

GIULIO PAOLINI

Il disegno in persona, 1998

lápiz sobre papel, moldura com *passe-partout* preto,

moldura com *passe-partout* fotográfico, colagem na parede

[pencil on paper, frame with black *passe-partout*,

frame with photographic *passe-partout*, collage on wall]

139 x 134 cm

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Archivio Giulio Paolini, Turim

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

P. 39

GIULIO PAOLINI

Aula di disegno (Happy Days), 2006-2014

fotografia, folhas de acrílico, lápis preto, lápis e

colagem sobre parede e fios de aço

[photograph, plexiglas sheets, black pencil, pencil, and

collage on wall and steel thread]

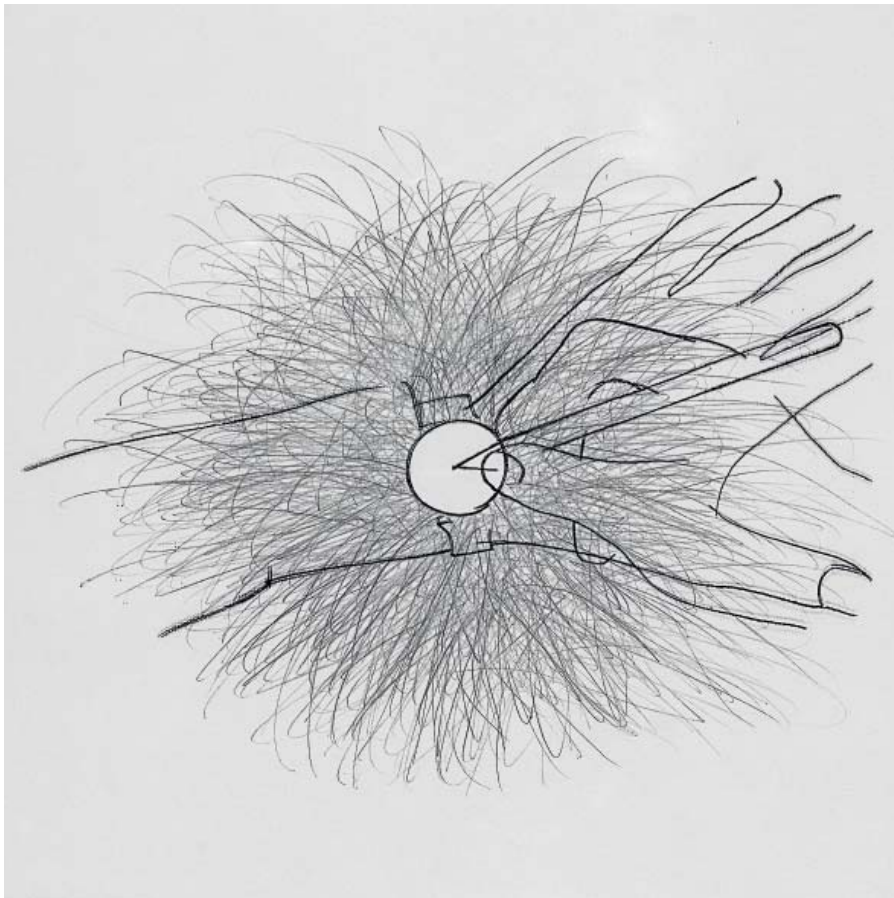
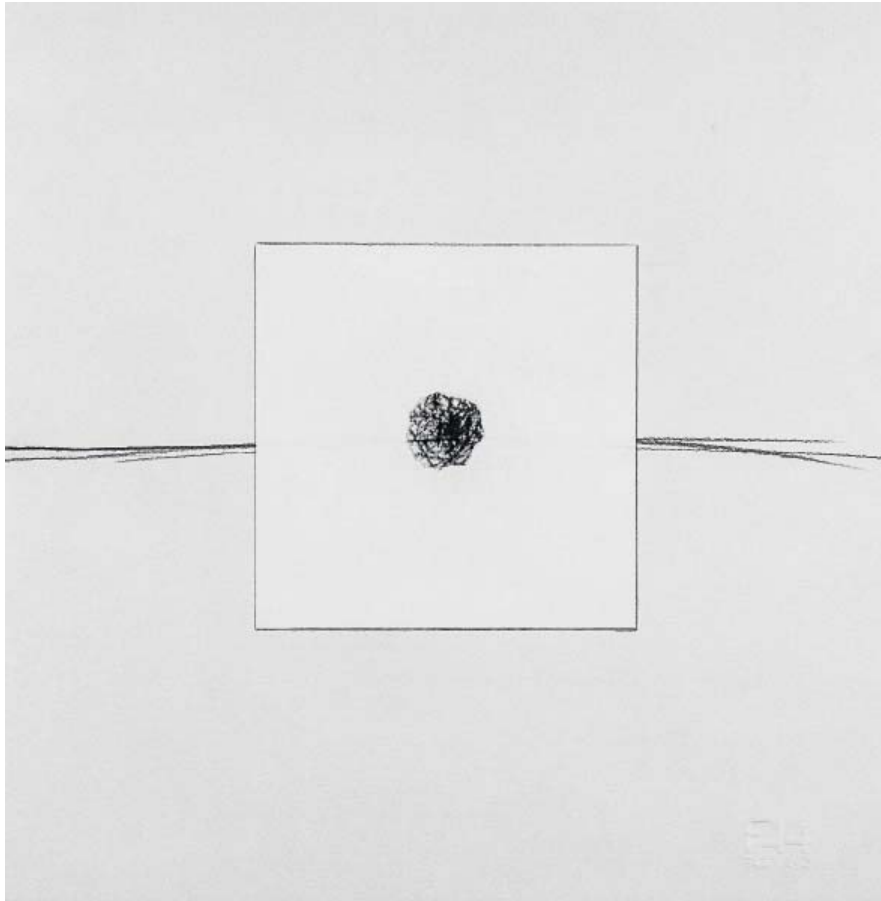
30 x 40 cm cada [each]

dimensões variáveis [dimensions variable]

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Archivio Giulio Paolini, Turim

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



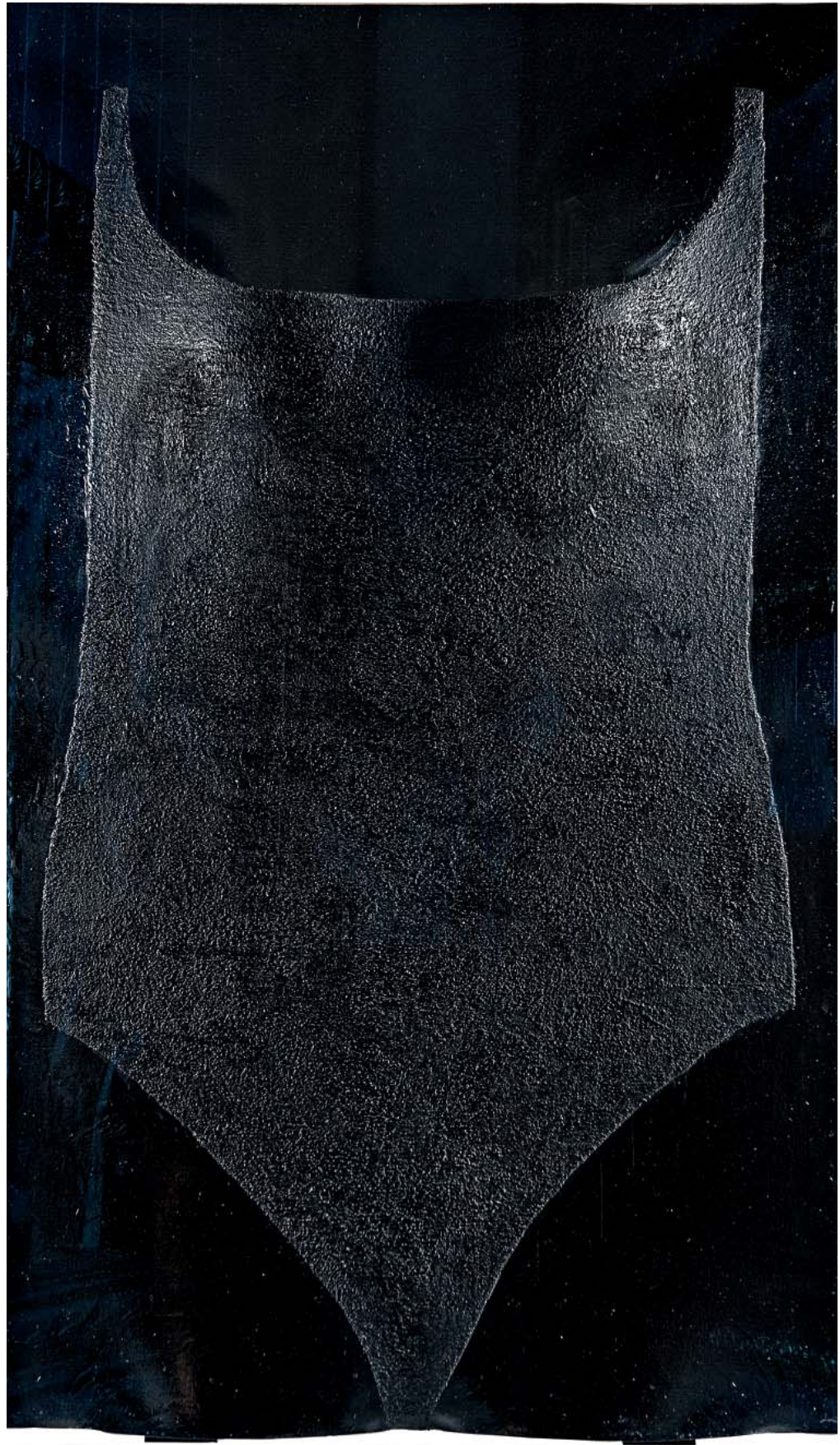
PINO PASCALI

Torso di negra, 1964-65

tela tensionada e esmaltada sobre escultura de madeira e tubo interno
[enamelled and tensioned canvas on wooden structure and inner tube]

169 x 90 x 20 cm

coleção [collection] Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea, Roma



GIUSEPPE PENONE

Trappole di luce, 1995-99

vista da mostra no [view of the installation at the]

Centro Galego de Arte Contemporánea,

Santiago de Compostela, 1999

carvão sobre feltro e cristal [charcoal on felt and crystal]

960 x 1100 cm

coleção do artista [collection of the artist]

© Penone, Giuseppe /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014



GIUSEPPE PENONE

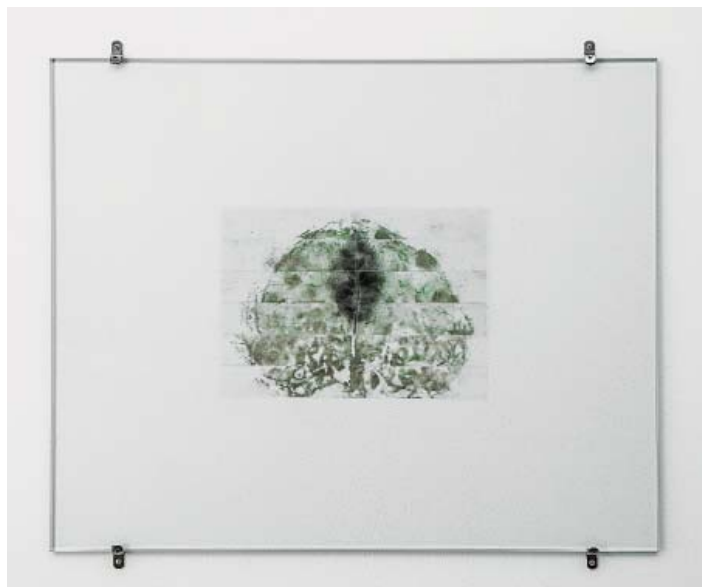
La natura delle foglie - leccio, 1990

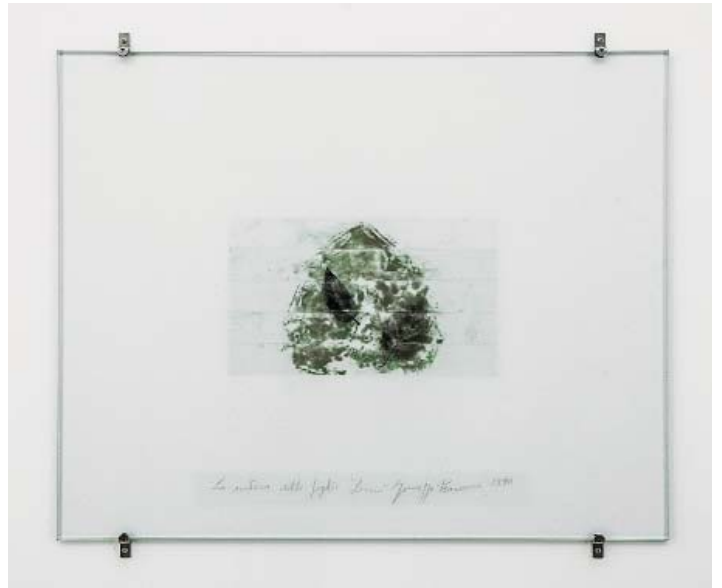
fitas adesivas, carvão vegetal e pigmento em vidro
[scotch tape, charcoal and pigment on glass]

4 elementos [elements] 40 x 50 cm cada [each]

coleção do artista [collection of the artist]

© Penone, Giuseppe /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014





MICHELANGELO PISTOLETTO

Il disegno dello specchio, 1979

espelho e madeira [mirror and wood]

7 elementos [elements], 250 x 550 x 20 cm

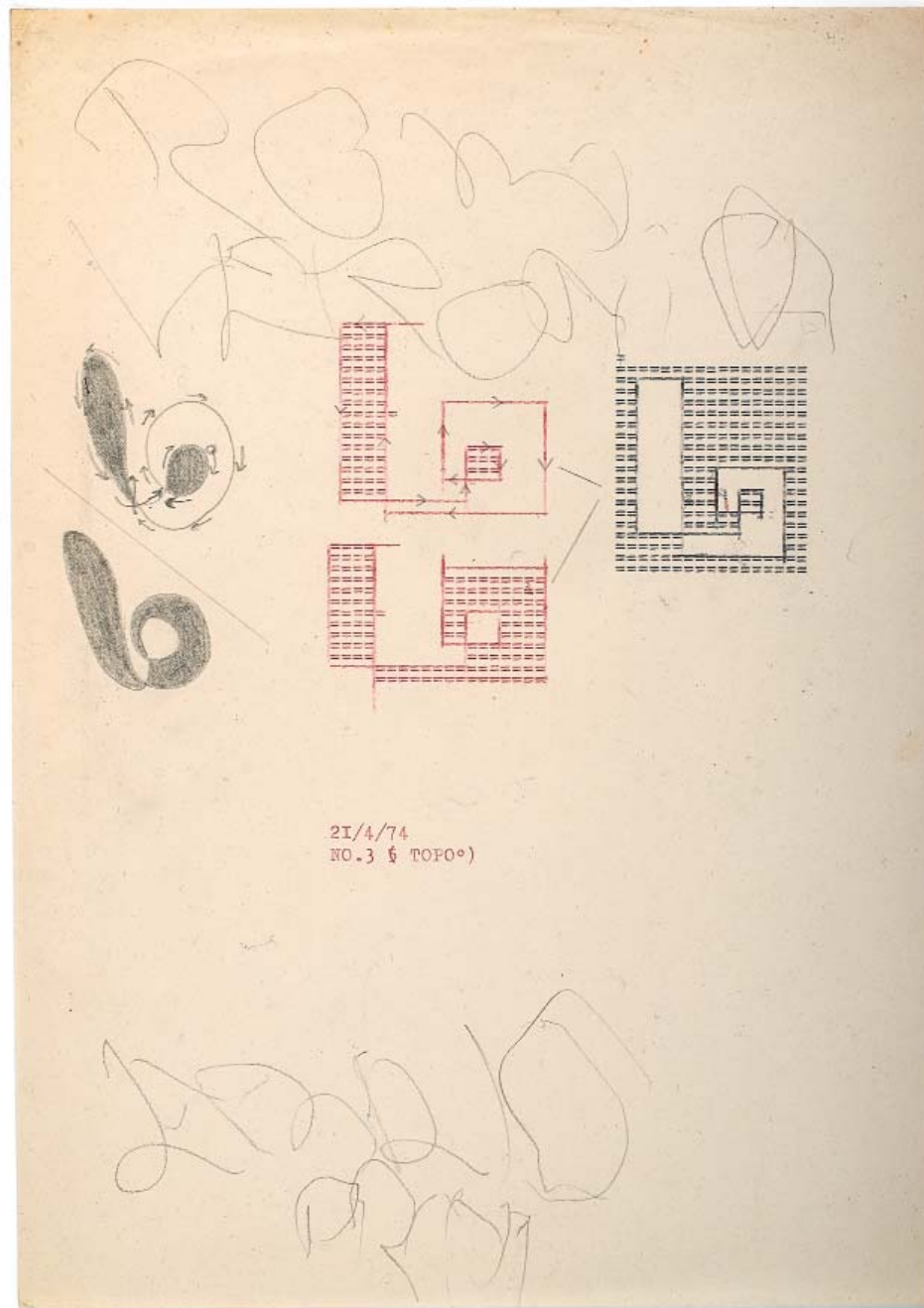
coleção [collection] Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella



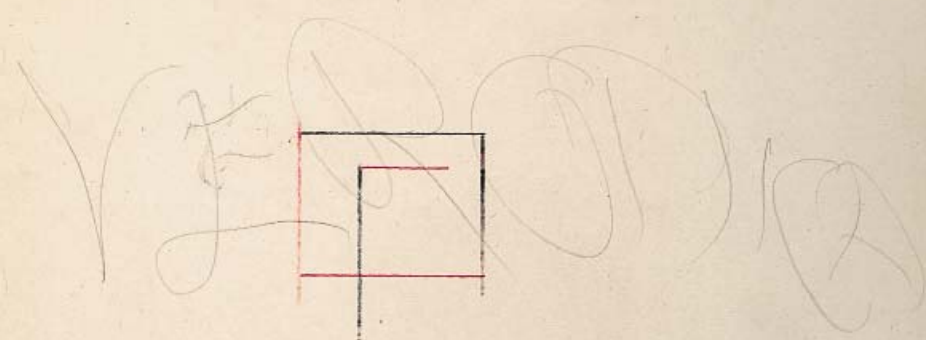


EMILIO PRINI

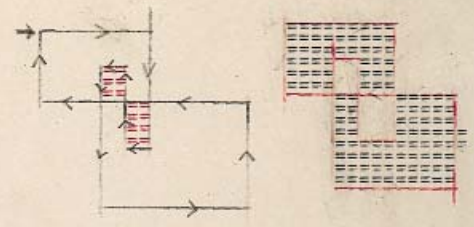
Emilio Prini 1974
© Veronica Bellei



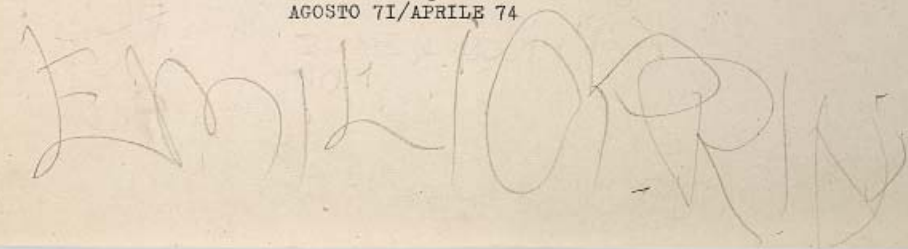
2I/4/74
NO.3 (TOPO)



8/APRILE/74
NO. I



21-
AGOSTO 71/APRILE 74







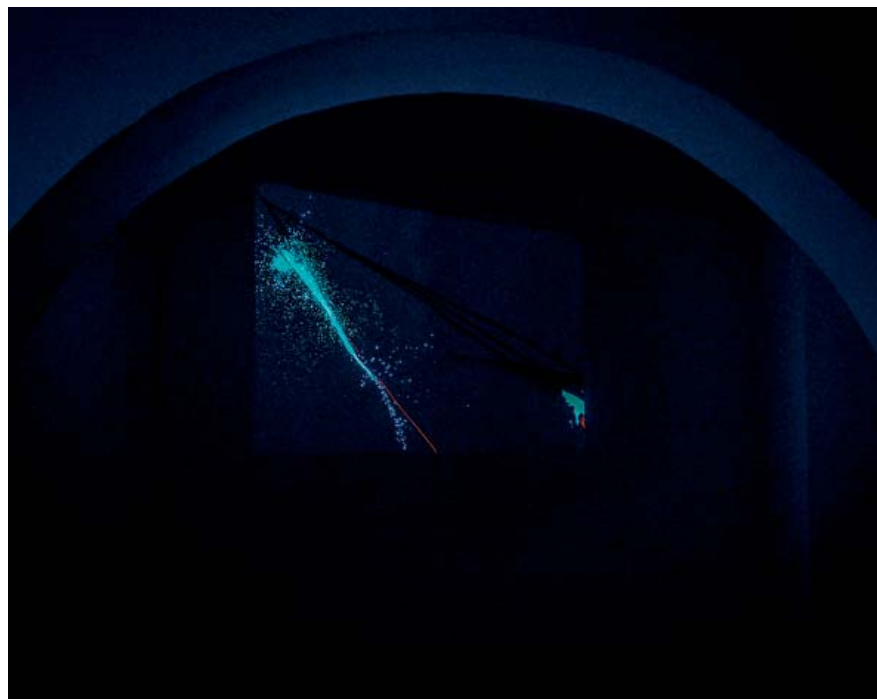
GILBERTO ZORIO

Disegno Canoa MAXXI, 2012
carvão, tintas, pintura metálica, fluorescente vermelho,
fósforo azul e vermelho em *cartamano* frente e verso
[charcoal, inks, metallic paint, fluorescent red,
blue and red phosphorus on cartamano duplex]
vista da instalação [installation view]
Galleria Oredaria, Roma, 2012
145 x 247 cm
coleção do artista [collection of the artist]
© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

páginas anteriores [previous pages]

GILBERTO ZORIO

Disegno Torre Stella, 2012
carvão, tintas, fósforo azul e fluorescente
vermelho sobre papelão frente e verso
[charcoal, inks, blue phosphorus and
fluorescent red on cartamano duplex]
vista da instalação na Galleria Oredaria
[installation view Galleria Oredaria], Roma, 2012
242 x 143 cm
coleção do artista [collection of the artist]
© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014



GILBERTO ZORIO

Disegno alambicco, 2012

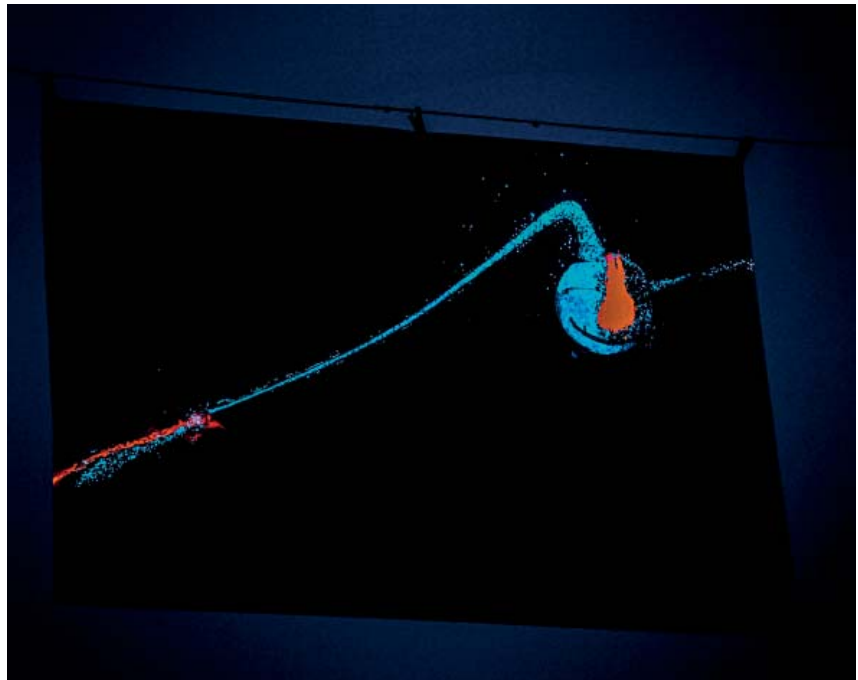
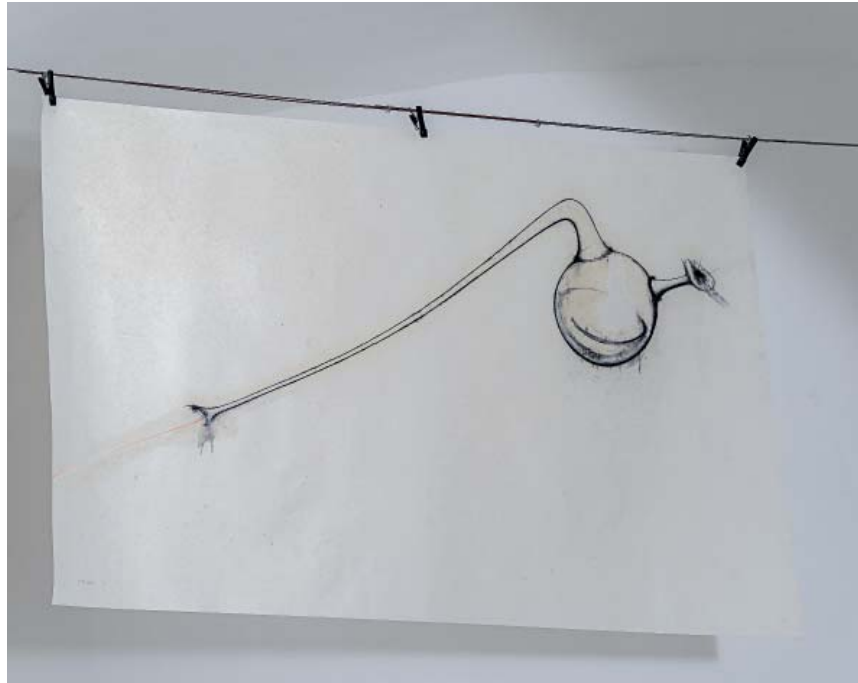
carvão, tintas, fósforo vermelho e azul sobre *cartamano* frente e verso
[charcoal, inks, blue and red phosphorus on cartamano duplex]

vista da instalação [installation view] Galleria Oredaria, Roma, 2012

146 x 244 cm

coleção do artista [collection of the artist]

© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014



GILBERTO ZORIO

Ódio, 2014

duas hastes de ferro, quatro cliques e dois cabos de aço

[two rods of coppery iron, four clips and two steel cables]

dimensões variáveis [variable dimensions]

coleção do artista [collection of the artist]

cortesia [courtesy] Galleria Lia Rumma, Milão/Nápoles

© Zório, Gilberto /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014



LARA CONTE

TEMPO, RASTRO E TRANSPARÊNCIA. O PROJETO DA ARTE POVERA UM PERCURSO HISTÓRICO ATRAVÉS DAS REFLEXÕES DOS ARTISTAS

Em 1945, com o final da guerra, [...] fui imediatamente para os campos, desenhar a relva [...] naquela época, eu saía de manhã e ia para o campo; e o tempo para desenhar no campo se estendia da manhã até a noite, sempre com a mesma técnica de não tirar o lápis do papel. Eu parava por volta do pôr do sol, e o fato de passar o dia inteiro desenhando esse trecho de circunvoluções, como se fosse uma espécie de intestino, sem emendas, me permitia pensar. Eu passava todo o tempo pensando, acompanhava meus pensamentos, e tudo o que acontecia à minha volta, por exemplo, os pássaros cantando, as folhas caindo, o rumor distante de um caminhão. Tudo isso entrava no desenho, naturalmente sem entrar, mas entrava como tempo, como se o lápis fosse a ponta de certos instrumentos que fazem registros numa folha de papel, a ponta gira sempre e registra a umidade, a temperatura, os ruídos, os sons. Na realidade não se vê nada, mas tudo existe dentro dessa ponta: ainda que não se veja, há toda aquela passagem de tempo.¹

Uma viagem ininterrupta, magmática e em devir: este é o desenho da *arte povera*, que, de modo metafórico, pode partir da imagem mítica de Mario Merz imerso na natureza, a explorar o “tempo do desenho” e a experimentar “o desenho como fato total”, um desenho que prescindia da “necessidade de representar” para se tornar “um modo de ser”.² Sob essa perspectiva, as distinções críticas privilegiadas pela tratadística do passado entre “desenho interno” e “desenho externo”, assim como entre “desenho indireto” e “desenho direto”,³ naturalmente se rompem, abrindo um novo horizonte ao signo que se faz experiência, do mesmo modo que, na *arte povera*, a arte passa do “representar” ao “apresentar” – uma arte que abandona a metáfora em lugar da tautologia, como anunciava Germano Celant em 1968,⁴ que dissolve “as convenções iconográficas”, “as linguagens simbólicas e convencionais”,⁵ investigando uma dimensão política própria, como política do *existente*. Nesse processo de “horizontalização”, o desenho explora uma modalidade linguística diversa: não é mais uma questão de gênero. Situa-se em um campo expandido e híbrido, no qual as categorias se dissolvem. Criam-se aberturas, zonas intersticiais e de contato que transportam e dilatam o desenho de signo a rastro, de ação a campo de

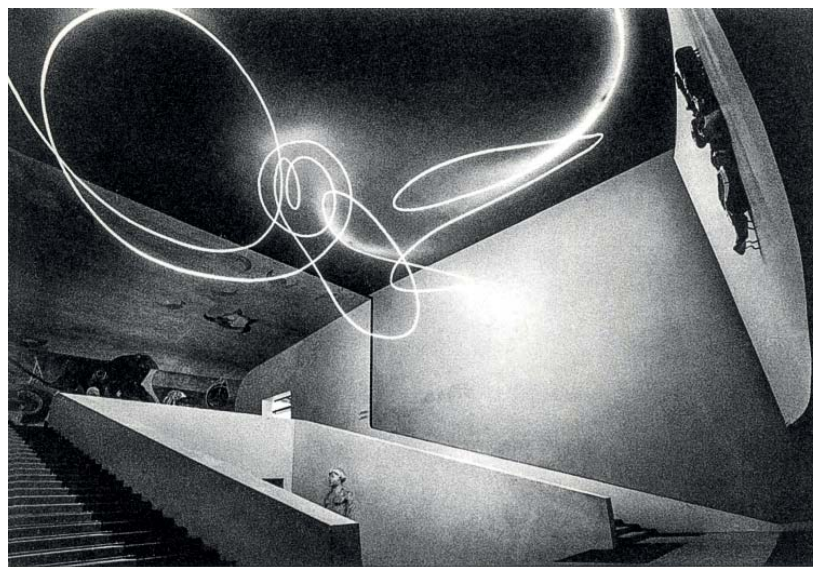
¹ G. Celant (org.). “Mario Merz”. In: *Domus*, 439:47, junho de 1971.

² M. Merz, conversa com G. Celant. In: *Mario Merz*, catálogo da mostra (Rimini, Palazzo dei Congressi ed Esposizioni, 18 de novembro de 1983 – 22 de janeiro de 1984). Milano: Mazzotta 1983, p. 26.

³ Sobre esse ponto, ver G. de Marco. “Il disegno tra utopia e progetto nell’arte povera e concettuale”. In: *Disegno italiano del Novecento*. Milano: Electa, 1993, p. 302.

⁴ *Arte povera*, catálogo da mostra, organizado por G. Celant (Bolonha: Galleria de’ Foscherari, 24 de fevereiro – 15 de março de 1968), Galleria de Foscherari n. 64, Bolonha, 1968.

⁵ *Ibid.*



n.1
LUCIO FONTANA
Studio per Ambiente spaziale per la IX Triennale di Milano, 1951
tinta preta e amarela sobre papel
[black and yellow ink on paper]
29 x 23 cm
col. particular [private coll.]
Fondazione Lucio Fontana

© Fontana, Lucio /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © Tate, London, 2014

n.2
LUCIO FONTANA
Ambiente spaziale, 1951
escadaria grande [grand staircase],
IX Trienal de Milão
Fondazione Lucio Fontana

© Fontana, Lucio /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © Tate, London, 2014

experimento físico e mental. Rompem-se as dinâmicas relacionais entendidas unidirecionalmente entre desenho e obra, e os próprios paradigmas fundadores da técnica tradicional se flexionam no plural, como, por exemplo, o papel ou a folha como campo operativo definido.

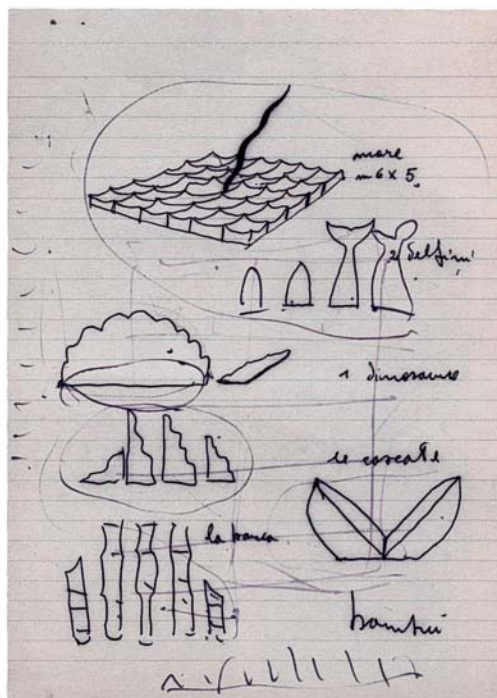
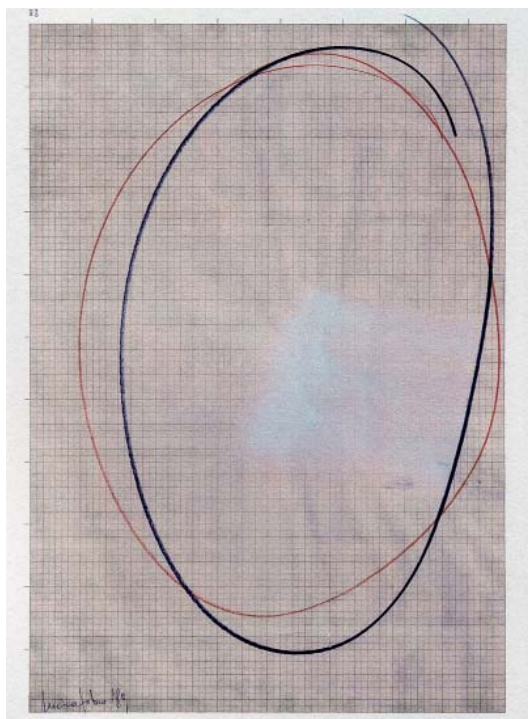
Se podemos situar historicamente na segunda metade dos anos 1960 o deslanche das práticas artísticas que Germano Celant integrou na definição da *arte povera*, por meio das reflexões de Mario Merz – o artista mais velho do grupo –, é possível traçar idealmente uma série de relações, marcadas ou mais sutis, com a fase artística precedente, isto é, com as instâncias de renovação da arte italiana logo depois da tragédia bélica e do fim do fascismo, que assinalaram um novo curso da arte italiana, de resto bem identificável na perspectiva específica do desenho e de seu novo estatuto. Já a partir de Lucio Fontana, que, ao regressar a Milão após sua temporada na Argentina, anunciava no segundo manifesto do espacialismo, publicado em 1948: “Não pretendemos abolir a arte do passado ou deter a vida: queremos que o quadro saia de sua moldura, e a escultura, de sua redoma de vidro. Para esse propósito, com os recursos da técnica moderna, faremos surgir no céu: formas artificiais/ arco-íris de maravilhas/ escritas luminosas”⁶. Nesse processo se dissolvem as fronteiras entre as linguagens – pintura e escultura –, mas também entre obra e desenho. O desenho, que se faz signo, pode assim tornar-se físico em formas e materiais outros em relação aos tradicionais do desenho, como, por exemplo, o neon que se equilibra no espaço na intervenção realizada para a IX Trienal de Milão, em 1951, assim como o papel pode se tornar o lugar físico de exploração de um gesto que se faz situação espacial com os “buracos” ou os “cortes” (n. 1, n. 2).

As histórias se cruzam, as narrativas se sobrepõem e se multiplicam. Do espacialismo de Fontana à prática cotidiana da folha há Fausto Melotti, em quem o desenho se torna experiência independente da escultura, voo leve e evanescente, “forma expressiva que, mais que qualquer outra, pela imediatez da transcrição, pela elementaridade do meio pobre e potente, pode arrebatá-lo ao estado de graça seu pulsar mais remoto”⁷. E assim até chegar a Piero Manzoni, que no texto “Libera dimensione” parece dialogar a distância com Mario Merz, como evidenciou Dieter Schwarz.⁸ Ao refletir sobre a “necessidade de ser”, Manzoni traça os novos horizontes fenomenológicos e experienciais da prática artística contemporânea: “Não se trata de formar, não se trata de

⁶ L. Fontana, G. Dova, B. Joppolo, G. Kaiserlian, A. Tullier. Segundo Manifesto dello Spazialismo, Milão, 18 de março de 1948, reproduzido in L. Caramel (org.), *Arte in Italia*. Milano: Vita e Pensiero, 1994, p. 132.

⁷ F. Melotti, publicado originalmente in: A.M. Hammacher. *Melotti*. Milano: Electa, 1975, p. 23.

⁸ D. Schwarz. “Mario Merz: il disegno come fatto totale”. In: *Mario Merz. Disegni*, catálogo da mostra organizado por D. Schwarz (Winterthur, Kunstmuseum, 12 de janeiro – 9 de abril de 2007 / Turim, Fondazione Merz, 27 de abril – 29 de julho de 2007), Hopefulmonster, Turim, 2007, p. 20.



n.3
LUCIANO FABRO
No titolo, 1989
lápiz coloridos e caneta hidrocor sobre
papel milimetrado [colored pencils
and felt-tip pen on graph paper]
42 x 59,4 cm
col. particular [private coll.]
© Silvia Fabro

n.4
PINO PASCALI
Taccuino, 1967
48 folhas
27,7 x 20 cm

articular mensagens [...] há apenas que ser, há apenas que viver”.⁹ Paralelamente, voltando o olhar especificamente para o ambiente artístico romano, pense-se nas investigações de materiais de Alberto Burri e nas “impressões” de Toti Scialoja para chegar ao “signo-escritura” de Gastone Novelli. A ação de todos esses protagonistas da arte italiana é germinal, o resultado é profundo e fecundo. Dali em diante, a folha de papel se torna lugar de acontecimentos, num percurso que vai da “fiscalização” à desmaterialização, da presença à ausência, ou melhor, à “transparência”.

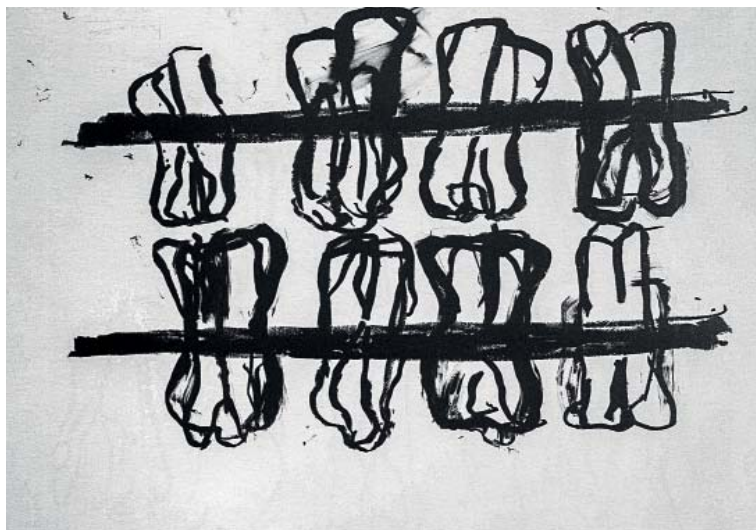
Em uma pesquisa mais ampla sobre o desenho italiano do século XX, Enrico Crispolti identifica três categorias que permitem sistematizar o desenho contemporâneo, o desenho “projetual” e de “experimento”, o desenho “de exposição” e a “ilustração”.¹⁰ Porém, ao investigar especificamente o desenho da *arte povera*, resulta completamente mudada a essência do desenho “projetual”, na medida em que a relação que se estabelece entre a anotação gráfica e a obra final não é mais direta nem exclusivamente orientada para um processo de pensamento e de trabalho consequente. É o que Gabriella de Marco define como a passagem de um “procedimento indutivo” a um “dedutivo”, em que “a ideia existe *a priori* e é simplesmente aplicada, e não alcançada por meio do desenho”.¹¹

O traço sinóptico e essencial de alguns trabalhos de Luciano Fabro deixa aflorar a tensão e a “fiscidade” do gesto escultórico que explora o espaço, mas também revela uma precípua autonomia de linguagem que não confina o meio gráfico numa prática propedêutica à escultura, dilatando os seus limites para horizontes mais abstratos e conceituais (n. 3). Em artistas como Pino Pascali e Jannis Kounellis o esboço não é mais o percurso pelo qual uma ideia encontra uma primeira explicitação na urgência e na instantaneidade do traço, mas um processo autônomo, como se o resultado já preexistisse na mente do artista que escolhe o papel para revelá-lo. Tanto que, no percurso criativo, não é certo que o desenho preceda a obra, podendo criar-se uma situação de diálogo osmótico entre escultura e desenho que leva inclusive a pensar o desenho a partir da obra, como memória do próprio trabalho ou como ponto de partida para reativar uma nova possibilidade da obra. Pode-se perceber esse aspecto em algumas folhas dos cadernos de Pascali, onde estão esboçados projetos de esculturas como *Mare, Delfini, Dinosaurio, Bambù* (1967; n. 4), e no desenho autônomo dos *Bachi da seta* (1968), em que aparecem traçadas com várias cores as formas escultóricas, além do título da obra, a caminho de uma definição no jogo de palavras que se estabelece com a passagem a *Baco da setola*, que assume uma mesma consistência visual na superfície da folha.

⁹ P. Manzoni. “Libera dimensione”. In: *Azimuth*, n. 2, janeiro de 1960.

¹⁰ E. Crispolti. “Invito al disegno contemporaneo”. In: E. Crispolti, M. Pratesi. *L'arte del disegno del Novecento italiano*. Bari-Roma: Laterza, 1990, p. 2 e ss.

¹¹ G. de Marco. “Il disegno tra utopia...”. *Op. cit.*, p. 304.



n.5
JANNIS KOUNELLIS
Untitled
pastel oleoso sobre papel [oil pastel on paper]
50 x 70 cm
© Kounellis, Jannis/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

n.6
JANNIS KOUNELLIS
Untitled, 2009
vista da mostra [view of the exhibition]
Galleria Fumagalli, Bérgamo, 2009
© Kounellis, Jannis/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

Uma relação dialética afim entre obra e desenho também pode ser apontada no trabalho de Kounellis, por exemplo, em alguns desenhos recentes de casacos esboçados com um traço poderoso, negro, de pastel a óleo, acentuando o caráter visionário de uma imagem que, declinada indiferentemente no papel ou na obra plástica, remete a uma inata vocação pictórica do trabalho do artista (n. 5, n. 6).¹² “Na verdade, a pintura”, declara Kounellis, “é uma mentalidade que sobrevive dentro e fora dos quadros”.¹³ Cada objeto utilizado pelo artista de origem grega, disposto na obra e no desenho por “acúmulo”, “estratificação”, numa dimensão sintática profundamente diversa do serialismo minimalista, denota a necessidade de revelar, por meio de uma vocação visionária, a própria visão crítica e política da história, em que o passado é necessariamente uma linfa vital para explorar o presente, inserindo de maneira natural a obra numa dimensão circular, universal, metafisicamente atemporal. Também no trabalho de Michelangelo Pistoletto é possível identificar uma peculiar dimensão de continuidade entre obra e desenho. Sobre a folha surgem retratos de figuras envoltas numa atmosfera metafísica, lançadas no contraste de luz e sombra por meio do uso do claro-escuro, que remetem às figuras dos *Quadri Specchianti* (n. 7, n. 8).

A parábola de experimentação que se define em um percurso de mão dupla, do desenho à obra e da obra ao desenho, chega ainda a expressar a coincidência entre projeto e obra ou, numa acepção conceitual diferente, o desenho pode se tornar obra, mesmo em relação ao processo mais amplo de desmaterialização que atinge a arte internacional na virada dos anos 1960 aos 1970, em que o desenho assume uma particular autonomia linguística e expositiva, seja na dimensão específica da mostra, seja na mais desmaterializante superfície branca da página do catálogo e do livro. Em uma das raras mostras coletivas dedicadas ao desenho que houve na Itália dos anos 1970, Achille Bonito Oliva identificou esse clima e essa abordagem específica, mas ao mesmo tempo dilatada, do desenho mediante o conceito de “transparência”. “Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza” era o título da mostra realizada em 1976 no Studio d’Arte Canaviello, de Roma, que propunha um consistente e articulado confronto entre as experimentações italianas e as práticas artísticas contemporâneas dos americanos. A equação desenho e transparência encontra desdobramentos ulteriores em conceitos como “leveza”, como escreve Bonito

¹² As folhas foram apresentadas na mostra “Kounellis. Disegni e progetti”, catálogo da exposição, organizado por B. Corà (Pistoia, Galleria Vannucci Arte Contemporanea, 8 de outubro – 22 de novembro de 2010), Galleria Vannucci Arte Contemporanea, Pistoia, 2010.

¹³ J. Kounellis. Entrevista di Robin White. In: *Jannis Kounellis. Odissea Lagunare*. Palermo: Sellerio, 1993, p. 62.



n.7
MICHELANGELO PISTOLETTO
Disegno, 1962
lápiz sobre papel [pencil on paper]
60 x 45 cm
col. particular [private coll.]
© Michelangelo Pistoletto

n.8
MICHELANGELO PISTOLETTO
Disegno 1, 1962
lápiz sobre papel [pencil on paper]
67 x 48 cm
coleção [collection] Giorgio e Giugiana Persano
© Michelangelo Pistoletto

Oliva: “Na arte contemporânea, o desenho se torna diretamente o momento autossuficiente da ideia que se torna forma, do signo que se contenta com a própria leveza, renunciando à ênfase visual e tátil da matéria pictórica e escultórica”.¹⁴ Ou na já difundida definição da crítica vinda dos EUA de “desmaterialização”, proposta por Lucy Lippard e John Chandler, e também nos conceitos de “inconsistência” e de “incerteza”. É precisamente na “desmaterialização” que o desenho “favorece um encurtamento de distância entre projeto e objeto”, onde “o diafragma da matéria é ultrapassado em favor de uma imagem que, sem desvios ou disfarces, corresponde ao projeto nu da imaginação”.¹⁵ E a “incerteza” não deriva do recurso a técnicas tradicionais usualmente relacionadas ao desenho, como a sombra ou o esfumado, mas também da “geometria de linhas”.¹⁶

Nesse sentido, pense-se no trabalho de Emilio Prini, que avança numa propensão intrínseca de anular a dimensão física e material da obra, com a consequente crítica à mercantilização do objeto. No livro *Arte povera* de Celant, publicado em 1969, em texto que, ao responder à específica ação celantiana da “crítica a crítica”, se configura por uma anulação do discurso crítico e, portanto, da interpretação a favor da informação em uma relação de cumplicidade entre artista e crítico, Prini propõe nas páginas reservadas a ele alguns projetos que remetem constantemente a outro lugar de forma e pensamento: o vazio, o intangível, a ausência. Um processo que poderíamos definir com a expressão de “desenhar o invisível”. Um deles é o *Projeto viajante (5 pontos de luz sobre a Europa)*, de 1967, que se configura como um mapa da Europa no qual são traçados à mão alguns percursos de junção – os “pontos luz” – entre várias cidades, acompanhados de uma explicação impressa que atravessa o mapa e se estende igualmente na superfície branca da folha, onde se lê: “Preparei um projeto de objeto viajante (5 pontos de luz sobre a Europa). Construí uma mala contendo somcombustívelgravadormapageográficoespelho, assinalei no mapa os 4 pontos Düsseldorf Amsterdã Paris Londres; achei o quinto ponto unindo os quatro vértices. O tempo de parada nas cidades foi limitado pelas coincidências de horário entre os diversos trens. O funcionamento do gravador foi limitado pela descida nas cidades. O funcionamento do espelho resultou ilimitado. O funcionamento do fogo fogueirasom se repetiu constantemente no centro de cada cidade visitada. O mapa

¹⁴ *Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza*, catálogo da mostra, organizado por A. Bonito Oliva (Roma, Canaviello Studio d'Arte, 1976). Pollenza – Macerata: La Nuova Foglio, 1976.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*



n.9
 ALIGHIERO BOETTI
*Oggi è venerdì ventisette marzo
 millenovecentosettanta*, 1970
 escrita em parede com as duas mãos
 simultaneamente [writing on a wall
 simultaneously with two hands]
 © Alighiero Boetti by SIAE 2014
 © Boetti, Alighiero / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
 foto [photo]: Paolo Mussat Sartor
 cortesia [courtesy]: Fondazione Alighiero e Boetti

geográfico resultou traçado e assinalado. Foram expedidas a diversas pessoas muitíssimas fotografias do objeto em comportamento ótico e sonoro nas cidades. Foi marcado um encontro na estação de chegada. As fotografias foram trocadas. A mala foi vista e escutada, tornei a partir. Outubro de 1967 – Novembro de 1967”¹⁷ (n. 9).

Nessa perspectiva, o desenho se torna mensuração de espaços e tempos, desbordamento além da formalização e da fenomenologia do sujeito, numa ativação de energias intangíveis do pensamento, de novas dinâmicas relacionais que transportam a arte para um novo conhecimento do mundo, como também ocorre na obra de Alighiero Boetti, em que o desenho é prática central de trabalho e pensamento.

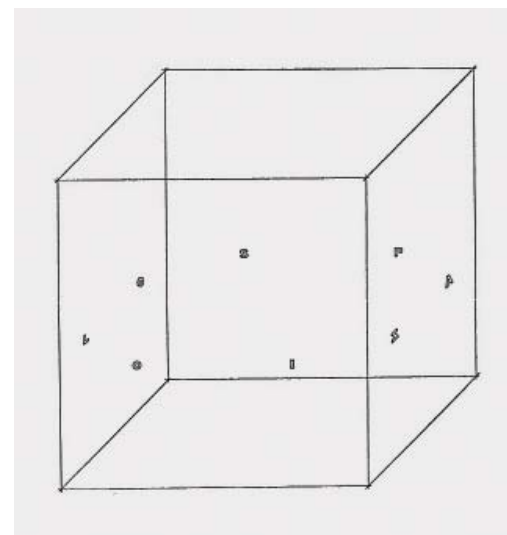
O livro *Classificando i millefiumi più lunghi del mondo* (1977), de Boetti, é justamente um trabalho linguístico sobre a mensuração e a classificação. “A geografia está completamente excluída”, revela o artista numa entrevista a Mirella Bandini, “os rios são difícilísimos de medir; há uma infinidade de métodos de leitura do comprimento dos rios. Há rios temporários, sazonais, e isso coloca o problema da classificação; outros se alongam ou encurtam; além disso, é preciso decidir onde se mede um rio, se no centro, nos lados, segundo as curvas à direita ou à esquerda; e, se há uma ilha, o problema se torna ainda mais dramático. A importância do trabalho é recolher agora montanhas de documentos sobre os rios!”¹⁸

Na obra de Boetti cada coisa traz consigo seu duplo para chegar até a exploração de uma dimensão de um eu plural. Do duplo da ação da escrita em que o artista, partindo de um ponto central, começa a traçar no muro a inscrição da data e da hora em que cumpre a ação, *Hoje é sexta-feira, vinte e sete de março de mil novecentos e setenta* (1970; n. 10). Com a mão direita, ele procede da esquerda à direita como ocorre convencionalmente em nosso processo de escrita; com a mão esquerda, age de modo especular, explorando uma dimensão de escrita que é primariamente signo, até chegar a aflorar com ambos os braços a fronteira, o limite máximo da medida corpórea determinada pela extensão dos braços abertos, em um duplo movimento de escritura que também articula dois diferentes horizontes culturais, a cultura ocidental e a oriental. Pouco depois, o artista desdobra seu nome em “Alighiero & Boetti”. “O eu individual se torna dual, a conjunção e se insinua estavelmente entre o nome e o sobrenome para confirmar não um conflito, um duelo consigo, mas sim uma amplificação da subjetividade rumo à complexidade e à multiplicidade das coisas”¹⁹.

¹⁷ G. Celant. *Arte povera*. Milano: Mazzotta, 1969, p. 212. Sobre Prini, cf. G. Celant. “Emilio Prini”. In: *Arte povera*. Storia e storie. Milano: Electa, 2011, p. 282-297.

¹⁸ A. Boetti, em conversa com M. Bandini, Turim, setembro de 1972, reproduzido in M. Bandini, *Arte povera a torino*. Turim: Umberto Allemandi & C., 2002, p. 40.

¹⁹ A. Bonito Oliva. “Mettere all’arte il mondo. Come filosofare e sognare sull’opera di A. & B”. In: *Alighiero & Boetti*. Mettere all’arte il mondo 1993-1962, catálogo da mostra, organizado por A. Bonito Oliva (Nápoles, MADRE Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, 22 de fevereiro – 11 de maio de 2009). Milano: Electa, 2009, p. 21.



O desenho pode ser a única documentação, ao lado da fotografia, de projetos que viveram o tempo efêmero de uma ação, como, por exemplo, as primeiras intervenções na natureza de Giuseppe Penone, ou de uma mostra, em plena consonância com a dimensão processual dos eventos expositivos da época. Por ocasião da já mítica mostra internacional de final dos anos 1960, “When Attitudes Become Form”, na Kunsthalle de Berna, Zorio realizou a ação *Cenere (Trasciniamo un po’)* (1969), cujo projeto foi publicado no catálogo (n. 11). A ação pressupunha a criação de uma estrutura plástica composta por dois tubos de plexiglas cruzados e conectados por um anel de borracha branca. Na parte inferior havia uma espécie de recipiente de lona de *camping* branca cheio de água muito quente, cinzas e folhas de louro, como antigamente se usava na lavagem de roupas. A estrutura, empurrada pelo artista, emanava um rastro de vapor que se propagava no ambiente e deixava ao mesmo tempo uma trilha de água no pavimento, quase como um sinal que desenhava o espaço.

Do mesmo modo, a intervenção de Pier Paolo Calzolari realizada para o “Teatro delle mostre”, na Galleria La Tartaruga de Roma em maio de 1968 – evento que convocou vários artistas para projetar, cada um deles, uma ação que durasse apenas uma noite –, encontra correspondência no desenho *Ghiaccio rosso* (1968), já que o artista havia posicionado no centro da galeria dois recipientes: em um deles, foi colocado um bloco de gelo vermelho; no outro, embaixo, eram recolhidas as gotas do volume em liquefação. No chão estavam espalhadas caixas transparentes, das quais saía uma coluna de fumaça que invadia a sala, colorindo-a e ofuscando-a.

Uma reflexão semelhante também pode ser estendida ao projeto *Lo Spazio* (1967; n. 12), de Giulio Paolini, realizado fisicamente, pela primeira vez, na primeira exposição de *arte povera*, ocorrida em Gênova, em 1967.²⁰ A intervenção consistia na afixação de letras de madeira pintadas que compõem a palavra “spazio” no espaço físico da sala, à altura do olhar, também neste caso evidenciando de modo paradigmático a passagem da “representação” à “apresentação”.

“Quanto a mim, em meu documento de identidade indiquei a profissão ‘desenhista’”, revela Paolini. “À diferença da pintura, da escultura ou de outras técnicas alternativas, que tendem a recobrir, a expandir-se sobre as linhas diretrizes da representação e, portanto, por extensão, a superá-las, o desenho deixa transparecer as premissas, o dado inicial, permitindo assim prefigurar – mas sem limitar – o resultado final”,²¹ conclui. Desde sua primeira obra, *Disegno geometrico* (1960; n. 13), que consistia numa tela branca pintada a têmpera, sobre a qual estava traçado o enquadramento com um esquadro e um compasso – ato preliminar, anônimo e absoluto –, a obra

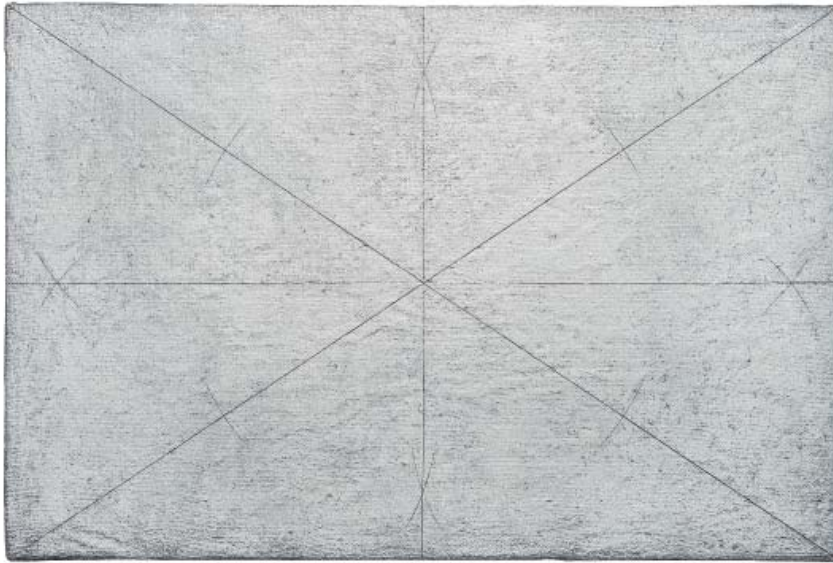
n.10
EMILIO PRINI
Progetto viaggiante (5 punti di luce sull'Europa), 1967
projeto publicado em [project published in]
G. Celant. *Arte povera*. Milano: Mazzotta, 1969
© Emilio Prini

n.11
GILBERTO ZORIO
Cenere (Trasciniamo un po’), 1969
projeto de ação publicado em [project of an action published in]
When Attitudes Become Form, catálogo da mostra, organizado por [catalogue of the exhibition organized by] H. Szeemann, Kunsthalle, Berna, 1969
© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

n.12
GIULIO PAOLINI
Lo spazio, 1967
projeto de montagem da obra [study for the project of the opera]
cortesia [courtesy] Archivio Giulio Paolini, Turim
© Paolini, Giulio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

²⁰ Cf. fichas das obras n. 1 e n. 120. In: M. Disch. *Giulio Paolini*. Catalogo ragionato. Tomo primo 1960-1982. Milano: Skira, 2008, p. 49, 144-145.

²¹ G. Paolini. “In extremis. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell’oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi”. In: *Quattro passi*. Nel museo senza muse. Turim: Einaudi, 2006, p. 59.



n.13
GIULIO PAOLINI
Disegno geometrico, 1960
têmpera e tinta sobre tela
[tempera and ink on canvas]
40 x 60 cm
Fundação Giulio e Anna Paolini, Turim
© Paolini, Giulio /Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

não se configura como representação de uma imagem, mas como limiar mudo e imaterial, quase um palco à espera da representação, que potencialmente pode acolher “em transparência”²² todas as imagens que a precederam ou as que ainda esperam materializar-se. Portanto, são os próprios instrumentos do desenho – o lápis, o compasso, o papel, a mão que desenha – que evocam a representação da imagem, numa dimensão atemporal que naturalmente tende ao infinito, ou a traçar “aquele estranho percurso ‘circular’, eterno presente sem antes nem depois que é a história da arte”.²³

Essa circularidade pode paralelamente ser percorrida por meio das reflexões de Luciano Fabro, na enumeração das tipologias do desenho proposta por ele, flexionada com os modos e os tempos dos verbos: “Desenho *indicativo*, aquele que ilustra alguma coisa em ato; desenho no *imperfeito* ou no *passado*, aquele que ilustra a memória; desenho no *futuro*, aquele que ilustra algo que haverá; desenho no *subjuntivo*, algo que poderia ser talvez assim, talvez assado; desenho no *infinitivo*, aquele que define como algo é”.²⁴ Em *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia (Palladio)* (1972; n. 14), cria-se uma especial dimensão de continuidade entre presente, passado e futuro. Quatro grandes desenhos da fachada da igreja veneziana, realizados com grande mestria técnica e perfeitamente correspondentes aos cânones tradicionais do desenho arquitetônico renascentista, ocupam o ambiente ativando uma nova identidade do *meio* gráfico. Porém, com um desvio espaçotemporal, a decoração externa das estátuas do Redentor é substituída pela das esculturas e pinturas do interior, como a *Flagelação* de Piero della Francesca, o *Cristo* de El Greco e a *Vênus* de Canova.

Do tempo suspenso e circular da história da arte, o desenho da *arte povera* expressa ainda uma temporalidade diversa, o tempo da existência, ou seja, a relação entre o eu e o mundo, na acepção do devir da natureza ou de energia cósmica em evolução ou, ainda, como tempo biológico da autobiografia.

²² G. Paolini. “Fuori programma”. In: *Quattro passi*. Op. cit., p. 105.

²³ G. Paolini. “In extremis...”. Op. cit., p. 63.

²⁴ L. Fabro. *Disegno e progetto*, Sierre, março, 2001, repr. in *Luciano Fabro. Disegno In-Opera*, catálogo da mostra, organizado por G. Di Pietrantonio, em colaboração com S. Fabro (Bergamo, GAMeC – Galleria d’Arte Moderna e Contemporânea, 4 de outubro de 2013 – 6 de janeiro de 2014 / Foligno, Centro italiano de arte contemporânea, 15 de fevereiro – 13 de abril de 2014). Cinisello Balsamo, MI: Silvana, 2013, p. 39.



Desde as primeiras ações na natureza, levadas a cabo a partir de 1968, a obra de Penone não está mais orientada para a invenção da forma, mas para a exploração da ação da escultura, e nesse percurso o desenho “valoriza apenas as ideias”.²⁵ Se a arte indaga a relação entre o eu e o mundo, a pele é o confim através do qual ocorre o contato, um contato que pode estender-se ao infinito. Em *Svolgere la propria pelle* (1970), Penone imprime, ação após ação, toda a superfície do próprio corpo sobre pequenos vidrinhos de laboratório, registrando esse processo com imagens fotográficas que compõem um mapa completo do próprio corpo aderente à página do livro. “A pele é o limite”, escreve o artista, “confim, realidade de divisão, / o ponto extremo de adicionar, subtrair, dividir, multiplicar, / anular o que nos circunda, o ponto extremo capaz de envolver/ fisicamente extensões enormes, conteúdo e continente. / A mobilidade permite ao homem conter uma grande quantidade de coisas / com a mesma pele em momentos diversos e contínuos, / com o contato, a impressão, o conhecimento, a descoberta, a tomada, a repulsão... / ações que são um contínuo avanço ou desenvolvimento / da própria pele sobre outras coisas ou sobre si mesma”.²⁶

Alguns anos depois, essa ação é flexionada pela utilização do *meio* gráfico. O artista recobre o próprio corpo com o carvão que depois retira com a fita adesiva, na qual se imprime a marca da pele que em seguida é fotografada, ampliada e projetada diretamente na parede, e a projeção depois é decalcada e fixada no suporte com o grafite ou o carvão ²⁷ (n. 15). Assim o desenho se faz rastro, registro de um processo; torna-se memória de um contato que dilata o tempo e o espaço.

Em uma dimensão processual semelhante, situa-se a obra de Giovanni Anselmo. Convidado em 1970 por Celant para projetar uma intervenção na página da revista *Studio International*,²⁸ Anselmo parte da página branca e, refletindo sobre a própria história desse material, talha no papel com uma ponta afiada a idade desse antigo material (*Gli anni della carta*; n. 16), a partir do ano de sua descoberta na China. “O papel é uma ideia que se concretizou a partir de 123 a.C.”, revela o artista, “ele foi descoberto na China e levado à Europa; é tão grande a energia dessa ideia que, mesmo os homens continuando a desaparecer de geração em geração, ela continua se

n.14
LUCIANO FABRO
Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia (Palladio), 1972
nanquim sobre papel [China ink on paper]
265 x 220 cm, 253 x 223 cm, 254 x 215 cm
e 254 x 215 cm
foto [photo]: © Tate, London, 2014

²⁵ G. Penone, *apud* L. Conte. “Conversazione con Giuseppe Penone”. In: *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n. 9:21, 2010.

²⁶ G. Penone, 1970, repr. in *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, catálogo da mostra, organizado por I. Gianelli (Veneza, 52. Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia Padiglione Italiano, 2007). Milão: Electa, 2007, p. 88.

²⁷ Cf. D. Lancioni. In: *Giuseppe Penone*. Milano: Electa, 2012, p. 182-184.

²⁸ *Studio International*, 180(924):9, julho-agosto de 1970.



n.15
GIUSEPPE PENONE
Pressione 1, 1974
grafite sobre parede [graphite on wall]
documentação fotográfica da ação, Turim
[photographic documentation of the action, Turim]
30 x 2700 cm
foto [photo] © Paolo Mussat Sartor
© Penone, Giuseppe / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

n.16
GIOVANNI ANSELMO
Gli anni della carta, 1970
cortes sobre papel [cuts on paper]
cortesia [courtesy] Archivio Giovanni Anselmo
foto [photo] © Paolo Mussat Sartor

concretizando através de nós e mesmo depois de nós, até quando o papel for usado [...]. Os números gravados se referem ao nascimento e à duração do papel, à ideia que o produziu”.²⁹

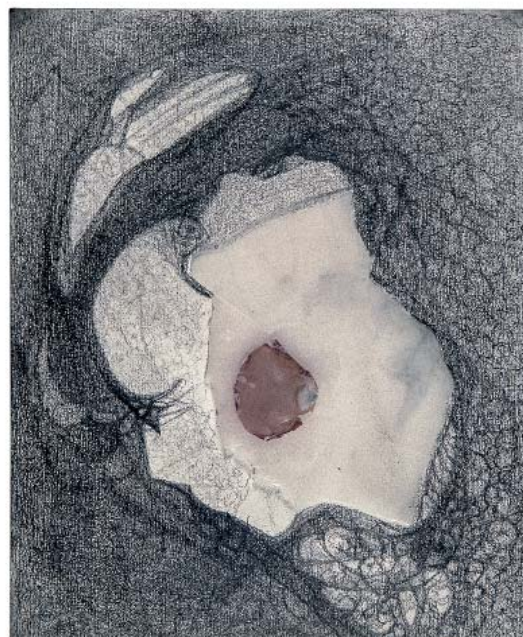
Anselmo indaga os processos físicos da energia em função de seu próprio viver; articula o aqui e o agora da existência à dimensão cósmica infinita. No *Panorama con mano che lo indica* (1982), na parede é colocada uma tela representando uma mão a indicar um espaço que se estende além dos limites definidos da sala, rumo à paisagem; diante da tela é posta uma pedra sobre a qual o espectador pode subir para estender o próprio campo visual para além das limitadas medidas corpóreas, rumo ao infinito. Portanto a obra se torna um campo de experimentação onde o espectador é parte de um “todo”.

A exploração do tempo como fenomenologia do existente pode, além disso, desdobrar-se na dimensão do tempo biológico da autobiografia, um tempo que subtrai a obra do estatuto codificado de presença acabada e imutável, e que pode entrar no trabalho sob a forma de ação reiterada do signo – aquele signo traçado sem jamais destacar o lápis da folha, que idealmente se propaga da obra de Mario Merz à de Marisa Merz, através e além da folha, através e além dos instrumentos tradicionais do desenho. “Quando Bea era pequena, eu ficava em casa com ela. Na época eu fazia as folhas de alumínio. Cortava e costurava essas coisas [...]”, conta Marisa Merz numa conversa com Anne Marie Sauzeau. “Havia um ritmo em tudo isso, e o *tempo, muito tempo*. Então havia Beatrice, pequena. Ela me pedia umas coisas, eu me levantava e as fazia. Tudo no mesmo plano. Bea e as coisas que eu costurava, eu tinha a mesma disponibilidade para tudo”.³⁰ Com um sinal-gesto que assume a dimensão do corte, do enlace, da sedimentação, Marisa Merz explora uma continuidade de pesquisa que se estende e se propaga desde as primeiras esculturas, aglomerados móveis, orgânicos e proliferantes de formas obtidas cortando e grampeando folhas de alumínio que contaminam o espaço (n. 17), aos desenhos a lápis sobre papel e sobre tela (n. 18), para chegar às leves tramas tecidas de fios de cobre. A ação de cortar e de costurar é descrita por ela como um “pensar amassando”.³¹ Se por um lado isso lança luz a uma dimensão de “desenho” na escultura, por outro revela o diálogo contínuo que se estabelece em seu trabalho entre técnicas diversas,

²⁹ G. Anselmo. “Note di lavoro”. In: M. Disch (org.). *Giovanni Anselmo*. Lugano: ADV Publishing House, 1997, p. 14.

³⁰ M. Merz. In: A.M. Sauzeau Boetti. “Lo specchio ardente”. *Data*, n. 18:53, setembro – outubro de 1975.

³¹ M. Merz. “Entrevista a Marisa Merz”. In: *Marcatrè*, n. 26-29, dezembro de 1966.



em que o desenho não está nunca subordinado às outras linguagens, mas, ao contrário, é parte de um todo no espaço da mostra. Sob essa ótica, o trabalho de Marisa Merz habita uma encruzilhada: entre presença e ausência, entre dimensão orgânica e abstração metafísica; desvela kleenianamente uma “comum raiz terrestre e [uma] comum participação cósmica”³² à experiência artística; evoca a leveza calviniana. “Minha operação”, observa Italo Calvino nas *Seis propostas para o próximo milênio*, “foi na maioria das vezes uma subtração de peso; busquei subtrair peso ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; acima de tudo tentei subtrair peso à estrutura da narrativa e da linguagem”³³.

As pesquisas de Anselmo, Penone e Marisa Merz permitem focalizar uma questão fundamental do desenho da *arte povera*, qual seja, o desbordamento da prática da folha para o ambiente. Estendendo o olhar também para as obras de Paolini, Calzolari, Mario Merz e Zorio, torna-se evidente que as características precípua do desenho poverista são o dilatamento dos limites dos suportes, a multiplicação dos materiais utilizados e a contaminação do próprio desenho com objetos e elementos escultóricos que determinam naturalmente uma nova sintaxe linguístico-expositiva do *meio* gráfico.

Nas obras sobre a sequência de Fibonacci de Merz – sequência estudada pelo matemático de Pisa que viveu no século XIII, segundo a qual cada número é determinado pela soma dos dois números precedentes: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... – o crescimento proliferante do número que representa o emblema do crescimento da natureza e do movimento cósmico pode desenvolver-se indistintamente sobre o papel, o vidro, a parede; pode ser traçado a lápis, com tinta *spray*, com luz neon; pode dialogar com outros elementos do universo poético do artista (iglus, mesas, animais); pode naturalmente propagar-se na espiral, uma forma tão orgânica que “deve seguir o ritmo orgânico da mão que a desenha”³⁴ e que, por sua vez, pode abrir-se no espaço abrangendo

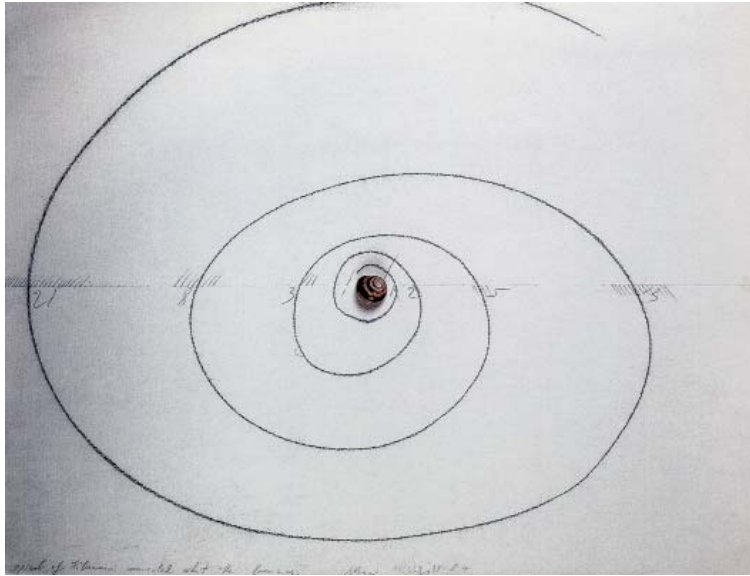
n.17
MARISA MERZ
Living sculpture, 1966
col. particular [private coll.]
© Fondazione Merz
foto [photo]: © Tate, London, 2014

n.18
MARISA MERZ
Doppio ritratto, c. 1984
técnica mista sobre tela [mixed
technique on canvas]
col. particular [private coll.]
© Fondazione Merz

³² P. Klee. *Das bildnerische Denken*. Basileia: Benno Schwabe & Co., 1956. *Trad. it. Teoria della forma e della figurazione: lezioni, note, saggi* (org. de J. Spiller, prefácio de G.C. Argan). Milano: Feltrinelli, 1959.

³³ I. Calvino. *Lezioni americane*. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Oscar Mondadori, 2007 [1ª ed. 1988], p. 7.

³⁴ J. C. Ammann, S. Pagé. Interview de Mario Merz. In: *Mario Merz*, catálogo da mostra (Paris, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 de maio – 6 de setembro 1981 / Basileia, Kunsthalle, 11 de julho – 13 de setembro de 1981). ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.



n.19
MARIO MERZ
Spirale di Fibonacci, 1968-1984
carvão, caneta e caracol
[charcoal, pen and snail]
75,5 x 100,5 cm
col. particular [private coll.]
© Merz, Mario/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

n.20
MARIO MERZ
Cinque, 1982
lápis e tinta acrílica sobre papel
[pencil and acrylic on paper]
100 x 70 cm
coleção [collection] Thomas e Christina Bechtler, Suíça
© Merz, Mario/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

a arquitetura, como no projeto não realizado pensado em 1969 para a Haus Lange de Krefeld, em que Merz cogitou a realização de uma espiral que, do centro do espaço expositivo projetado por Mies Van der Rohe, se propagaria para o exterior, passando idealmente através das paredes. Além disso, a espiral pode originar-se no papel, de uma casca de caramujo³⁵ (n. 19). Se nesse último caso o campo operativo ainda é a folha de dimensões tradicionalmente correspondentes ao desenho, dali a pouco o suporte do papel se dilataria, apagando assim as fronteiras entre desenho e pintura. Para habitar o universo merziano surgem então fantásticos animais pré-históricos que compõem uma espécie de bestiário contemporâneo, impregnado de valores simbólicos ambivalentes. Gigantescos rinocerontes, leões, lagartixas, iguanas, crocodilos, mochos, corujas e tigres acampam em grandes folhas que, com base num princípio sintático presente em toda a obra do artista, são suspensas ou apoiadas, e não estavelmente penduradas, na parede; habitam o espaço atravessando-o e ritmando-o, mas escapando à ordem e à simetria, quase como se fossem a parte de uma narrativa que se propaga sem fim, organicamente, no tempo e no espaço (n. 20).

Também para Zorio a folha se torna lugar de acontecimentos. Transforma-se em campo de experimentação, no qual se enxertam reações físicas e químicas de transformação da matéria. Multiplicam-se os suportes: dos vários tipos de papel ao pergaminho, da pele ao couro, da parede ao pavimento; e os materiais: terra, cores fosforescentes, cloreto de cobalto, fogo... Assim como ocorre na obra *Rosa, Blu, Rosa* (1967), nas cinco grandes folhas de *Spiaggia che cambia colore* (1968-1972), o cloreto de cobalto utilizado muda de cor, passando do rosa ao azul a depender da umidade do local onde for instalado. Todos os objetos e as imagens que compõem o universo plástico do artista comparecem no papel, da *Stella* (n. 21), imagem global cósmica, às *Canoe*, símbolo da viagem – uma viagem que tem um início, mas não uma trajetória estabelecida e definida. A obra se torna, pois, uma presença instável, cambiante, revelando alquimicamente o invisível, transformando o artista em espectador privilegiado de um resultado imprevisível *a priori*. Nesse processo o desenho não tem um valor propedêutico nem subordinado à escultura: ao contrário, configura-se como “acompanhamento contínuo da ação plástica”.³⁶ Assim se delinea um território osmótico, em que a folha se torna uma presença energética no ambiente, ao passo que a escultura, por sua vez, se torna signo que percorre o espaço, como em *Odio* (1969) e *Confine* (1970). “Meu trabalho sempre diz respeito a um fluir no espaço, podem ser palavras ou fachos de luz. *Odio* e *Confine* percorrem

³⁵ A série desses desenhos foi exposta na Galleria Sperone de Roma, em 1976. Cf. B. Corà. *Spirali*. *Data*, 21:61, maio-junho de 1976.

³⁶ G. Zorio, *apud* R. Passoni. “Sul disegno di Zorio”. *Quaderni di Scultura Contemporanea*, 6: 181, 2004.



n.21
GILBERTO ZORIO
Stella incandescente, 1972
níquel-cromo incandescente, dardo e dez tubos de ferro
[incandescent nickel-chromium, dart and ten iron pipes]
220 x 240 x 260 cm
coleção do artista [collection of the artist]
© Zorio, Gilberto/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

o espaço, só que a palavra é solidificada ou comprimida no chumbo ou na parede, ou se torna incandescente. Ambos os termos 'assinalam'.³⁷

Isso porque, para Zorio, assim como para todos os artistas da *arte povera*, o desenho, explorado por uma perspectiva múltipla de experimentação e pensamento, é de todo modo, antes de tudo, uma questão de "necessidade".³⁸

³⁷ G. Zorio em G. Celant, G. Zorio. "Una traversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche". In: *Gilberto Zorio*, catálogo da mostra, organizado por G. Celant (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 11 de abril – 30 de junho de 1992). Turim: Hopefulmonster, 1992, p. 40.

³⁸ Cf. G. Zorio, *apud* R. Passoni. "Sul disegno di Zorio". *Op. cit.*, p. 181.

RUGGERO PENONE

O TERRITÓRIO DO LÁPIS

EVOLUÇÕES DO DESENHO NO CONTEXTO INTERNACIONAL QUE PRECEDE A ARTE POVERA

Re-aprender a escrever.

“O território do lápis” é o nome dado por Robert Walser ao conjunto de seus surpreendentes microgramas: textos curtos sobre papéis de todos os tipos, escritos a lápis usando uma escrita cifrada, versão estenográfica da antiga notação alemã. Folhas secretas e, nas palavras de Walser, esboços para seus textos publicáveis que ele, então, retoma em bela caligrafia antes de enviá-los para as editoras.

A miniaturização extrema e a criptografia testemunham a intensidade da escrita que o poeta empregava, a extrema lentidão, o desafio de frases longas e ricas que exigem atenção e contemplação. São limitações impostas, mas que para Walser funcionam como um estímulo para a imaginação, e contrastam com a escolha moderna de seus temas leves, irônicos e descritivos da vida cotidiana. A necessidade encontrada na sua escrita passa por uma redefinição da própria grafia, uma etapa preliminar em que as convenções do código são subvertidas, anuladas e reconstituídas.

Re-aprender a desenhar.

Também poderia denominar-se “o território do lápis” uma grande parte da produção artística do século XX, marcada pela preocupação característica das vanguardas em redefinir a linguagem visual para atingir renovação e novas formas de criação.

Pois entre as abordagens mais ou menos radicais adotadas pelos artistas para se inserir dentro do novo diálogo de arte, que desde Cézanne até nossos dias se desenvolve em torno de ciclos de rupturas com as convenções estabelecidas, há uma permanência de certos traços característicos e convenções que poderiam ser identificados como a produção estrutural e artística através dos tempos, mesmo os mais remotos – estas são as linhas do desenho, que, como para a escrita, sustentam a reflexão tal como um prolongamento visual instantâneo.

É com o surgimento e a disseminação dos meios técnicos de reprodução da imagem – fotografia, fotocópia, projeção e outros – e o necessário distanciamento da arte desta função prática, que os artistas se encontram livres das restrições da linguagem pictórica de séculos anteriores e são confrontados com a questão da definição de seus princípios constituintes essenciais.



MARCEL DUCHAMP
Trois stoppages-étalon, 1913
madeira, vidro e pintura sobre tela
[wood, glass, and paint on canvas]
40 x 130 x 90 cm
Tate Modern, Londres
© Succession Marcel Duchamp/
Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © Tate, London, 2014

A abstração progressiva isola assim os elementos básicos formais, em que cada artista desenvolve seu vocabulário próprio mais ou menos expressivo – por exemplo, o caso de Marcel Duchamp que, com *Trois stoppages étalon* de 1913, redefine a convenção de medida do metro inserindo o componente do acaso, e isso por meio de um fio impregnado de pigmento que ele deixa cair sobre uma folha de papel da altura de um metro, e cujo traçado ele materializa em réguas de madeira, seu novo metro – padrão especialmente na criação do *Grand verre*. Esta obra, nas palavras de Duchamp, abrirá o caminho para escapar dos métodos tradicionais de expressão do passado. Mas é por meio da linha desenhada que ele pode mais eficazmente alcançar esse objetivo, mesmo que esta linha seja um *ready-made* do acaso.

A redução da pintura a seus elementos mais simples se torna uma necessidade incontornável para os artistas, tornando-se, para alguns dentre eles, a base de sua pesquisa desde o início do século. Kandinsky publicou o seu *Point et ligne sur plan*, em 1926, depois de décadas de pesquisa sobre a expressividade de formas geométricas simples e sua geração sobre o plano a partir de elementos básicos: o ponto e o alinhamento de pontos sucessivos – a linha.

O plano, por outro lado, perde a sua conotação pictorial de janela aberta e torna-se uma presença: pintura, folha de papel, espaço infinito, superfície horizontal, luz ... Malevich alcança a abstração suprematista graças à consideração do fundo como elemento ativo e fortemente simbólico, segundo a tradição icônica russa, mas também de acordo com a convenção do desenho, tanto em suas pinturas quanto em seus desenhos dos *Architektons*.

O desenvolvimento desta nova linguagem vem para substituir o ensino clássico da pintura e da figuração; Paul Klee, com o seu *Cours du Bauhaus* (Weimar 1920-1922), consegue ser o primeiro a treinar seus alunos apenas com base na arte abstrata, agora indissolivelmente ligada à nova concepção de arte.

O esquecimento voluntário de certas convenções visuais e o isolamento de outras são uma qualidade da pesquisa artística das vanguardas – embora o seu exercício seja muitas vezes uma questão pessoal, resultando num estilo próprio do artista, a sua identidade gráfica, como no caso de Cy Twombly, que inicialmente se dedicava ao desenho cego, de olhos fechados para ignorar o desenvolvimento, querendo “re-aprender a desenhar.” Sua escrita de linhas ilegíveis, caligrafia muda habilmente analisada por Barthes, baseia-se nos princípios do vago e da escassez e joga ativamente com o fundo onde qualquer diferença entre pintura e desenho é achatada para torná-los equivalentes, no momento em que a atenção está toda no registro do gesto do artista.



ROBERT RAUSCHENBERG
Erased de Kooning drawing, 1953
nanquim e lápis sobre papel em moldura
de folha de ouro [traces of China ink and
pencil on paper, with mat and label hand-
-lettered in ink, in gold-leafed frame]
64,1 x 55,2 x 1,3 cm
San Francisco Museum of Modern Art
doação [purchase through gift of] de Phyllis Wattis
© Robert Rauschenberg, licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © Ben Blackwell

A necessidade de invenção está, por outro lado, no centro do conceito moderno de arte em uma alternância de “quebra” e “continuidade”, e durante os anos 1950-1970 a utopia muda: do mito modernista abstrato do equilíbrio formal, cuja continuação seria um academismo decorativo sem invenção de novas imagens, uma submissão ao gosto, ela se transforma em um pragmatismo de formas e de materiais que visam criar pontes reais entre a arte e a vida. A criação de uma nova utopia artística deve necessariamente reconstruir as bases do vocabulário visual e nunca como antes os artistas teriam a necessidade de recomeçar a partir de seus fundamentos, de operar uma *tabula rasa* visual permitindo a reconstrução da linguagem artística. O desenho se revelará uma ferramenta valiosa como indicador simples e imediato da ação do artista.

Obra completa para alguns, ferramenta de trabalho para outros, experimentação de campo, apoio de reflexão, de informação, de documentação, o desenho continua a ser uma prática imediata tal como a escrita que, como obra, é a expressão da necessidade de antimonumentalidade, de efemeridade e simplicidade características das pesquisas artísticas desse período.

Para um artista, desenhar não implica, necessariamente, conformidade com uma determinada concepção de arte, mas sim utilizar um meio para atingir outros fins. O estilo, diferentemente do que poderíamos considerar na pintura, desempenha um papel de menor importância: a qualidade autográfica do desenho já é um estilo em si mesmo, e torna-se assim negligenciável. Essa é igualmente uma escrita. Podemos desenhar de maneira mais ou menos acadêmica, mas é o conteúdo que prima, a ideia. A representação desenhada não é um fim em si mesmo, mas um meio para entender, para pensar, para transmitir uma ideia, para encontrar soluções, e a qualidade conceitual do desenho será um dos aspectos mais interessantes para os artistas destes anos, por seu interesse no processo de criação muito mais do que pela imagem final.

O caso de Robert Rauschenberg é particularmente significativo com um de seus primeiros trabalhos, *Erased de Kooning drawing* (1953). Muito interessado em desenho, Rauschenberg tem a ideia de criar uma obra através do apagamento – depois de ter experimentado com as pinturas brancas monocromáticas e de ter apagado seus desenhos, sem obter resultados satisfatórios, ele decide procurar um desenho de outro artista mais reconhecido para apagar uma obra de arte estabelecida. Tendo grande admiração pelo trabalho de De Kooning, Rauschenberg o convence a doar um desenho para seu projeto. O veterano artista não deixa as coisas ao acaso e escolhe um esboço bem trabalhado com técnicas diferentes incluindo tinta e carvão, claramente não um desenho qualquer e que fosse facilitar o trabalho de apagar. Dois meses serão necessários para Rauschenberg apagar até deixar apenas traços tênues que não dão indícios sobre o desenho original. O apagamento torna-se ato criativo e dialético, uma leve provocação, incluindo a própria prática de Willem de Kooning, que também a utilizava no desenvolvimento de suas obras.



MARCEL BROODTHAERS

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1969)

livro ilustrado com 20 fotolitos, baseado no poema de Stéphane Mallarmé [illustrated book with 20 photolithographs, based on the poem by Stéphane Mallarmé]

livro fechado [closed book] 32,5 x 25 x 0,3 cm

editor [publisher] Wide White Space

Gallery, Antwerp e [and] Galerie Michael Werner, Cologne

Adquirida através da generosidade de Howard

B. Johnson em honra de Riva Castleman

[Acquired through the generosity of

Howard B. Johnson in honor of Riva Castleman]

coleção [collection] The Museum of Modern Art, New York

© 2014. Digital image, The Museum of Modern

Art, New York/Scala, Florence

© Broodthaers, Marcel/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

Assim, a imagem da *tabula rasa* só é transmitida pelo processo que a cria – uma folha branca não teria o mesmo significado – mesmo que ela se aproxime consideravelmente da tautologia. Por outro lado, a necessidade de radicalidade é inevitável; o exemplo dadaísta é oferecido como arquétipo do artista que desafia os mecanismos decorativos da arte e, portanto, as leis de um mercado pouco inovador. Nasce o mito do artista como explorador de possibilidades até então jamais tentadas; possibilidades que se exprimem, principalmente, como um desejo de ir além dos limites do quadro pintado e criar um diálogo entre a arte e a realidade.

Com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), Marcel Broodthaers prossegue com a ideia de apagar, com a transformação do livro de Mallarmé em uma obra abstrata, em que as linhas de texto não são mais legíveis sendo substituídas por retângulos pretos cuja posição e seu espaçamento enfatiza o *layout* do poema original. O formato do livro e o trabalho gráfico de impressão se distanciam cada vez mais do desenho tradicional, destacando também, nesse caso, o distanciamento das questões de sensibilidade e originalidade – se considerarmos a qualidade do desenho como um indicador, ele é usado aqui em sua versão mais conceitual.

Jasper Johns se concentra no uso de símbolos convencionais transformados em pinturas, tais como *Targets*, com destaque para essa nova concepção do quadro como uma unidade autônoma no mesmo nível que os outros objetos, enquanto outros artistas, como Frank Stella, Lucio Fontana, Barnett Newman ou Jackson Pollock, utilizam a linha como um elemento estrutural e identitário de sua pintura, cada um seguindo uma concepção em si muito diferente: contida e determinada pela própria borda do quadro, tridimensional e desenhada com a tela cortada verticalmente em relação com o corpo humano, ou orgânico e parte de um espaço horizontal infinito. Todas essas linhas carregam com elas, embora longe do desenho autógrafa, uma qualidade especial: a de serem gestos fixados no quadro, registro do movimento mesmo que reduzido aos seus meios pictóricos mais essenciais.

Novos conceitos e práticas provenientes da abstração também participam de uma interação entre o desenho e a pintura, sempre numa minimalização de recursos, particularmente na obra de Agnes Martin, Robert Mangold, Brice Marden, que encontram nas especificidades do desenho como a grade, círculo, a linha orgânica, o equilíbrio entre geometria e sensibilidade com um vocabulário pessoal.

Assim como a atenção se concentra sobre o desenho em relação à pintura, a linguagem também é escolhida para se tornar tema novo, considerado um material como o metal para Carl Andre, em seus poemas



CARL ANDRE
Rotor reflector review, 1967
 nanquim sobre papel [China ink on paper]
 27,3 x 21 cm
 London, Tate Modern
 © Carl, André/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
 foto [photo]: © Tate, London, 2014

como *Rotor reflector review* (1967) ou como a terra para Robert Smithson (*A heap of language*, 1966), em que as palavras são empilhadas ou são dispostas de modo a formar figuras geométricas ou orgânicas, anulando o seu significado e a distância entre símbolo escrito e desenho.

Mas, progressivamente, as linhas tendem a se livrar da folha de papel ou da tela e a ocupar o espaço real para se espalhar na realidade interagindo com o espectador. Enquanto a maioria dos desenhos dos escultores minimalistas é caracterizada pela função de projeto para a realização da obra, como em Dan Flavin ou Donald Judd, em alguns trabalhos de Carl Andre encontra-se uma equivalência entre a linha traçada e a linha no espaço real, especialmente quando se utiliza cabos ou tijolos para criar linhas no chão, em sua preocupação com a horizontalidade e o *layout*.

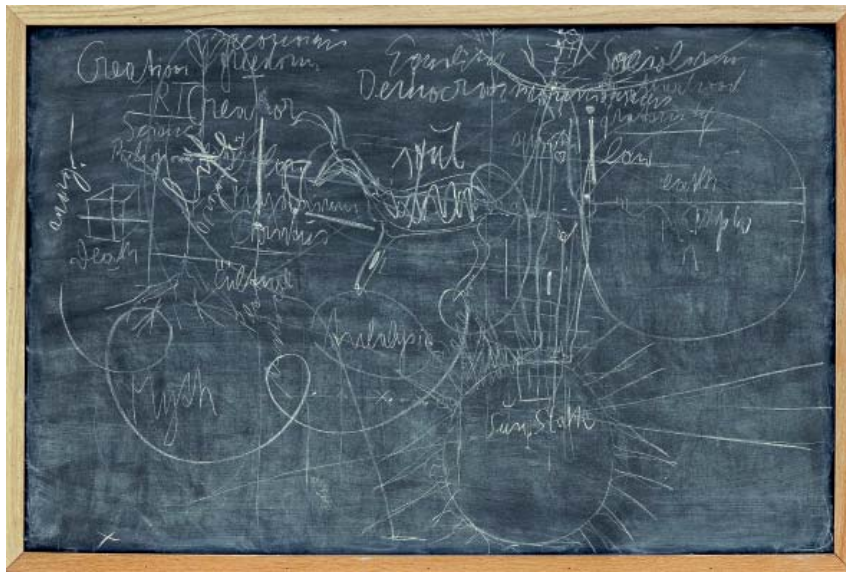
O paralelo entre o espaço expositivo e a folha branca de papel se fortalece posteriormente, se pensarmos sobre o advento do *white cube*, galeria ou museu com paredes brancas e proporções neutras, ocupado pelos artistas com obras específicas que não podem ser compreendidas senão no próprio espaço. Os artistas conceituais, pela natureza de sua abordagem de “desmaterialização” da obra em oposição aos minimalistas, adotam esse paralelo como estratégia criativa e abertura para novas possibilidades.

A reserva, o espaço branco delimitado pela linha, é a característica particular do desenho. A diferença fundamental entre a pintura e o desenho está, de fato, no espaço do papel ser deixado indefinido, no jogo com os contornos da linha. Enquanto que na arte ocidental tradicional, ao contrário da arte oriental, a pintura é concebida como uma imagem que cobre a totalidade da superfície da tela, onde as bordas do suporte coincidem com os limites da imagem, como uma janela para o mundo, o desenho tem essa qualidade intrínseca na qual o fundo joga ativamente com a constituição das relações visuais.

É o olho que, num jogo de ilusão com o traço, a “sujeira”, que marca a brancura, interpreta e reconstitui o símbolo e a imagem, a profundidade e o volume.

The whiteness of white paper works within a different problematic: the law of the all-over – the set of pressures deriving from the four sides of the surface – may be observed, or not. [...] Yet drawing has always been able to treat the whiteness of its surface in a fashion unique to itself, as a “reserve”: an area that is technically part of the image (since we certainly see it), but in a neutral sense – an area without qualities, perceptually present but conceptually absent.

[...]



JOSEPH BEUYS
The sun state, 1974
 giz sobre lousa com moldura de madeira
 [chalk on slate with wood frame]
 120,7 x 183 cm
 coleção [collection] The Museum of Modern Art, New York
 Presente de [gift of] Abby Aldrich Rockefeller e adquirido
 através do [and acquired through] Lillie P. Bliss Legado
 © Beuys, Joseph/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
 © 2014. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

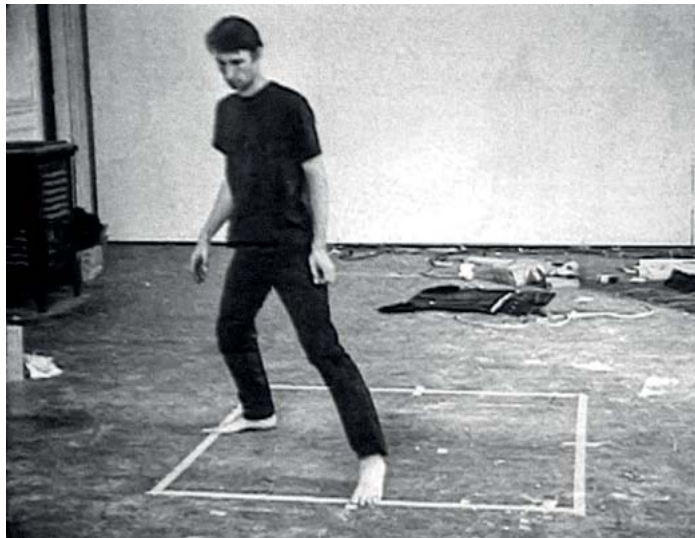
*The reserve introduces a principle of non-compositionality, an anti-totalising force that relieves the drawn line of the responsibility to always put the totality first, to put the collective first, and to assume in relation to the overall surface a secondary, derivative function.*¹

Essas reflexões de Norman Bryson destacam como a brancura do papel é um princípio de liberdade formal, que é ativamente pesquisado pelos artistas dos anos 60 e 70. A brancura inaugural do papel não é apenas um território aberto de possibilidades, mas também uma ausência de limites das formas culturalmente estabelecidas.

A elevação da folha de papel a espaço alternativo e autônomo libera os artistas de inúmeras restrições, especialmente os artistas conceituais para quem de agora em diante uma exposição pode existir no papel, sem necessariamente ter um local físico. O exemplo da galeria de Seth Siegelaub é particularmente significativo no que diz respeito ao desenho e suas manifestações: com a exposição de 1968, "The Xerox Book" (com C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner), Siegelaub junto com John Wendler propõe transferir o espaço físico da exposição às páginas de uma publicação, e pede aos artistas que participem, dando a cada um vinte e cinco páginas do livro que serão produzidas a partir de fotocópias de seus desenhos e de suas obras. O interesse por uma técnica de reprodução mecânica de imagens, a nova máquina Xerox, cria, de fato, a possibilidade de um discurso em torno da ideia da exposição, ao liberar a própria exposição das limitações físicas e que lhes permite viajar em forma de livro.

A questão econômica, a necessidade de encontrar formas de visibilidade que pudessem ser produzidas com poucos recursos para jovens artistas e galeristas, estimula a invenção e leva à escolha da folha de papel como espaço alternativo.

¹ "A brancura do papel branco funciona em uma problemática diferente: a lei do *all-over* – o conjunto de pressões que derivam dos quatro lados da superfície – pode ser observada ou não. [...] Ainda assim, o desenho sempre conseguiu tratar a brancura de sua superfície de maneira única, como uma 'reserva': uma área que é tecnicamente parte da imagem (já que certamente a vemos), mas de maneira neutra – uma área sem qualidades, perceptivamente presente mas conceitualmente ausente. (...) A reserva introduz um princípio de não composição, uma força antitotalizante que libera a linha desenhada da responsabilidade de sempre colocar a totalidade primeiro, colocar o coletivo primeiro, e assumir em relação à totalidade da superfície uma função secundária, derivativa." N. Bryson, *A Walk for a Walk's Sake*, in "The Stage of Drawing: Gesture and Act – Selected from the Tate Collection", C. de Zegher et A. Newman, The Drawing Center, New York, 2003.



BRUCE NAUMAN
Dance or exercise on the perimeter of a square (square dance), 1967-1968
still de filme [still of a video]
Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI)
© Nauman, Bruce/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

Antecedente a essa publicação e a primeira de seu tipo, a exposição organizada por Mel Bochner, em 1966, “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art” (School of Visual Arts, Nova York), tem características semelhantes. Responsável por organizar uma exposição na Escola de Artes Visuais, Bochner decide pedir aos artistas, arquitetos, compositores, matemáticos, engenheiros e biólogos seus desenhos preparatórios, esboços de projetos, notas, cálculos, diagramas.

Contudo, diante da falta de orçamento da escola que não pode arcar com os custos dos quadros nem das reproduções fotográficas, ele encontra como último recurso, tendo em vista também a natureza dos documentos que não são obras de arte por inteiro, o uso da nova máquina Xerox que a escola acabara de adquirir para reproduzir as folhas e poder, assim, expô-las, até reduzir ou ampliar os desenhos para uniformizá-los. Apresentados em quatro pastas pretas sobre bases na altura da mesa, a centena de desenhos coletados e apresentados em ordem alfabética por Bochner é o primeiro exemplo de interesse sobre esse tipo de produção desenhada como sendo suscetível de criar um sentido e uma crítica com relação à arte. Na época, Marshall McLuhan observa que a máquina Xerox permite a todos tornarem-se sua própria editora.

Mesmo em anos mais recentes essa prática continua viva, como no caso da publicação *Unbuilt Roads* (1997), de Hans-Ulrich Obrist e Guy Tortosa, que apresenta os esboços ou a documentação de projetos utópicos ou não realizados.

A produção de livros de artistas novos e alinhados à nova estética encontra sua plena expansão durante esses anos e especialmente durante a década de 1970, quando se tornam instrumento para a divulgação do trabalho, para a documentação e espaço privilegiado para o desenho e experimentação gráfica.

A produção gráfica do movimento Fluxus se beneficia dessa atenção para as novas mídias, e seus artistas se lançam na realização de obras sobre uma multitude de suportes efêmeros, lúdicos, documentais, como a ideia de que essa produção antimonumental seja o caminho para derrotar alguns sistemas estabelecidos na divulgação do trabalho de acordo com as novas redes internacionais e colaborativas; partituras para concertos e performances, cartazes, museus portáteis, instruções gráficas para a realização de eventos, poemas e atividades de todos os tipos, cartografias e arte postal... A plethora de objetos e grafismos inventados por George Maciunas, a arte filosófica de Robert Filliou, as composições de LaMonte Young, as instruções para pianos preparadas por John Cage, todos participam para a tomada de consciência de que o registro da ideia sobre o papel é equivalente à realização da obra em si mesmo.



PIERO MANZONI
Ovo Novecento
ovo com carimbo [marked egg]
Extrato da ação *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte, 21 julho 1960*
Museo del Novecento, Milão
© Manzoni, Piero/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014.
©2014. White Images/Scala, Florence

Um caso especial é o de Stanley Brouwn com *This way Brouwn*. Entre 1960 e 1964, ele pede a pedestres que lhe deem indicações e que desenhem um esboço para mostrar o caminho a seguir – o minimalismo visual do resultado contrasta com a riqueza de ideias que surgem quando se considera a fina ironia dessa obra; assim como os certificados de Sol LeWitt para seus *wall-drawings* que pressupõem que o desenho mural não seja necessariamente realizado, sem restrições sobre o executor do desenho, que pode ser uma outra pessoa que não o artista – de acordo com a sua lógica generativa levada ao extremo.

Questionar a natureza da arte para reinventá-la cria uma relação contínua com os instrumentos da linguagem visual: identificá-los, reduzi-los à sua base para revitalizar os significados e interpretações inéditas. Esse é o desafio a que as vanguardas se propõem desde o século XX. É interessante notar como a famosa lenda do nascimento do desenho, contada por Plínio, o Velho, em sua *História natural*, contém informações ainda atuais sobre a sua natureza e seu uso.

Plínio escreveu sobre a invenção da modelagem que:

Dibutades de Sicyone, oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de fazer retratos com a mesma terra de que se servia, graças ainda assim à sua filha: ela, apaixonada por um jovem que partia para uma longa viagem, contornou com linhas a sombra de seu rosto projetada em uma parede pela luz de uma lâmpada; o pai aplicou argila neste traço, e fez dele um modelo que colocou no fogo junto com suas outras cerâmicas. Relata-se que esse primeiro tipo foi retido no Ninfeu até a destruição de Corinto por Mummius.²

O desenho nasceu, portanto, como uma forma de capturar uma imagem do ausente, daquele que parte, projetando uma sombra; pelo contorno que se materializa em um retrato na parede desenhado por uma menina, que servirá ao oleiro para realizá-lo na versão em terra. A sombra em si pode ser considerada o desenho da natureza, a ausência de luz que cria uma área sombria, tal como o grafite sobre o papel, e o desenho é a sua interpretação pelo homem e o processo para imobilizá-la. Mas o desenho torna-se quase simultaneamente ferramenta: uma vez capturada a sombra, a silhueta bidimensional se transforma de novo

² Pline l'Ancient. *Histoire naturelle*. Edição de Émile Littré. Paris: Dubochet, 1848-1850. Disponível também em <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>



RICHARD LONG
A line made by walking, England 1967
fotografia [photography]
© Richard Long. All Rights Reserved, DACS 2014
© Long, Richard/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © DACS, London, 2014

em objeto tridimensional, em escultura. O vínculo indissociável que une o desenho e a escultura, o conceito e a realidade, chega até nós desde os tempos clássicos e ainda é atual.

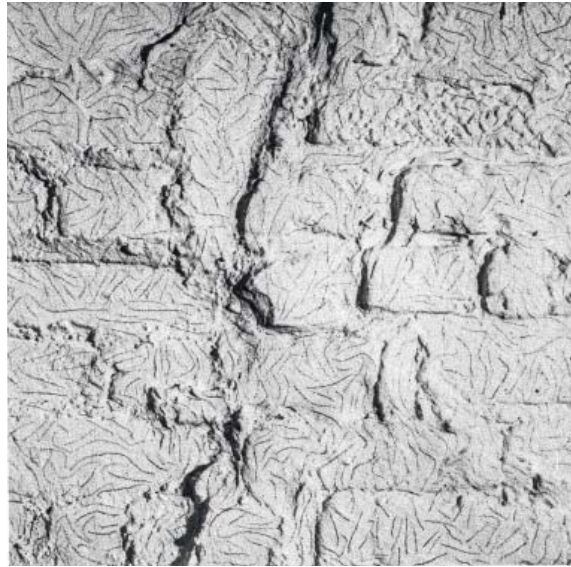
O desenho apareceu pela primeira vez na parede, mantendo a sua fragilidade e seu caráter efêmero, menos fugaz que uma sombra, mas mais delicado do que uma terracota; em seguida, ele encontra no papel seu suporte ideal, mas não esquece de suas origens e ainda hoje tenta extrair-se do espaço da folha branca para retornar e confrontar-se com o todo da realidade.

A qualidade do desenho de existir fora do papel e de proliferar na realidade circundante, mesmo antes de ser transformada em convenção gráfica, atrai a atenção dos artistas contemporâneos. Eles encontram assim, na imagem automática deixada pelo corpo, na impressão da pele mesma, uma grande fonte de inspiração.

A impressão digital, em particular, tem uma relação privilegiada com o desenho: no manuseio do papel, o desenhista que suja suas mãos com grafite deixa suas impressões mais ou menos marcadas. Ele pode apagá-las ou deixá-las aparentes, mas o desenho não pode existir sem o ato de tocar – uma marca de apropriação, uma assinatura única que supera a aura da assinatura do próprio artista, como mostrará Piero Manzoni usando sua impressão digital para marcar ovos, consumidos com o público, a fim de ingerir metaforicamente o corpo do artista, ele próprio corpo da obra e obra sem corpo (*Consumazione dell'arte dinamica*, 1960).

Ao mesmo tempo em que empurravam os limites extremos do desaparecimento do objeto de arte tradicional, numa procura crítica por outros sistemas econômicos para alcançar uma maior liberdade artística, os artistas se sentiam compelidos ainda a produzir vestígios de suas obras, na forma de documentação: fotográfica, textual, desenhada. Isto é especialmente notável no caso das performances (Fluxus) e *happenings*, das obras da *land art*, obras efêmeras ou contextuais.

Enquanto no início a documentação não tinha valor como obra, ou muito pouco, ao longo do tempo adquiriu o seu valor estético, relativo aos meios técnicos da época que a evolução tornou obsoleta muito



SOL LEWITT
Lines not touching, 1971
detalhe de lápis na parede
[detail of pencil on wall],
139 Prince Street, New York 1971
© LeWitt, Sol/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

rapidamente; como consequência, a fetichização da obra que está de toda maneira presente na arte é derramada sobre essa documentação que se transforma antes de mais nada em objeto dotado de uma estética própria. Basta pensar nos certificandos de Sol LeWitt, acompanhando os desenhos murais e outros trabalhos, que hoje podem até mesmo ser admirados como obras autônomas, nas produções de Douglas Huebler ou de Richard Long, que ainda hoje exibem instalações esculturais adaptadas ao local ou galeria, acompanhadas de obras gráficas.

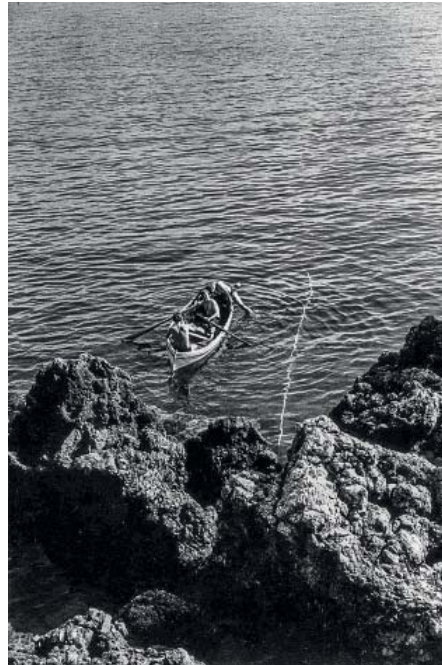
A escolha de muitos artistas americanos e europeus de produzir instalações efêmeras, contextuais, impossíveis de transportar, ou performances, ou obras que envolvam tempo, viagem, natureza, meteorologia, paisagem, simultaneamente, levantou o problema de encontrar um sistema para poder sobreviver, ser independente, ganhar a vida com sua arte. Eles encontraram no desenho, no texto e na documentação um meio eficaz, não pretensioso, facilmente publicável e, portanto, mediático; finalmente, eles escolheram o caminho tradicional, mas garantindo uma maior liberdade para vender a sua produção, tendo experimentado outras formas de financiamento, como o salário das galerias, ou a produção de projetos de entidades privadas ou públicas, que satisfazem apenas parcialmente as possibilidades e requerem, muitas vezes, uma adaptação por parte do artista.

Esse papel do desenho e da arte gráfica permanece, portanto, em suas fronteiras conhecidas, mesmo que nasça com o *status* de documentação, de uma obra que existe em outro lugar ou que sequer existe pois baseada em uma ideia, uma análise do que é arte. Os "Paragraphs on conceptual art", publicados por Sol LeWitt em *Artforum* em junho de 1967, contêm uma espécie de estatuto de trabalho e um resumo do que pode ser uma arte que se interessa pelo processo mental do artista em primeiro lugar, e negligencia a aparência do trabalho final:

*If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.*³

Entretanto, a investigação artística seguida nos anos 60 e 70 não se concentra apenas na transformação da ideia de arte em arte em si mesma, mas depende de muitos outros campos que ocasionam o surgimento de uma riqueza de meios até então incipiente. A versatilidade do desenho, a sua neutralidade e sua disseminação são uma das bases para a formação de um artista, tornando-se elementos muito presentes nas diferentes linhas de pesquisa desenvolvidas pelos artistas.

³ "Se o artista segue sua ideia e a transforma em uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A ideia em si, estranha se não visualizada, é uma obra de arte tanto quanto qualquer produto finalizado. Todos os passos intermediários – rabiscos, esboços, desenhos, trabalhos falhos, modelos, estudos, pensamentos, conversas – são de interesse. Aqueles que mostram o processo mental do artista são algumas vezes mais interessantes que o produto final". Sol LeWitt, "Paragraphs on conceptual art", *Artforum*, New York, julho 1967.



JAN DIBBETS
White line in the sea, 1968
Arte Povera + Azioni Povere, Amalfi 1968
© Dibbets, Jan/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
foto [photo]: © Giorgio Colombo

Assim, além de sua utilidade prática como ferramenta de reflexão e conceitualização, o desenho possui uma clara tendência de sair de seu suporte tradicional para se manifestar na realidade e nas obras de natureza diversa. Para isso, é reinterpretado até tornar-se, por vezes, um símbolo gráfico sobre um suporte bem diferente do papel, que pode ir desde a parede até o chão coberto de neve.

A ampla área do desenho pode então tomar forma como uma interpretação de obras experimentais dos anos 1960-1970 do ponto de vista do desenho, de acordo com características que surgem a partir da nova visão artística. É bastante surpreendente ser capaz assim de reunir muitas obras que não são, estritamente falando, o desenho, mas que surgem a partir de uma abordagem analítica, conceitual, indexativa, informativa/midiática e até mesmo performática da arte e que integra os elementos gráficos a partir de uma necessidade prática de visibilidade, de comunicação e de existência da obra de arte.

A natureza utópica do desenho, sua capacidade de conter visões e ideias de maneira neutra, tem o papel, ao longo de suas décadas de pesquisa artística especificamente utópica, de apoio à reflexão e ao intercâmbio. A materialização pela imagem de conceitos de renovação, correspondentes à aproximação entre arte e sociedade, vê o surgimento de um novo tipo de público e de colecionador, compartilhando propostas artísticas e comprometendo-se de maneira ativa.

A ideia utópica, nos anos 1950-1970, foi profundamente estudada e tem sido o cerne dos trabalhos e pesquisas dos arquitetos. Meio privilegiado de conceitualização na arquitetura, o desenho, neste caso, também se apresenta na sua acepção utópica, capaz de transmitir a vontade de mudar o mundo e de trazê-lo mais próximo das necessidades e desejos do indivíduo e da sociedade. Instrumento versátil, capaz tanto de intervir sobre uma fotografia quanto de criar a partir do zero uma representação de uma ideia de ambiente, de comunicar com conjuntos de imagens um projeto ou uma interpretação da realidade, mas sobretudo as evoluções dos conceitos, o desenho ganha um papel determinante em muitos casos em que tais pesquisas permanecem de forma voluntária no nível de projeto, irrealizável exatamente por ser utópico, em um desejo crítico de um questionamento em evolução dos fundamentos arquitetônicos. Assim, o projeto não realizado ou impossível de alcançar se transforma em obra de arte, fenômeno evidente no trabalho de Constant Nieuwenhuys, Richard Buckminster Fuller, do grupo Archigram, da ironia crítica das produções de Hans Hollein, de Archizoom ou de Superstudio, mas também nos esboços de monumentos impossíveis de Claes Oldenburg.

O espaço alternativo é utópico por sua própria natureza, e o desenho é sua manifestação mais imediata; tal como o mapa que ilustra o poema de Lewis Carroll, *The hunting of the snark* (1874), gravado por Henry Holiday: um mapa vazio com apenas as indicações dos polos nos extremos, onde tudo se pode criar, alterar e onde tudo pode se apagar, um potencial para as aventuras mais incríveis da imaginação.

TEXTOS ORIGINAIS

DISEGNI E TRACCE DELL'ARTE POVERA

Gianfranco Maraniello

L'Arte Povera nasce in Italia alla fine degli anni Sessanta, in sintonia con le tendenze emancipatorie e i movimenti rivoluzionari di un'epoca che - in Europa, Stati Uniti e in diverse aree di un mondo rivelatosi globalizzato anche nelle nuove aspirazioni - aveva dichiarato la liberazione dalle convenzioni e dall'ordine costituito. Il critico Germano Celant osserva lo "strappo linguistico" operato da alcuni artisti che spostano il loro interesse dalle forme ai processi, dall'estetica alle azioni, dagli oggetti ai gesti, dallo spazio concluso di un'opera al potenziale infinito del tempo e dell'esperienza.

La denominazione di quello che si rivela come un atteggiamento poetico condiviso è mutuata dal teatro "povero" teorizzato da Grotowski e allude alla strategia di riduzione (impoverimento) dei segni finalizzata alla ricerca del primario e dell'essenziale, nel tentativo di sottrarsi all'accumulo concettuale della tradizione, muovendo verso un ritorno alla centralità dell'uomo e contestando quella sempre più sistematica e tecnologicamente organizzata dei suoi prodotti.

L'Arte Povera, rifiutando la passiva constatazione di sedimentazioni culturali, non intende proporsi come un'ulteriore avanguardia, non si costituisce come programma e già nel 1971 lo stesso Celant decreterà la fine del movimento a favore dell'esperienza dei singoli artisti che svilupperanno propri specifici percorsi con particolari sensibilità verso l'uso dei materiali, i dispositivi relazionali, la disgregazione e ricomposizione delle forme, le pratiche comportamentali e tutto ciò che concorre a determinare quel che oggi diffusamente potrebbe apparire a sua volta un modo convenzionale di intendere l'arte contemporanea. L'attuale libertà espressiva, la crisi dello storicismo di fronte alle istanze provenienti da "regioni" irriducibili alla legittimazione teorica e l'illimitato ambito di indagine e desiderio di proposte anti-accademiche sono eredi di tali navigazioni in mare aperto, delle esemplari osmosi tra arte e vita, dell'esercizio di un'arte non perimetrabile, che ha interrotto il mito modernista di una storia come progressione critica e stratificazione di discorsi nell'ambito di una medesima grammatica normativa nel privilegio della pittura. Nel 1960 Clement Greenberg poteva ancora affermare che a differenza delle pratiche incisorie e figurative del paleolitico che erano costrette ad essere esercitate su pareti di roccia, pietre ed ossa dovendo fare i conti con le condizioni limitanti di superfici offerte dalla natura, "produrre quadri significa, tra le altre cose, creare o scegliere intenzionalmente una superficie piatta, e intenzionalmente circoscriverla o delimitarla. Proprio su questa intenzionalità batte il tasto la pittura modernista, vale a dire sul fatto che le condizioni limitanti dell'arte sono condizioni completamente umane". L'Arte Povera contesta tale decisione e agisce nel recupero del rimosso dall'arbitrario confinamento e messa in cattività dell'arte nello specifico di un territorio adottato come paradigma e campo osservabile di una tradizione che afferma una propria irrevocabile continuità storica. Contro le cristallizzazioni di simili convenzionalità si oppongono gesti che possano esorbitare dai limiti che il discorso specialistico sull'arte si assegna, interrogare i margini di opere che non stiano nella standardizzante definizione della cornice o del piedistallo. Non si ignora, ma si decostruisce la storia in una peculiare archeologia che abbia di mira proprio il preistorico e, con esso, il prelinguistico e il preiconico. Tale de-culturazione non si concede come tranquillizzante contenitore di forme o condizioni "altre": non abbraccia l'esotismo, né il naïf, né adotta

l'inconscio e i suoi prodotti come merce da reintrodurre nell'ordine linguistico dell'espressione artistica convenzionale. Non si recuperano stili e contenuti perché l'Arte Povera non si propone di strutturare nuovi discorsi utilizzando ingenuamente il medesimo linguaggio. Al tempo stesso non intende privarsi degli strumenti dell'arte, non rifiuta categoricamente mezzi e tecniche disponibili per il proprio percorso di riduzione fino all'epifania del linguistico. È un orientamento consapevole di frequentare paradossi, conscio del fatto che la contrapposizione tra natura e cultura sia un fatto culturale, che l'origine sia un mito costruito *a posteriori*, che ogni limite segni immediatamente l'al di là del limite stesso. In gioco, però, non è il superamento di tali *impasse*, ma la possibilità di rimanere nell'indecisione di simili soglie riconoscendo e destabilizzando i margini dell'arte affinché questa non destituisca il proprio potenziale energetico ed esperienziale nell'applicazione sistematica di principi teorici sotto il primato del logico.

In tale prospettiva diviene particolarmente interessante osservare come alcuni fondamentali protagonisti di tale stagione artistica abbiano inteso la pratica del disegno come "pre-testo", regione originaria, occasione per tracciare o riconoscere linee di definizione e consentire apparizioni, interrogare ambienti e posizioni, fissando segnatura di spazi e tempi attraverso gesti mai indifferenti alla provenienza e alla destinazione di opere che paiono situate sempre oltre se stesse, in un'eccedenza della loro presenza fisica di fronte allo spettatore, in un diagramma che abbia le coordinate del *qui* e dell'*altrove* e in una durata non conciliabile con l'istante dell'ora.

In un disegno senza cornice, nell'abissale indeterminazione di un grande foglio di carta che aderisce al muro senza l'artificio di quell'ambivalente dispositivo che dichiara l'opera d'arte recintandola e ponendosi sempre al di là dell'immagine contenuta e in una dimensione incerta rispetto al mondo che la ospita, una mano si protende. I tratti che la delineano sono quelli di un abile esecutore, efficaci nella resa rappresentativa in una scala che potrebbe corrispondere al naturale. Il palmo è rivolto in alto e le dita si indirizzano verso l'osservatore. Il misterioso arto non appartiene a un corpo, ma appare fluttuante come nelle contraddittorie interdizioni iconoclaste incapaci, però, di non figurare la gestualità ostensiva di un dio invisibile, ma di cui si riconosce l'agire. Ai piedi del foglio una pietra tagliata a formare un impreciso parallelepipedo pare un basamento ed effettivamente potrebbe esserlo, disponibile a lasciarci salire di "una spanna in più verso le stelle" come in altri celebri lavori **Giovanni Anselmo** ci ha consentito di fare, contrapponendo la nostra insistita antropometria all'indifferenza di un infinito che non può che rivelarsi nelle nostre pretese di misura. Una didascalia ci avvisa del titolo: *Il panorama con mano che lo indica*. Sembrerebbe alludere alla pietra, al frammento di un paesaggio che attende, però, l'umana presenza, il nostro incidere e interferire nelle forze gravitazionali, la nostra finita resistenza alla supposta incommensurabilità celeste. La mano del disegno sta così indicando anche l'osservatore, rovescia prospetticamente l'oggetto della visione in un'opera che ci ri-guarda, che coinvolge ciascuno di noi in un panteismo energetico, dispone l'accidentalità del trovarsi di fronte a una carta che ha mirato al di là di se stessa, reificandosi nel visitatore che finisce col riconoscere la propria posizione non al cospetto dell'immagine, ma in quel panorama dalle inedite coordinate capaci di dare margine all'infinito del mondo indicato dal disegno.

È all'interno dell'opera, invece, che **Giulio Paolini** costruisce ipotesi vettoriali per sprofondare nell'infinito della sua potenzialità. Non distratto dai contenuti e non assumendo ingenuamente la logica della rappresentazione, fin dal 1960 ha indagato l'origine dell'arte come significato e ne espone la struttura: la tela, le cornici, la squadratura della superficie e i segni che si fanno tracce. "Può un quadro, descrivere un quadro?" E può consegnarsi una tale domanda al quadro stesso? Ovviamente la storia dell'arte è ricca di rappresentazioni di opere o scene del pittore al lavoro, ma la questione posta da Paolini assume una radicalità assoluta perché fa cessare il rinvio del segno ad un referente che non sia il segno stesso, chiede l'evidenza dell'opera nell'esibizione della propria stessa sintassi, delle regole che la generano, del contesto che la legittima. Una tale *mise-en-abîme* finisce con il privilegiare la tecnica del disegno che, a differenza ad esempio della pittura e della scultura, non si espande sulle proprie direttrici, non tende a ricoprire, ma "lascia trasparire le premesse, il dato iniziale, consentendo così di prefigurare, senza peraltro limitare, il risultato finale"². Si genera un'analitica produttiva, una strategia che dia rilievo alle funzioni e ai momenti del disegnare, un ordine destrutturato e ricomposto dei suoi dati essenziali, dove dei fogli sparsi su muro sono intersecati da linee a matita che, se prolungate, potrebbero originare un'ideale rettangolo. All'interno di tale perimetro si colloca una cornice con il suo *passe-partout* che contiene ancora una porzione di vuoto come a voler ancora intravedere il muro e parzialmente quei fogli di partenza sopra i quali una nuova cornice ospita la mano dell'artista che si offre nell'autorivelazione del proprio doppio fotografico in un gesto che ancora espone e tiene con la punta delle proprie dita un nuovo foglio, un supporto di un ulteriore disegno coincidente con un rettangolo, un campo disponibile a un inesauribile inscatolamento di hegeliani falsi infiniti. Le estremità dell'opera sono debordanti, ma controllate come fossero mandala della grammatica di base del fare arte, ricomposte in ordini accomodati quasi sempre dall'intervento a mano libera che traccia l'eccedenza dal quadro o dal perimetro del foglio richiamando anche i muri, gli ambienti e qualsivoglia superficie alla propria non indifferente funzione di luogo dell'opera e, quindi, svelandone il suo portato di elemento compositivo della medesima. Con tale strategia le dimensioni ambientali di *Aula di disegno* costituiscono una geometria immersiva per il visitatore ingabbiato nell'ortogonalità della prospettiva, consegnato alla propria posizione di spettatore e, insieme, di possibile personaggio nella scena apparentemente figurata. Non c'è concessione alla plausibilità iconografica perché quel che Paolini delinea è un orizzonte, un atlante della rappresentazione che, nella propria struttura ritmica, non dimentica la cardinalità fondamentale del punto di vista dinamico di chi fa esperienza dell'opera non standole di contro, ma partecipando alla sua fenomenologia.

Prima che il mito potesse incontrare il quotidiano, le opere concedersi all'incontenibile della vita e il fuoco agire nell'incessante prodursi della sua arte, **Jannis Kounellis** aveva già manifestato il proposito di ricomposizione e di aspirazione rivoluzionaria all'unità, il superamento della rassegnata accettazione dei ruderi e dei frammenti di una civiltà improvvisamente resasi remota, caduta negli stereotipi della produzione industriale, dimentica di gesta eroiche e ora incapace di sollevarsi al di sopra di una misera accettazione dell'oppressione del "pragmatismo". Pur frequentando la pittura e dichiarandosi per tutta la vita "pittore", già le composizioni su tela dei primissimi anni Sessanta rifiutano ogni elemento estetizzante e narcisistico che caratterizzava l'arte astratta e informale da cui prende avvio la sua ricerca e certamente non si accontentano del recinto del quadro come proiezione dell'individualità dell'artista. I suoi grandi segni tipografici a smalto industriale su tela, infatti, sono essenziali grafemi, emblematici,

però, di uno svuotamento della forza di significazione e poetica di un linguaggio frantumato dalla solidità iconica del mondo della produzione di massa e dei consumi. Nel 1983 Germano Celant avrebbe evidenziato tale condizione di "caduta dei legami associativi" in cui "prende forma il ritmo sciolto, non ieratico, delle lettere e degli spezzoni di segni che rifiuteranno sempre una formalità compositiva a favore di una libertà spaziale atta a intensificare e a facilitare, in ragione delle interferenze contestuali, l'articolazione degli insiemi, siano essi immagini pittoriche, documenti naturali, corpi o calchi di statue"³. Si potrebbe quindi affermare che già nell'ordinarsi di simili segni su tela si produca l'inizio di un processo creativo capace di creare inedite strutture prive di transitività linguistica, non strumentali a significati o alla trasmissione di informazione, dove gli alfabeti, i numeri, le notazioni grafiche non valgono come figure e nemmeno come tracce, ma vengono organizzati in nuove sintassi che stratificano e concentrano energia aprendosi a combinazioni memori delle pionieristiche sperimentazioni del costruttivismo russo e della tensione metafisica del Suprematismo, avanguardie rievocate non per analogia formale, ma per alimentare disposizione etica e spirito utopico. Parimenti il supporto dell'opera cessa di funzionare come tale, entra anch'esso in una relazione produttiva con gli elementi compositivi della medesima, si fa materiale e accade che la carta su cui Kounellis è intervenuto con carboncino o altre tecniche non sia il luogo di una rappresentazione e nemmeno si conceda a una supposta interezza della propria visibilità, ma si innesta e crea l'opera nella libertà combinatoria dell'artista, in una sorprendente interdizione dello sguardo, in un disegno che è parzialmente celato da lastre e barre di ferro, o che forse ne è il paradossale sostegno e che, in ogni caso, abdica alla propria compiutezza per rivelarsi organica presenza, materia, elemento di una nuova partitura, di una notazione delle parti per una composizione non riducibile all'appagamento del vedere.

Dopo avere elencato alcune delle cose amate da **Pino Pascali** – e tra queste l'America dell'immaginazione, dell'infanzia, delle possibilità vitali... – Kounellis prosegue ricordando che "Pino liked American painting because he hated all the masticated and putrid culturalism of European painting (apart from Burri). At the base there is Pollock and Burri... American painting because it was ANOTHER world, 'it was' ANOTHER WORLD... Pino painted that great swollen negro woman in a shining black which could have been taken from a shoe-polish advert on Broadway... one thing never mentioned about Pino is his capacity to evoke..."⁴. L'indagine del mondo è giocata da Pascali nelle modalità conoscitive della sperimentazione fanciullesca, nel piacere ludico che crea opere senza le finalità previste da una pianificazione logica e da una strumentalizzazione dell'arte in vista di un progetto teorico. Il vitalismo rifiuta il culturalismo, osserva il mondo e il suo incanto. Nell'incontrollabile proliferazione dei segni, Pascali isola immagini, accoglie porzioni di realtà qualificandone la sua retorica, vive l'artificio come una dimensione originaria. Non si tratta quindi di aggiungere prodotti all'esistente, ma di evocarne i segni, le presenze, le possibilità già disponibili. Il torso di negra o le labbra rosse del 1964 sono feticci dell'immaginazione, superfici monocrome dove individuare grafemi in corrispondenza iconografica ai titoli dei lavori e nella finzione di linee che non hanno bisogno di essere tracciate, ma che emergono grazie alle protuberanze provocate da camere d'aria che le delineano: sono disegni pneumatici, vuoti che spingono ed esibiscono vane figure, compiacenti ostensioni di ciò che non è nell'opera, ma che si rivela evidente perché già presente nel nostro immaginario. L'inorganica sensualità proposta da Pascali è l'esercizio di un'arte che agisce per risvegli di memoria e incanto di un nuovo mondo che sia ingenuo e tecnologico insieme, all'interno del quale ritrovare gli archetipi per un'umanità che continua a desiderare la propria infanzia.

Le strutture primarie del comporre e la possibilità di identificare l'opera nella propria potenziale autoprogettazione portano **Alighiero Boetti** a una produttiva regressione inventiva. Nel campo già delineato della carta quadrettata, le relative caselle vengono annerite in numero crescente su undici fogli consecutivi. La quantità di elementi di base evidenziati dall'inchiostro aumenta in modo esponenziale e origina geometrie ghirigori, forme derivate dall'adiacenza come percorso privilegiato per il moltiplicarsi di quadratini che progressivamente occupano in maniera consistente le ordinate e vuote griglie di partenza. Non c'è apporto espressivo nell'esattezza di tale composizione, né intento figurativo. Si tratta di un moltiplicare che lascia affermare l'inerzia della forma e la destituzione del ruolo dell'autore. Come tutti gli alfabeti e i codici di Boetti, il dato primario consente combinazioni emancipate dalla contingenza del loro accadere, sistemi non finalizzati e storici che possano continuare a generarsi come fossero processi naturali. Sottratti alla necessità di legittimazione teorica, i principi costruttivi divengono dispositivi autarchici, ritmi che precedono la percezione o l'idea di tempo, preistoria del concatenamento di fatti ed elementi puntuali su cui si basa qualsivoglia classificazione. Tale sintassi intransitiva fa del lavoro l'occasione per rimanere all'interno del suo stesso impianto, una sorta di funzione ricorsiva primitiva che calcoli lo spazio di autonomia dell'opera dove riconoscere un prototipo per la libertà di ogni soggetto.

Lo spessore è minimo, quasi impercettibile, così che la porzione di muro occupata non pare impegnata da alcun dispositivo scenico e può costituire una sorpresa per la sua capacità di ospitare l'imprevisto. Avvicinandosi alla plausibile grandezza in scala naturale dei riporti fotografici sull'acciaio inox degli storici lavori di **Michelangelo Pistoletto**, l'accidentale si scopre in movimento, riflesso, inquadrato con la propria possibilità di vita in dialogo con gli statici soggetti prescelti e fissati sulla superficie in una relazione interminabile con l'agire e l'esistente. Negli specchi è in gioco il tempo: ciò che ha durata innanzi ad essi così come l'inesauribile potenziale di ciò che vi è trascorso davanti e di quel che ancora potrà incontrarsi. Come all'interno di un'allegorica riproposizione della definizione platonica del tempo quale "immagine mobile dell'eternità"⁵, questa serie di lavori di Pistoletto produce una drammatica occasione di relazione tra la natura morta di ogni immagine che si ponga come rappresentazione e il vitalismo inesauribile che anima la scena. Con il più semplice e al tempo stesso inquietante dei dispositivi, obbligata a fare i conti con quella porzione di realtà che si offre nella mutevolezza di ciò che gli si para di contro, la storia della rappresentazione acquista il dinamismo che l'oggettività dell'iconografico credeva di avere perduto per sempre. L'immagine non è una "cosa", ma relazione, comportamento, prospettiva, visione dell'altro, doppio, epifania, ossia indecisione del proprio destino. Tuttavia Pistoletto è consapevole del ruolo decisivo giocato dall'ambivalenza della soglia in cui un'immagine possa costituirsi e, già negli anni Settanta, elabora strategie plastiche nella presentazione dello specchio, operando sulla sua forma, sulle sue caratteristiche riflettenti e assumendolo "come elemento spazialmente 'organizzativo' in dialettico confronto con la disgregazione 'informe' o la disseminazione della sua stessa Arte Povera. Si manifesta uno spirito di energica geometria, di solidità, di intervento fortemente 'dominante' sullo spazio"⁶. Il disegnare diviene un esercizio di controllo se consideriamo un'opera significativamente intitolata *Disegno dello specchio*. Le superfici riflettenti non ospitano più figure serigrafate all'interno del proprio campo organizzato in sette elementi geometrici sovrapposti. Ora Pistoletto ha introdotto con evidenza delle ampie cornici, rimarcando quei limiti in cui un oggetto cerca di confinare ambiguamente con la realtà a cui appartiene

per affermare il proprio spazio come autonoma scena di mondo. In tal modo il disegno si rivela come possibilità di inquadratura, radicale partizione di aree riflettenti destinate a contenere la dinamica visione di quel che accade, ma nella predeterminazione delle sagome degli specchi. L'arte può così perimetrare l'occasione di tale processo, arginare una scena irripetibile che finisce col darsi sempre all'interno e indissolubilmente all'esterno della materialità dell'opera.

Tutto l'agire di **Giuseppe Penone** trova fondamento nella capacità di rivelare la coesione e la contiguità tra l'uomo e la natura e nel superamento di questa stessa distinzione per soffermarsi invece sulla condizione in cui chi percepisce e quel che è percepito si ritrovano, riducendo la distanza immemore di una più intima e originaria unità. Individuare la pelle delle cose e trovare in essa quella dell'uomo stesso significa riattivare processi osmotici, conoscenze intuitive, miti di antiche civiltà rurali che la cultura tecnica ha rimosso nelle proprie distinzioni tassonomiche. Il disegnare è certamente una costante nel lavoro di Penone, un immediato modo di sperimentare la sottile densità permeabile della carta, del vetro, della grafite e di tutti i supporti adottati come soglia del mondo, ossia limite incerto, possibilità di contatto, passaggio, continuità. Le tracce di leccio su nastro adesivo sono impronte aeree, pura superficie, presenza fossilizzata su lastre che si lasciano attraversare dalla luce. Le lunghe e macroscopiche impronte del sambuco e del fico esibiscono invece una morfologia analoga alle striature della pelle umana, ne rivelano l'intima affinità strutturale, la condivisione di segreti principi costitutivi. Sembrano propagarsi come fiumi, crescere nella omogenea distesa prodotta dal carboncino, secondo una pratica che Penone predilige anche per la continuità tra tecnica, materiale e oggetto del disegnare. In un proprio scritto del 2002, infatti, l'artista annota:

"Dal vegetale che ha nella sua struttura la logica della luce, si ottiene il carbone.

Da un fuoco dalla luce negata, celata, si ha un buio, un'ombra.

Con il disegno quest'ombra rivela la luce attraverso la pelle."⁷

Disegnare *Trappole di luce* è un ripercorrere a ritroso la genesi del carbone, ricostituire nella visibilità di un'opera la sottrazione ai raggi solari di stratificazioni vegetali che hanno prodotto la composizione chimica di un materiale che, a sua volta e in specifiche condizioni di pressione, genera forme cristalline. La giustapposizione sui disegni di barre di cristallo come fossero diafani rami del fico e del sambuco stessi consente a Penone un ulteriore livello di complessità in tale peculiare archeologia del fare umano in armonia con quello naturale. La natura, infatti, non è rappresentata, ma ritrovata dalla mano dell'artista che ricalca le sue orme come fossero le proprie, utilizza e lascia incontrare materiali intimamente correlati tracciando e disponendo ombre e spettri nella trama di una pelle che venga attraversata dall'universalità della luce rivelatasi nell'incidenza sul nostro essere presenti.

L'esserci è evento, accadere interferendo. Le mappe di **Emilio Prini** sono estremi registri di una presenza che è visualizzata in una diagrammatica minima. Lo scrivere a macchina gli consente di mantenersi nell'indifferenza rispetto a un indesiderato portato espressivo o figurativo. Linee essenziali sono individuate sui fogli col solo ricorso al nero e al rosso della striscia di inchiostro disponibile per la battitura dei caratteri tipografici. Al di sotto delle aree tracciate con tale meccanica esecuzione sono riportate delle date riferibili al 1974. O meglio: una linea divide la carta in due sezioni. In quella superiore un vago quadrilatero è intersecato da una linea spezzata ed è accompagnata dalla nota n° 1 e dalla calendarizzazione "8/APRILE/74";

nel campo inferiore le figure realizzate meccanicamente raddoppiano e si modificano, sono affiancate e paiono complementari, l'una con due porzioni interne che rimangono bianche, l'altra che riempie di trattini proprio i due spazi corrispondenti e che trasforma il proprio perimetro in una sequenza di frecce vettoriali. Un secondo foglio reca impresse le variazioni di medesime coordinate realizzate con la stessa tecnica. Le figure ora sono tre, affiancate, però, da due disegni certamente fatti originariamente a mano, tondeggianti e schematici, con evidente riferimento alle lineari puntualizzazioni realizzate a macchina per evocare quegli spazi delineati a fianco e riconducibili anch'essi al 1974. I due fogli vengono inviati in Brasile come documenti in alta risoluzione. Smaterializzati nel supporto digitale vengono poi stampati, ricomposti e accostati, riguadagnano consistenza anche attraverso la messa in cornice per essere esposti prima di fare ritorno in Italia. Ogni indicazione di Prini è puntuale e scarna: è concessa solo una didascalia che riporti esclusivamente il proprio nome seguito dall'anno di riferimento. Diviene evidente che questo stesso testo rivela la propria inadeguatezza: cerca un'approssimazione rispetto alla capacità di riduzione segnica e di affermazione negativa da parte dell'artista che opera, invece, lambendo il vuoto per circoscrivere il pieno del mondo, ponendo se stesso come polarità inespressiva, marginale, perimetrica, angolare rispetto alla vita. Al tempo stesso il commento testuale, proprio come la didascalia in mostra, rischia di essere un contraddittorio supplemento di significazione, laddove l'impovertimento linguistico è invece affermazione produttiva di quello che Prini stesso annotava come "un'altra ipotesi per il vuoto" per il "lato di vita chiave biologica"⁸. A una simile topografia occorre, piuttosto, corrispondere nel bilico delle sue soglie spaziali e temporali.

Luciano Fabro ha spesso fatto ricorso al disegno e ne ha a più riprese espresso le ragioni e analizzato le eterogenee intenzioni e possibilità in vista di un suo caratteristico procedere inquisitorio e dialettico finalizzato alla coscienza dell'arte. Tuttavia, come ha notato Dieter Schwarz, "he was not an artist who felt an urge to draw; when he did draw it was always from choice. He was never at mercy of drawing. The gestures in his drawings are never spontaneous"⁹. In tale prospettiva occorre pensare al disegno come archetipo, tensione verso il "pensiero puro", come lo stesso Fabro dichiarava nell'intento di svelare l'impensato della propria pratica. Risalire alla cardinalità di un groma, ossia di uno strumento arcaico per l'agrimensura, significa pertanto collocarsi in quegli stessi tracciati originari finalizzati a calcolare, frazionare e possedere i territori. Luciano Fabro ne sperimenta il funzionamento. In *Groma Monoteista* replica la modellizzazione di un simile dispositivo e allinea due aste ortogonali a quella verticale da innestarsi nel terreno. Ai vertici dei quattro punti cardinali così ottenuti sono legati altrettanti fili che, diversamente dagli originali a piombo, vengono tesi verso terra dal peso di grumi di das collegati alle estremità. Su ciascuno di essi è segnata e riconoscibile la simbologia caratteristica di tre religioni monoteiste, mentre uno solo è indefinito. Al di sopra di ogni elemento si ritrovano pagine interdette alla lettura, testi riferibili a lezioni sull'arte di Fabro stesso. Siamo al cospetto di decisioni fondamentali, ripartizioni che strutturano, definizioni di confini che abitiamo e che diventano il nostro stesso abito mentale. Gli assi ortogonali divengono principio di misurazione, scansione per determinare una metrica del territorio che, per analogia, si ritrova in diverse forme culturali con cui ordinare lo spazio fino all'adozione di supporti convenzionali come la carta millimetrata che, tra l'altro, Fabro ha spesso utilizzato per altri propri disegni. Il tracciare lo spazio è qui riportato alla concretezza esperienziale, oltre l'implicita metafora del foglio come campo d'azione. A sua volta la virtualità degli spazi digitali è ispirazione di esercizi di auto-organizzazione di forme che danno vita alla

serie dei *Computer*, dove i pesanti materiali utilizzati paiono alleggerirsi nella disposizione aerea di combinazioni regolate da principi geometrici per la produzione di volumetrie non corrispondenti a rappresentazioni, ma a pure tautologie dell'idea stessa di spazio.

Arcaico è l'universo di **Mario Merz**, preistorico perché organizzato nel ritmo prima che nel tempo cronologico. La serie Fibonacci, ricorrente nei suoi lavori, è un modello di produzione di infinita progressione, un'autoproliferazione matematica che germina come la natura, senza scopo, inarrestabile, devota alla coppia di numeri precedenti che, sommati, sono i genitori del successivo. "La parola è teatrale" perché definisce in modo concreto una presenza, mentre "il numero svanisce più rapidamente nella mente, è un fenomeno impersonale e terrificante"¹⁰. Alla sua epifania ricorre sovente Merz. Imprigionate nel disegno del vetro colorato dal neon, le cifre sono animate perché fatte di luce che in realtà corrisponde al gas nobile e si concedono ad apparizioni in assemblaggi o su carte monocrome come nel caso di quelle grandi figure nere che paiono quadrupedi di un'età che non ha ancora conosciuto la presenza dell'uomo. Non c'è caratterizzazione pittorica, ma solo la definizione della sagoma di tali inquietanti animali. Sono esseri bestiali che non hanno valore allegorico come in molte tradizioni artistiche, ma evocano fantasmi di un'epoca indeterminata, un tempo prima del tempo, come fossero usciti dalle grotte di Altamira o Lascaux e, divenuti aerei e imponenti insieme, potessero finalmente liberarsi negli ambienti. A loro volta, marcando grandi pareti e spazi non convenzionali anche all'interno dei musei, sono capaci di trasformarsi in ombre che si stagliano su muri trasformati in supporti per peculiari disegni. Merz non circoscrive l'opera all'interno del perimetro di un foglio o di un'area debitamente assegnata, ma produce un continuo sfondamento dell'ordine del discorso visivo, della grammatica espositiva, esorbitando dalle forme canoniche di produzione artistica così come dalla codificazione dei luoghi ritenuti pertinenti dell'arte, ma messi così alla prova da tale irriducibile tensione all'al di là del limite.

Originariamente ripiegata nell'intimità **Marisa Merz** recupera tecniche ed energie affinché memorie e fugaci immagini si esibiscano pubblicamente attraverso un sapiente reimpiego dei materiali. L'artigianalità con cui lavora il nylon o l'alluminio è un intrecciare che sublima il tempo privato in opera, una tessitura che è insistenza, tensione sul qui e ora come possibilità di generazione di forme. Tanto i lavori a matita su carta quanto i più complessi interventi concepiti in dimensioni ambientali condividono la delicatezza dell'evocazione, sono ambigue presenze familiari e remote, che si offrono in una sorta di fantasmatica, nella spettrale ambivalenza tra l'essere presenti e il continuare a muoversi in aree indecise dell'immaginazione. I confini del disegno sono incerti: sfumano nelle composizioni su carta, adottano il muro come pretesto per lo stagliarsi di linee dove individuare nelle concavità o nelle convessità delle proprie trame la possibilità di riconoscere la figurazione di teste o di fragili forme che lentamente svelano i propri segreti. In particolare le fitte maglie di rame si organizzano negli ambienti come occasioni di una modulazione scultorea delicata e permeabile alla luce, capace di produrre disegni e ombre che coinvolgano organicamente l'architettura in una tecnica compositiva frammentaria e, al tempo stessa, sempre potenzialmente aperta e in continua osmosi con il mondo circostante.

L'arte come forma di conoscenza e disvelamento non può rimanere ancorata alla propria certezza diurna e alla stabilità dell'opera. Questa appartiene al mondo, animata dalle stesse componenti organiche e chimiche che tutto trasformano e che l'uomo cerca di contenere nell'arbitraria immaginazione di metamorfosi e processi figurabili dalla mente. La scelta delle tipiche simbologie di **Gilberto Zorio** è un'archeologia della tecnica: le forme

ancestrali di terracotta per parlarvi all'interno e "purificare le parole", i crogiuoli come luoghi di fusione e attivi incontri della materia, i giavellotti e le canoe come protesi e spinte, intuitivi dispositivi di avanzamento per catturare e dominare lo spazio; le stelle a cinque punte, archetipi del nostro immaginario che non corrispondono ad alcuna verifica empirica, ma che ci permettono di figurare sorgenti luminose talmente remote nello spazio e nel tempo da non potere coincidere con l'attualità del nostro essere qui e ora. Tali soggetti ricorrono anche nei disegni dell'artista, in quegli intensi grafemi che paiono reminescenze e anticipazioni delle forme impermanenti che delineano. In alcuni casi la carta è intrisa di fosforo, di sostanze fluorescenti, di agenti che si nutrono della diffusione di luce per poi rilasciarne le tracce di memoria; collocate in una sala che ritmicamente diviene buia, le opere così realizzate esibiscono altre apparizioni, offrono il proprio spettacolo notturno, dinamico, fluido, attendendo la ciclicità di nuove albe e sospendendo la certezza di tutto quel che finora è stato "solamente" davanti ai nostri occhi. Tali lavori, quindi, sono in un'indissolubile relazione con le condizioni ambientali e, non a caso, non si collocano a parete, ma sono sospesi, si situano nello spazio, anzi intervengono in esso modificandolo e talvolta sfidandolo. L'intero corpo del museo può essere un paradossale sfondo aereo, l'indefinita e variabile quinta scenica dove individuare il disegno di una combinazione di materiali sospesi, apparentemente una corda che determina la leggibilità di una parola dai caratteri sinuosi e la cui condizione di leggerezza produce turbamento nel riconoscervi invece il tremendo sostantivo "odio". La levità di tale adattabile intervento di Zorio contiene e armonizza polarità conflittuali. Originariamente era l'intreccio di fibre vegetali a realizzare la fune che delinea una scrittura capace di sollevare il peso del piombo. Nuove varianti lasciano individuare nel solco del metallo l'intreccio di fili di rame, di uno dei materiali privilegiati dall'artista per la sua capacità di conduzione, ossia per essere sempre a disposizione dell'impercettibile, ma essenziale attività di una natura dinamica.

Tale modo di segnare lo spazio, di disegnare praticabili margini per un'azione illimitata è l'evidente contestazione della forma come autonomo territorio, l'opposizione alla scelta dei suoi limiti di campo come principio regolativo del fare artistico. La radicale decostruzione di tali coordinate è un'ipotesi di nuove possibili topografie dell'esistere, mappe che non solo contengano, ma aprano orizzonti, come le dense stesure di blu su alcuni muri del museo con cui Giovanni Anselmo convoca la remota provenienza del lapislazzuli, di un colore giunto da una regione suggestivamente collocata "oltremare" e che sia disponibile oggi a originare piccoli abissi monocromi che generino immaginazione. In essi il nostro sguardo si immerge, oltrepassa i confini degli ambienti e i limiti di una narrazione, anche quella dell'arte, che, cristallizzata dalla storia, si rivela sempre parziale elaborazione della propria inesauribile esperienza. I disegni e le tracce degli interpreti che hanno condiviso una stagione straordinaria coincidente con la formulazione "poverista" continuano a suggerirci invece un'arte che sia ancora incanto e che sia tale per la peculiare caratteristica di essere sempre oltre se stessa e in un'incessante relazione con il prodursi della vita.

¹ C. Greenberg, "Pittura modernista", in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di Giuseppe di Salvatore e Luigi Fassi, Johan & Levi, 2011, p. 123. Lo scritto è stato originariamente pubblicato nel 1960 come *pamphlet* in una serie pubblicata da *Voice of America*.

² Giulio Paolini, "In Extremis. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi...", in *Giulio Paolini*, a cura di Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese, Charta, Milano 2003, p. 49.

³ Testo selezionato e riproposto da Germano Celant nel suo *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 83.

⁴ J. Kounellis, "For Pascali. 1969", in *Jannis Kounellis. Works, Writings 1958-2000*, (a cura di Gloria Moure), Ediciones Polígrafa, Barcellona 2001, p. 94.

⁵ La celebre definizione è da ritrovarsi nel *Timeo*, il dialogo che costituisce la più profonda riflessione sulle questioni cosmologiche nell'ambito delle opere di Platone.

⁶ Tale osservazione e la conseguente citazione sono da riferirsi a quanto notava Augusta Monferini nel catalogo *Pistoletto*, (a cura di Anna Imponente), Electa - GNAM, 1990, pp. 14-16.

⁷ Giuseppe Penone. Scritti 1969-2008, a cura di Gianfranco Maraniello e Jonathan Watkins, MAMbo - Ikon, 2009, p. 298.

⁸ Cfr. G. Celant. *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp. 211-218.

⁹ Dieter Schwarz (a cura di), *Luciano Fabro. 100 disegni*, Kunstmuseum Winterthur - Richter/Fey Verlag, 2013, p. 10.

¹⁰ Cfr. *Mario Merz. Obraz Historicas. Instalaciones*, (a cura di Danilo Eccher), Fundación Proa, Buenos Aires, 2003, p. 18.

¹¹ G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, op. cit., pp. 70-71.

TEMPO, TRACCIA E TRASPARENZA. IL DISEGNO DELL'ARTE POVERA UN PERCORSO STORICO ATTRAVERSO LE RIFLESSIONI DEGLI ARTISTI

Lara Conte

“Nel 1945, fine della guerra, [...] sono andato immediatamente nei prati a fare dei disegni di erba [...], secondo questo tempo, andavo di fuori al mattino e mi recavo nel prato, il tempo del disegno, nel prato, era il tempo del segno che continuava dal mattino alla sera, sempre con la medesima tecnica di non staccare la matita dal foglio. Verso il tramonto smettevo e il fatto che passassi tutto il giorno disegnando questo tratto a circonvoluzioni, come se fosse una specie di intestino, senza sbavatura, mi permetteva di pensare. Tutto il tempo lo passavo a pensare, seguivo i miei pensieri e tutto quello che succedeva intorno a me, per esempio gli uccelli che cinguettavano, le foglie che cadevano, il rumore lontano di un autocarro. Tutte queste cose entravano nel disegno, senza entrarci naturalmente, ma entravano come tempo, come se la matita fosse la punta di certi strumenti che registrano su un foglio di carta, la punta gira sempre e registra la umidità, la temperatura, i rumori, i suoni. In realtà non si vede niente ma c'è tutto dentro questa punta, anche se non si vede c'è tutto quel passaggio di tempo”¹.

Un viaggio ininterrotto, magmatico e in divenire, quello del disegno dell'Arte Povera, che in modo metaforico può prendere avvio dall'immagine mitica di Mario Merz, immerso nella natura a esplorare il “tempo del disegno”, a esperire “il disegno come fatto totale”, un disegno che prescinde dalla “necessità di rappresentare” per diventare “un modo di essere”². In questa dimensione le distinzioni critiche messe in evidenza dalla trattatistica del passato tra “disegno interno” e “disegno esterno”, così come tra “disegno indiretto” e “disegno diretto”³, si incrinano naturalmente, per dischiudere un nuovo orizzonte del segno che si fa esperienza, allo stesso modo in cui nell'Arte Povera, l'arte passa dal “rappresentare” a “presentare” – un'arte che abbandona la metafora in luogo della tautologia, come annunciava Germano Celant nel 1968⁴, che dissolve “le convenzioni iconografiche”, “i linguaggi simbolici e convenzionali”⁵, investigando una propria dimensione politica, quale politica dell'esistente. In questo processo di “orizzontalizzazione” il disegno esplora una diversa modalità linguistica: non è più una questione di genere. Si situa in un campo espanso e ibrido, in cui si dissolvono le categorie. Si creano aperture, zone interstiziali e di contatto che traghettano e dilatano il disegno, da segno a traccia, da azione a campo di sperimentazione, fisica e mentale. Si incrinano le dinamiche relazionali unidirezionalmente intese tra disegno e opera, e gli stessi paradigmi fondativi della tecnica tradizionale del disegno si declinano al plurale, come ad esempio la carta o il foglio quale campo operativo definito.

Se possiamo situare storicamente nella seconda metà degli anni Sessanta l'avvio delle pratiche artistiche che Germano Celant riunì nella definizione di Arte Povera, attraverso le riflessioni di Mario Merz – l'artista più anziano della compagine poverista – si può idealmente tracciare una serie di marcate o

più sotterranee relazioni con la stagione artistica precedente, ovvero con le istanze di rinnovamento dell'arte italiana all'indomani dalla tragedia bellica e della fine del fascismo che segnarono un nuovo corso dell'arte italiana ben identificabile altresì nella specifica prospettiva del disegno e del suo nuovo statuto. A partire da Lucio Fontana, che di ritorno a Milano dopo il suo soggiorno in Argentina, annunciava nel secondo manifesto dello spazialismo pubblicato nel 1948: “Non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. Una espressione d'arte aerea di un minuto è come se durasse un millennio, nell'eternità. A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo: forme artificiali / arcobaleni di meraviglia / scritte luminose”⁶. In questo processo si dissolvono i confini tra i linguaggi – pittura e scultura – ma anche tra opera e disegno. Il disegno, che si fa segno, può allora fisicizzarsi in forme e materiali altri rispetto a quelli tradizionali del disegno, come ad esempio il neon che si libra nello spazio nell'intervento realizzato per la IX Triennale di Milano del 1951, allo stesso modo in cui la carta può diventare il luogo fisico di esplorazione di un gesto che si fa situazione spaziale con i “buchi” o i “tagli” (n. 1, n. 2).

Le storie si intrecciano, le narrazioni si sovrappongono e si moltiplicano. Dallo spazialismo di Fontana alla pratica quotidiana del foglio di Fausto Melotti, in cui il disegno si fa in altro modo esperienza indipendente dalla scultura, volo lieve ed evanescente, “forma espressiva che più di ogni altra, per l'immediatezza della trascrizione, l'elementarità del mezzo povero e potente, può rapire allo stato di grazia il suo palpito più remoto”⁷. E così, sino ad arrivare a Piero Manzoni il quale nel testo *Libera dimensione* sembra dialogare a distanza con Mario Merz, come ha messo in evidenza Dieter Schwarz⁸. Riflettendo sulla “necessità di essere”, Manzoni traccia i nuovi orizzonti fenomenologici ed esperienziali della pratica artistica contemporanea: “Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi [...] c'è solo da essere, c'è solo da vivere”⁹. Parallelamente, volgendo lo sguardo nello specifico all'ambiente artistico romano, si pensi alle investigazioni materiche di Alberto Burri, alle “impronte” di Toti Scialoja per arrivare al “segno-scrittura” di Gastone Novelli. L'azione di tutti questi protagonisti dell'arte italiana è germinale, il portato è profondo e fecondo. Il foglio da allora in avanti si fa luogo di accadimenti, in una traiettoria che spazia dalla fisicizzazione alla smaterializzazione, dalla presenza all'assenza, o meglio alla “trasparenza”.

In una più ampia ricognizione sul disegno italiano del Novecento Enrico Crispolti individua tre categorie attraverso cui sistematizzare il disegno contemporaneo, il disegno “progettuale” e di “ricerca”, il disegno “da

¹ G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, in “Domus”, n. 439, giugno 1971, p. 47.

² M. Merz, in conversazione con G. Celant, in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo dei Congressi ed Esposizioni, 18 novembre 1983 – 22 gennaio 1984) Mazzotta, Milano, 1983, p. 26.

³ A tal proposito si veda G. De Marco, *Il disegno tra utopia e progetto nell'Arte Povera e Concettuale*, in *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano, 1993, p. 302.

⁴ *Arte Povera*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio – 15 marzo 1968), Galleria de' Foscherari n. 64, Bologna, 1968.

⁵ *Ibid.*

⁶ L. Fontana, G. Dova, B. Joppolo, G. Kaiserlian, A. Tullier, *Secondo Manifesto dello Spazialismo*, Milano, 18 marzo 1948, rip. in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1994, p. 132.

⁷ F. Melotti, per la prima volta pubblicato in A.M. Hammacher, *Melotti*, Electa Editrice, Milano, 1975, p. 23.

⁸ D. Schwarz, *Mario Merz: il disegno come fatto totale*, in *Mario Merz. Disegni*, catalogo della mostra, a cura di D. Schwarz (Winterthur, Kunstmuseum, 12 gennaio – 9 aprile 2007 / Torino, Fondazione Merz, 27 aprile – 29 luglio 2007), hopefulmonster editore, Torino, 2007, p. 20.

⁹ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in “Azimuth”, n. 2, gennaio 1960.

esposizione” e “illustrazione”¹⁰. Investigando nello specifico il disegno dell’Arte Povera appare tuttavia completamente mutata l’essenza del disegno “progettuale”, in quanto la relazione che si istituisce tra l’annotazione grafica e l’opera finale non è più diretta né più esclusivamente orientata a un processo di pensiero e lavoro succedano e conseguente. È quello che Gabriella De Marco definisce come il passaggio da un “procedimento induttivo” a quello “deduttivo”, in cui “l’idea esiste a priori e va semplicemente applicata e non raggiunta mediante il disegno”¹¹.

Il segno riassuntivo ed essenziale di alcuni fogli di Luciano Fabro lascia affiorare la tensione e la fisicità del gesto scultoreo che esplora lo spazio rivelando tuttavia una precipua autonomia di linguaggio che non confina il *medium* grafico in una pratica propedeutica alla scultura, bensì ne dilata i confini verso orizzonti più astratti e concettuali (n. 3). In artisti come Pino Pascali e Jannis Kounellis lo schizzo non è più il percorso attraverso cui l’idea trova una prima estrinsecazione nell’urgenza e nell’attualità del segno, ma un processo autonomo, come se il risultato finale fosse già preesistente nella mente dell’artista che sceglie il foglio per rivelarlo. Tanto che non è detto che nell’iter creativo il disegno preceda l’opera: può infatti crearsi una situazione di dialogo osmotico tra scultura e disegno che porta altresì a pensare il disegno a partire dall’opera, come memoria del lavoro stesso o come punto di partenza per riattivare una nuova *possibilità* dell’opera. Questo aspetto lo si può individuare in alcuni fogli dei taccuini di Pascali, dove sono tratteggiate annotazioni di sculture come il *Mare*, i *Delfini*, il *Dinosauro*, i *Bambù* (1967; n. 4), e nel disegno autonomo dei *Bachi da seta* (1968), in cui con diversi colori sono tratteggiate le forme scultoree e il titolo stesso dell’opera, in via di definizione nel gioco di parole che si istituisce con il passaggio a Baco da setola, che assume un’eguale consistenza visiva sulla superficie del foglio.

Un’affine relazione dialettica tra opera e disegno può essere messa a fuoco anche nella ricerca di Kounellis, ad esempio in alcuni recenti disegni di soprabiti tracciati con un tratto possente nero di pastello a olio, ad accentuare il carattere visionario di un’immagine che declinata indifferentemente nel foglio o nell’opera plastica rimanda a un’innata vocazione pittorica della ricerca dell’artista (n. 5, n. 6)¹². “In verità la pittura – dichiara Kounellis – è una mentalità che sopravvive dentro e fuori i dipinti”¹³. Ciascun oggetto utilizzato dall’artista di origine greca, disposto nell’opera e nel disegno per “accumulo”, “stratificazione”, in una dimensione sintattica profondamente diversa dalla serialità minimalista, denota la necessità di rivelare attraverso una vocazione visionaria la propria visione critica e politica della storia, dove il passato è necessariamente una linfa vitale per esplorare il presente, immettendo naturalmente il lavoro in una dimensione circolare, universale, metafisicamente atemporale.

Anche nella ricerca di Michelangelo Pistoletto si può individuare una peculiare dimensione di continuità tra opera e disegno. Sul foglio fanno la comparsa ritratti di figure avvolte in un’atmosfera metafisica, giocate sul contrasto di luce e ombra mediante l’utilizzo del chiaroscuro, che rimandano alle figure dei *Quadri Specchianti* (n. 7, n. 8).

¹⁰ E. Crispolti, *Invito al disegno contemporaneo*, in E. Crispolti, M. Pratesi, *L’arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari – Roma, 1990, p. 2 e sgg.

¹¹ G. De Marco, *Il disegno tra utopia...*, cit., p. 304.

¹² I fogli sono stati presentati nella mostra *Kounellis. Disegni e Progetti*, catalogo della mostra, a cura di B. Corà (Pistoia, Galleria Vannucci Arte Contemporanea, 8 ottobre – 22 novembre 2010), Galleria Vannucci Arte Contemporanea, Pistoia, 2010.

¹³ J. Kounellis, *Intervista di Robin White*, in *Jannis Kounellis. Odissea Lagunare*, Sellerio Editore, Palermo, 1993, p. 62.

La parabola di esplorazione che si definisce in un percorso a doppio senso dal disegno all’opera e dall’opera al disegno giunge altresì a esperire la coincidenza tra progetto e opera o, con un’accezione concettuale differente, il disegno può diventare l’opera, anche in relazione al più ampio processo di dematerializzazione che investe l’arte internazionale a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, in cui il disegno assume una specifica autonomia linguistica ed espositiva, sia nella dimensione specifica della mostra sia nella più smaterializzante superficie bianca della pagina del catalogo e del libro. In una delle rare mostre collettive dedicate al disegno tenutesi in Italia nel corso degli anni Settanta, Achille Bonito Oliva identifica questo clima e questo specifico ma allo stesso modo dilatato approccio al disegno attraverso il concetto di “trasparenza”. *Drawing / Transparency. Disegno / Trasparenza* era il titolo della mostra tenutasi allo Studio d’Arte Canaviello di Roma nel 1976 che proponeva un nutrito e articolato confronto fra le ricerche italiane e le coeve pratiche artistiche americane. L’equazione disegno e trasparenza trova ulteriori riscontri in concetti quali la “leggerezza” – scrive appunto Bonito Oliva: “nell’arte contemporanea il disegno diventa direttamente il momento autosufficiente dell’idea che diventa forma, del segno che si accontenta della propria leggerezza, rinunciando all’enfasi visiva e tattile della materia pittorica e scultorea”¹⁴ – o nell’allora oramai diffusa definizione critica proveniente da oltreoceano di “smaterializzazione” proposta da Lucy Lippard e John Chandler, e ancora nei concetti di “inconsistenza” e “incertezza”. È proprio nella “smaterializzazione” che il disegno “favorisce un accorciamento di distanza tra progetto ed oggetto”, dove “il diaframma della materia viene scavalcato a favore di un’immagine che, senza deviazioni o travestimenti, corrisponde al nudo progetto dell’immaginazione”¹⁵. E “l’incertezza” non deriva dal ricorso a tecniche tradizionali usualmente relate al disegno, quali l’ombra o lo sfumato, ma anche attraverso “la geometria di linee”¹⁶.

Si pensi in tal senso alla ricerca di Emilio Prini che procede verso un’intrinseca propensione all’annullamento della dimensione fisica e materiale dell’opera, con la conseguente critica alla mercificazione dell’oggetto. Nel libro *Arte Povera* di Celant pubblicato nel 1969, testo che rispondendo alla specifica azione critica celantiana della “critica acritica” si configura per un annullamento del discorso critico e dunque dell’interpretazione a favore dell’informazione in un rapporto di complicità fra artista e critico, Prini propone nelle pagine riservategli alcuni progetti che rinviano costantemente a un altrove di forma e pensiero: il vuoto, l’intangibile, l’assenza. Un processo che potremmo definire con l’espressione di “disegnare l’invisibile”. Uno di questi è il *Progetto viaggiante (5 punti di luce sull’Europa)* (1967) che si configura come una mappa dell’Europa su cui sono tracciati a mano alcuni percorsi di congiunzione – i “punti luce” – tra diverse città, affiancati da una spiegazione stampata che attraversa la mappa e si estende altresì nella superficie bianca del foglio, in cui si legge: “Ho preparato un progetto di oggetto viaggiante (5 punti di luce sull’Europa). Ho costruito una valigia contenente suonocombustibileregistratorecartageograficaspecchio ho segnato sulla carta i 4 punti Düsseldorf Amsterdam Parigi Londra; ho trovato il quinto punto unendo i quattro vertici. Il tempo di sosta nelle città è stato limitato alle coincidenze di orario tra i diversi treni. Il funzionamento del registratore è stato limitato alla discesa nelle città. Il funzionamento dello specchio è risultato illimitato. Il funzionamento del fuoco falòsuono si è

¹⁴ *Drawing / Transparency. Disegno / Trasparenza*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva (Roma, Canaviello Studio d’Arte, 1976), La nuova foglio editrice, Pollenza – Macerata, 1976.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

ripetuto costantemente nel centro di ogni città visitata. La carta geografica è risultata tracciata e segnata. Sono state spedite a persone diverse moltissime fotografie dell'oggetto in comportamento ottico e sonoro nelle città. È stato fissato un appuntamento alla stazione d'arrivo. Le fotografie sono state scambiate. La valigia è stata vista e ascoltata sono ripartito. Ottobre 1967 – Novembre 1967¹⁷ (n. 9).

In questa prospettiva il disegno diventa misurazione di spazi e tempi, sconfinamento oltre la formalizzazione e la fenomenologia del soggetto, in un'attivazione di intangibili energie del pensiero, di nuove dinamiche relazionali che traghettano l'arte verso una nuova conoscenza del mondo, come accade anche nella ricerca di Alighiero Boetti, dove il disegno è pratica centrale di lavoro e pensiero.

Il libro *Classificando i mille fiumi più lunghi del mondo* (1977) di Boetti è appunto un lavoro linguistico sulla misurazione e sulla classificazione. "La geografia non c'entra per niente – rivela l'artista in un'intervista con Mirella Bandini – I fiumi sono difficilissimi da misurare; ci sono tanti metodi di lettura sulla lunghezza dei fiumi. Ci sono fiumi temporanei, stagionali, e ciò pone il problema della classificazione; altri che si allungano o si accorciano; inoltre bisogna decidere dove si misura un fiume, se in centro, ai lati, a seconda delle curve a destra o a sinistra; e se vi è un'isola il problema diviene più drammatico. L'importanza del lavoro è di raccogliere adesso quintali di documenti sui fiumi!"¹⁸.

Nella ricerca di Boetti ogni cosa porta con sé il suo doppio per arrivare sino all'esplorazione di una dimensione di un io plurale. Dal doppio dell'azione della scrittura in cui l'artista partendo da un punto centrale inizia a tracciare sul muro la scritta della data e dell'ora in cui compie l'azione, *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970; n. 10). Con la mano destra procede da sinistra a destra come convenzionalmente avviene nel nostro processo di scrittura; con la mano sinistra agisce in modo speculare, esplorando una dimensione di scrittura che è primariamente segno, sino ad arrivare a lambire con entrambe le braccia il confine, il limite massimo della misura corporea determinata dall'ampiezza delle braccia aperte, in un duplice moto di scrittura che collega altresì due diversi orizzonti culturali, la cultura occidentale e quella orientale. Di lì a poco l'artista sdoppia il suo nome in "Alighiero & Boetti". "L'io individuale si fa duale, la congiunzione e si insinua stabilmente tra il nome e il cognome, per ribadire non un conflitto, un duello con sé stesso, ma piuttosto un'amplificazione della soggettività verso la complessità e la molteplicità delle cose"¹⁹.

Il disegno può essere l'unica documentazione, accanto alla fotografia, di progetti che hanno vissuto il tempo effimero di un'azione, come ad esempio i primi interventi nella natura di Giuseppe Penone, o di una mostra, in piena consonanza con la dimensione processuale degli eventi espositivi dell'epoca. In occasione dell'oramai mitica mostra internazionale della fine degli anni Sessanta *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna, Zorio realizzò l'azione *Cenere (Trasciniamo un po')* (1969) di cui è pubblicato il progetto in catalogo (n. 12). L'azione presupponeva la creazione di una struttura plastica composta da due tubi di plexiglas incrociati e trattenuti

assieme da un tondino di gomma bianca. Nella parte inferiore era collocato una sorta di contenitore di tela da camping bianca riempito di acqua caldissima, cenere e foglie lauro come una volta si faceva il bucato. La struttura, trascinata dall'artista, emanava una scia fumante che si propagava nell'ambiente e lasciava al contempo una traccia di acqua nel pavimento, quasi come un segno che disegnava lo spazio.

Anche l'intervento di Pier Paolo Calzolari realizzato per il *Teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga di Roma nel maggio 1968 – evento che vide convocati una serie di artisti a progettare ciascuno un'azione della durata di una sola serata – trova riscontro nel disegno *Ghiaccio rosso* (1968; n. 13), dato che l'artista aveva posizionato al centro della galleria due contenitori: nell'uno era collocato un blocco di ghiaccio rosso, e nell'altro, sottostante, venivano raccolte le gocce del volume in liquefazione. A terra erano disposte delle scatole trasparenti dalle quali fuoriusciva una colonna di fumo viola che invadeva la stanza offuscandola e colorandola.

Un'affine riflessione si può estendere altresì al progetto *Lo Spazio* (1967; n. 14) di Giulio Paolini che fu realizzato fisicamente, per la prima volta, nella prima mostra dell'Arte Povera tenutasi a Genova nel 1967²⁰. L'intervento consisteva nella collocazione delle lettere di legno dipinte che compongono la parola "spazio" nello spazio fisico della stanza, all'altezza dell'asse ottico, anche in questo caso evidenziando in modo paradigmatico il passaggio dalla "rappresentazione" alla "presentazione".

"Per quanto mi riguarda, sul mio documento di identità ho indicato la professione di 'disegnatore' – rivela Paolini – A differenza della pittura, della scultura o di altre tecniche alternative che tendono a ricoprire, a espandersi sulle linee direttrici della rappresentazione e quindi per estensione a superarle, il disegno lascia trasparire le premesse, il dato iniziale, consentendo così di prefigurare, senza peraltro limitare, il risultato finale"²¹. Dalla sua prima opera, *Disegno geometrico* (1960; n. 15), consistente in una tela bianca dipinta a tempera sulla quale è tracciata la squadratura con un tiralinee e un compasso – atto preliminare, anonimo e assoluto –, l'opera non si configura come rappresentazione di un'immagine ma come soglia muta e immateriale, quasi un palcoscenico in attesa della rappresentazione, che potenzialmente può accogliere "in trasparenza"²² tutte le immagini che la hanno preceduta o quelle che ancora attendono di materializzarsi. Sono dunque gli stessi strumenti del disegno – la matita, il compasso, la carta, la mano che disegna – a evocare la rappresentazione dell'immagine, in una dimensione atemporale che naturalmente tende all'infinito, ovvero a tracciare "quello strano percorso 'circolare', eterno presente senza prima né dopo che è la Storia dell'arte"²³.

Questa circolarità può parallelamente essere ripercorsa attraverso le riflessioni di Luciano Fabro, nell'elencazione delle tipologie del disegno da lui proposta, declinata con i modi e i tempi dei verbi: "Disegno *indicativo*, quello che illustra qualcosa in atto; disegno *all'imperfetto* o al *passato*, quello che illustra la memoria; disegno *al futuro*, quello che illustra qualcosa che ci sarà; disegno *al congiuntivo*, qualcosa che potrebbe essere forse così,

¹⁷ G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969, p. 212. Su Prini, Cfr. G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011, pp. 282-297.

¹⁸ A. Boetti, in conversazione con M. Bandini, Torino settembre 1972, rip. in M. Bandini, *Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002, . p. 40.

¹⁹ A. Bonito Oliva, *Mettere all'arte il mondo. Come filosofare e sognare sull'opera di A. & B.*, in *Alighiero & Boetti. Mettere all'arte il mondo 1993-1962*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva (Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 22 febbraio – 11 maggio 2009), Electa, Milano, 2009, p. 21.

²⁰ Cfr. schede delle opere nn. 1 e 120 in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo primo 1960-1982*, Skira, Milano, 2008, pp. 49, 144-145.

²¹ G. Paolini, *In extremis. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi*, in Id. *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. 59.

²² G. Paolini, *Fuori programma*, in *Ibid.*, p. 105.

²³ Paolini, *In extremis*. . . cit., p. 63.

forse colà; disegno *all'infinito*, quello che definisce com'è qualcosa"²⁴. In *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia* (Palladio) (1972; n. 16) si crea una particolare dimensione di continuità tra presente, passato e futuro. Quattro grandi disegni della facciata della chiesa veneziana, realizzati con una grande maestria tecnica perfettamente rispondente ai canoni tradizionali del disegno architettonico rinascimentale occupano l'ambiente, attivando una nuova identità del *medium* grafico. Con uno scarto spazio-temporale, la decorazione esterna delle statue del Redentore è però sostituita con quella di sculture e dipinti da interno, come la *Flagellazione* di Piero della Francesca, il *Cristo* di El Greco e la *Venere* di Canova.

Dal tempo sospeso e circolare della storia dell'arte, il disegno dell'arte povera esperisce altresì una diversa temporalità, il tempo dell'esistenza, ovvero la relazione fra il sé e il mondo, nell'accezione del divenire della natura o di energia cosmica in evoluzione, o ancora come tempo biologico dell'autobiografia.

Dalle prime azioni nella natura, compiute a partire dal 1968, la ricerca di Penone non è più orientata all'invenzione della forma, bensì all'esplorazione dell'azione della scultura, e in questo percorso il disegno "mette in valore soltanto le idee"²⁵. Se l'arte indaga la relazione fra il sé e il mondo, la pelle è il confine attraverso cui avviene il contatto, un contatto che può estendersi all'infinito. In *Svolgere la propria pelle* (1970) Penone imprime, azione dopo azione, tutta la superficie del proprio corpo su piccoli vetrini da laboratorio registrando questo processo con immagini fotografiche che compongono una mappa completa del proprio corpo aderente alla pagina del libro. "La pelle è il limite – scrive l'artista – confine, realtà di divisione, / il punto estremo di aggiungere, sottrarre, dividere, moltiplicare, / annullare ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere / fisicamente estensioni enormi, contenuto e contenitore. / La mobilità permette all'uomo di contenere una grande quantità di cose / con la stessa pelle in momenti diversi e continui, / con il contatto, l'impressione, la conoscenza, la scoperta, la presa, la repulsione. . . / azioni che sono un continuo sviluppo o svolgimento / della propria pelle su altre cose o su se stessa"²⁶.

Alcuni anni dopo questa azione viene declinata attraverso l'utilizzo del *medium* grafico. L'artista cosparge il proprio corpo con il carboncino che poi asporta con il nastro adesivo su cui si imprime l'impronta della pelle che viene fotografata, ingrandita e proiettata direttamente sulla parete, e la proiezione viene poi ricalcata e fissata sul supporto con la grafite o il carboncino²⁷ (n. 17). Il disegno si fa pertanto traccia, registrazione di un processo; si fa memoria di un contatto che dilata il tempo e lo spazio.

In un'affine dimensione processuale si situa la ricerca di Giovanni Anselmo. Invitato nel 1970 da Celant a progettare un intervento sulla pagina della rivista "Studio International"²⁸, Anselmo parte dalla pagina bianca e,

riflettendo sulla storia stessa di questo materiale, incide sulla carta con una punta acuminata l'età di questo antico materiale (*Gli anni della carta*; n. 18), a partire dall'anno della sua scoperta in Cina. "La carta è un'idea che si è concretizzata a partire dal 123 a.C. – rivela l'artista –; è stata scoperta in Cina e portata in Europa; è così grande l'energia di questa idea che, pur continuando gli uomini a scomparire di generazione in generazione, essa continua a concretizzarsi attraverso di noi e anche dopo di noi fino a quando sarà usata la carta [. . .]. I numeri incisi si riferiscono alla nascita e alla durata della carta, all'idea che l'ha prodotta"²⁹.

Anselmo indaga i processi fisici dell'energia in funzione del suo stesso vivere; collega il qui e ora dell'esistenza alla dimensione cosmica infinita. Nel *Panorama con mano che lo indica* (1980), a parete è collocata una tela raffigurante una mano che indica uno spazio che si estende oltre i limiti definiti della stanza, verso il paesaggio; di fronte alla tela è posta una pietra sulla quale lo spettatore può salire per estendere il proprio campo visivo, al di là delle limitate misure corporee, verso l'infinito. L'opera diventa pertanto campo di sperimentazione dove lo spettatore è parte di un "tutto".

L'esplorazione del tempo in quanto fenomenologia dell'esistente può inoltre esplicitarsi nella dimensione del tempo biologico dell'autobiografia, un tempo che sottrae l'opera dallo statuto codificato di presenza compiuta e immutabile, e che può entrare nel lavoro sottoforma di azione reiterata del segno – quel segno tracciato senza mai staccare la matita dal foglio che idealmente si propaga dall'opera di Mario Merz a quella di Maria Merz, attraverso e oltre il foglio, attraverso e oltre agli strumenti tradizionali del disegno. "Quando Bea era piccola stavo in casa con lei. Allora facevo i fogli di alluminio. Tagliavo e cucivo queste cose [. . .] – racconta Marisa Merz in conversazione con Anne Marie Sauzeau – C'era un ritmo in tutto questo, e il tempo, tanto tempo. Dunque c'era Beatrice, piccola. Mi chiedeva delle cose, mi alzavo le facevo. Tutto sullo stesso piano. Bea e le cose che cucivo, avevo la stessa disponibilità per tutto"³⁰. Con un segno-gesto che assume la dimensione del taglio, dell'intreccio, della sedimentazione, Marisa Merz esplora una continuità di ricerca che si estende e si propaga dalle prime sculture, agglomerati mobili, organici e proliferanti di forme ottenute tagliando e spillando fogli di alluminio che contaminano lo spazio (n. 19), ai disegni a matita su carta e su tela (n. 20), per arrivare alle leggere trame intessute di filo di rame. L'azione del tagliare e cucire è da lei descritta come "un pensare ammassando"³¹. Se da una parte ciò mette in luce una dimensione di "disegno" nella scultura, dall'altro svela il dialogo continuo che nel suo lavoro si istituisce tra tecniche diverse, dove il disegno non è mai subordinato agli altri linguaggi ma al contrario parte di un tutto nello spazio della mostra. In questa ottica il lavoro di Marisa Merz abita il bilico: tra presenza e assenza, tra dimensione organica e metafisica astrazione; svela kleenianamente una "comune radice terrestre e [una] comune partecipazione cosmica"³² all'esperienza artistica; rievoca la leggerezza calviniana. La mia operazione – osserva Italo Calvino nelle *Lezioni americane* – è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho

²⁴ L. Fabro, *Disegno e progetto*, Sierre, marzo, 2001, rip. in *Luciano Fabro. Disegno In-Opera*, catalogo della mostra, a cura di G. Di Pietrantonio, in collaborazione con S. Fabro (Bergamo, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 ottobre 2013 – 6 gennaio 2014 / Foligno, Centro italiano arte contemporanea, 15 febbraio – 13 aprile 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, MI, 2013, p. 39.

²⁵ G. Penone, in L. Conte, *Conversazione con Giuseppe Penone*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 9, 2010, p. 21.

²⁶ G. Penone, 1970, rip. in *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli (Venezia, 52. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia Padiglione Italiano, 2007), Electa, Milano, 2007, p. 88.

²⁷ Cfr. D. Lancioni, in *Giuseppe Penone*, Electa, Milano, 2012, pp. 182-184.

²⁸ "Studio International", vol 180, n. 924, luglio – agosto 1970, p. 9.

²⁹ G. Anselmo, *Note di lavoro*, in M. Disch (a cura di), *Giovanni Anselmo*, ADV Publishing House, Lugano, 1997, p. 14.

³⁰ M. Merz, in A.M. Sauzeau Boetti, *Lo specchio ardente*, in "Data", n. 18, settembre – ottobre 1975, p. 53.

³¹ M. Merz, *Intervista a Marisa Merz*, in "Marcatré", nn. 26-29, dicembre 1966.

³² P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basilea, 1956 trad. it. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi a cura di J. Spiller, prefazione di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano, 1959.

cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio³³.

Le ricerche di Anselmo, Penone e Marisa Merz permettono di focalizzare una questione fondamentale del disegno dell'Arte Povera, ovvero lo sconfinamento della pratica dal foglio all'ambiente. Estendendo lo sguardo anche all'opera di Paolini, Calzolari, Mario Merz e Zorio si fa evidente come caratteristiche precipue del disegno poverista siano la dilatazione dei confini dei supporti, la moltiplicazione dei materiali utilizzati e la contaminazione del disegno stesso con oggetti ed elementi scultorei che determinano naturalmente una nuova sintassi linguistico-espositiva del *medium* grafico. Nelle opere sulla sequenza di Fibonacci di Merz – sequenza studiata dal matematico pisano vissuto nel 1200 per cui ogni numero è determinato dalla somma dei due numeri che lo precedono: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... – la crescita proliferante del numero che rappresenta l'emblema della crescita della natura e del movimento cosmico può svilupparsi indistintamente sulla carta, sul vetro, sul muro; può essere tracciata a matita, con vernici spray, con la luce al neon; può dialogare con altri elementi dell'universo poetico dell'artista – gli igloo, i tavoli, gli animali –; può naturalmente propagarsi nella spirale, una forma talmente organica che "deve seguire il ritmo organico della mano che la traccia"³⁴ e che, a sua volta, può dipanarsi nello spazio coinvolgendo l'architettura, come nel progetto non realizzato pensato nel 1969 per la Haus Lange di Krefeld, in un cui Merz ipotizzò la realizzazione di una spirale che dal centro dello spazio museale progettato da Mies Van den Rohe si sarebbe dovuta propagare all'esterno passando idealmente attraverso le pareti. La spirale può prendere inoltre origine sul foglio, da un guscio di lumaca³⁵ (n. 21). Se in quest'ultimo caso il campo operativo è ancora il foglio di dimensioni tradizionalmente relate al disegno, di lì a poco il supporto della carta si dilata offuscando peraltro i confini tra disegno e pittura. Ad abitare l'universo merziano fanno allora la comparsa fantastici animali preistorici che compongono una sorta di bestiario contemporaneo intriso di ambivalenti valori simbolici. Giganteschi rinoceronti, leoni, gechi, lucertole, cocodrilli, gufi, civette, tigris si accampano su grandi fogli i quali, in base a un principio sintattico caratterizzante tutta l'opera dell'artista, sono sospesi o appoggiati e non stabilmente appesi alla parete; abitano lo spazio attraversandolo e ritmandolo, ma sfuggendo l'ordine e la simmetria, quasi come se fossero la parte di un racconto che si propaga senza fine, organicamente, nel tempo e nello spazio (n. 22).

Anche per Zorio il foglio si fa luogo di accadimenti. Diventa campo di sperimentazione, in cui si innescano reazioni fisiche e chimiche di trasformazione della materia. Si moltiplicano i supporti: dai vari tipi di carta alla pergamena, dalla pelle al cuoio, dalla parete al pavimento; e i materiali: terre, colori fosforescenti, cloruro di cobalto, fuoco... Così come avviene nell'opera *Rosa, Blu, Rosa* (1967), nei cinque grandi fogli di *Spiaggia che cambia colore* (1968-1972) il cloruro di cobalto utilizzato cambia di colore virando dal rosa al blu in base all'umidità del luogo in cui è installato. Tutti gli oggetti e le immagini che compongono l'universo plastico dell'artista fanno la comparsa sulla carta, dalla *Stella*, immagine globale cosmica, alle *Canoe*, simbolo del viaggio – un viaggio che ha un inizio ma non

una traiettoria stabilita e definita. L'opera diventa pertanto una presenza instabile, mutevole, rivela alchemicamente l'invisibile, trasformando l'artista in spettatore privilegiato di un risultato imprevedibile a priori. In questo processo il disegno non ha un valore propedeutico né subordinato alla scultura: al contrario si configura come "affiancamento continuo dell'azione plastica"³⁶. Si delinea pertanto un territorio osmotico, dove il foglio diventa una presenza energetica nell'ambiente, mentre a sua volta la scultura si fa segno che percorre lo spazio, come in *Odio* (1969) e *Confine* (1970). "Il mio lavoro riguarda sempre uno scorrere nello spazio, possono essere parole o fasci di luce. *Odio* e *Confine* percorrono lo spazio, solo che la parola è solidificata e compressa nel piombo o nel muro, oppure resa incandescente. Entrambi i termini 'segnano'³⁷.

Perché per Zorio, così come per tutti gli artisti dell'Arte Povera, il disegno, esplorato attraverso una prospettiva multipla di indagine e pensiero, è comunque, prima di tutto, una questione di "necessità"³⁸.

³³ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, prima ed. 1988, Oscar Mondadori, Milano, 2007, p. 7.

³⁴ J.C. Ammann, S. Pagé, *Interview de Mario Merz*, in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Parigi, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 maggio – 6 settembre 1981 / Basilea, Kunsthalle, 11 luglio – 13 settembre 1981), ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Parigi, 1981.

³⁵ La serie di questi disegni fu esposta alla Galleria Sperone di Roma nel 1976. Cfr. B. Corà, *Spirali*, in "Data", n. 21, maggio – giugno 1976, p. 61.

³⁶ G. Zorio, in R. Passoni, *Sul disegno di Zorio*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 6, 2004, p. 181.

³⁷ G. Zorio, in G. Celant, G. Zorio, *Una traversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 11 aprile – 30 giugno 1992), hopefulmonster, Torino, 1992, p. 40.

³⁸ Cfr. G. Zorio, in R. Passoni, *Sul disegno di Zorio*, cit., p. 181.

LE TERRITOIRE DU CRAYON

EVOLUTIONS DU DESSIN DANS LE CONTEXTE INTERNATIONAL PRECEDANT L'ARTE POVERA

Ruggero Penone

Réapprendre à écrire.

“Le territoire du crayon” est le nom donné par Robert Walser à l'ensemble de ses surprenants microgrammes: textes courts sur papiers récupérés de toutes sortes, écrits au crayon en utilisant une écriture cryptée, version sténographique de la vieille notation allemande. Des feuillets secrets, et selon les mots de Walser, des esquisses pour ses textes publiables qu'il reprenait ensuite en belle calligraphie avant de les envoyer aux éditeurs.

L'extrême miniaturisation et le cryptage témoignent de l'intensité d'écriture que le poète devait employer, l'extrême lenteur, le défi des phrases longues et riches qui demandent attention et contemplation. Des limites imposées, mais qui pour Walser sont un stimulus pour l'imagination, et qui contrastent par le choix moderne de ses sujets légers, ironiques et décrivant le quotidien de la vie. La nécessité retrouvée de son écriture passe par une redéfinition de la graphie même, une étape préliminaire où les conventions du code sont subverties, annulées, et reconstituées.

Réapprendre à dessiner.

On pourrait également dénommer “Le territoire du crayon” une grande partie de la production artistique du XX^{ème} siècle, marquée par la préoccupation caractéristique des avant-gardes à redéfinir le langage visuel pour atteindre au renouveau et à des nouvelles voies de création.

Car parmi les approches plus ou moins radicales adoptées par les artistes pour s'insérer à l'intérieur du nouveau dialogue de l'art, qui depuis Cézanne jusqu'à nos jours se développe autour de cycles de ruptures avec les conventions établies, il y a une permanence de certains traits et conventions que l'on pourrait identifier comme structurels de la production artistique et traversant les époques, même les plus éloignées - ce sont les traits du dessin, qui comme pour l'écriture, supportent la réflexion tel un prolongement visuel instantané.

C'est avec l'apparition et la diffusion des moyens techniques de reproduction de l'image - photographie, photocopie, projection, et autres - et le nécessaire dédouanement de l'art de cette fonction pratique, que les artistes se trouvent libérés des contraintes du langage pictural des siècles précédents et se confrontent avec la question de la définition de ses principes constitutifs essentiels.

L'abstraction progressive isole ainsi les éléments formels de base, où chaque artiste élabore un vocabulaire propre plus ou moins expressif – exemplaire le cas de Marcel Duchamp qui, avec *Trois stoppages étalon* de 1913, redéfinit la convention de mesure du mètre en introduisant la composante du hasard, et ceci par le moyen d'un fil imprégné de pigment qu'il laisse tomber sur une feuille de papier depuis la hauteur d'un mètre, et dont il retrace le pourtour ondulé avec des règles en bois, qui seront son nouveau mètre-étalon en particulier lors de la création du *Grand verre*. Cette œuvre, selon les mêmes mots de Duchamp, lui ouvrira la voie pour s'échapper des méthodes d'expression traditionnelles provenant du passé. Mais c'est bien par le moyen de la ligne dessinée qu'il peut le plus efficacement atteindre cet objectif, même si cette ligne est un ready-made du hasard.

Le resserrement de la peinture à ses plus simples éléments devient une

nécessité incontournable pour les artistes, jusqu'à devenir pour certains d'entr'eux la base de leur recherche dès le début du siècle. Kandinsky publie son “Point et ligne sur plan” en 1926 après des décennies de recherche sur l'expressivité des formes géométriques simples et leur génération sur le plan à partir d'éléments basiques: le point, et l'alignement successif de points - la ligne.

Le plan d'autre part perd sa connotation picturale de fenêtre ouverte et devient une présence: tableau, feuille de papier, espace infini, surface horizontale, lumière... Malevič atteint l'abstraction suprématisiste grâce à la considération du fond comme élément actif et fortement symbolique, selon la tradition iconique russe, mais également selon la convention du dessin, aussi bien dans ses tableaux peints que dans ses dessins des *Architektons*.

L'élaboration de ce nouveau langage arrive jusqu'à se substituer à l'enseignement classique de la peinture et de la figuration; Paul Klee, avec son “Cours du Bauhaus” (Weimar 1920-1922) parvient à être le premier à former ses étudiants seulement sur les bases de l'art abstrait, désormais indissolublement lié à la nouvelle conception de l'art.

L'oubli volontaire de certaines conventions visuelles et l'isolement d'autres est une qualité de la recherche artistique des avant-gardes – bien que la mise en pratique de celle-ci soit souvent aussi une affaire personnelle aboutissant à un style propre de l'artiste, à son identité graphique, comme dans le cas de Cy Twombly qui à ses débuts se dédie au dessin aveugle, les yeux fermés pour en ignorer le développement, voulant “réapprendre à dessiner”. Son écriture de lignes illisibles, calligraphie muette habilement analysée par Barthes, se base sur les principes de vague et de rareté et joue activement avec le fond où toute différence entre peinture et dessin est aplatée pour les rendre équivalents, du moment que l'attention est toute dans l'enregistrement du geste de l'artiste.

La nécessité d'invention est d'autre part au centre du concept moderne de l'art dans une alternance de “ruptures” et de “continuité”, et pendant les années 1950-1970 l'utopie change: du mythe moderniste abstrait de l'équilibre formel, dont la continuation ne serait qu'un académisme décoratif sans invention de nouvelles images, une soumission au goût, elle se transforme dans un pragmatisme des formes et des matériaux qui vise à créer des ponts réels entre l'art et la vie. La création d'une nouvelle utopie artistique doit forcément rebâtir les bases du vocabulaire visuel et jamais comme auparavant les artistes auront besoin de repartir de ses fondements, d'opérer une *tabula rasa* visuelle permettant la reconstruction du langage artistique. Le dessin se révélera un outil précieux en tant que plus simple et immédiat indicateur de l'action de l'artiste.

Œuvre à part entière pour certains, outil de travail pour d'autres, champ d'expérimentation, support de réflexion, d'information, de documentation, le dessin reste une pratique immédiate telle l'écriture qui, comme œuvre, sera l'expression du besoin d'anti-monumentalité, d'éphémère et de simplicité caractéristique des recherches artistiques de cette période.

Pour un artiste, dessiner n'implique pas forcément de se plier à une certaine conception de l'art, mais plutôt utiliser un moyen pour arriver à un but autre. Le style, différemment de ce qu'on pourrait considérer en peinture, joue un rôle mineur: la qualité autographe du dessin est déjà un

style en soi, et devient ainsi négligeable. C'est également une écriture. On peut dessiner de manière plus ou moins académique mais c'est le contenu qui prime, l'idée. La représentation dessinée n'est pas une fin en soi, mais un moyen pour comprendre, pour penser, pour transmettre une idée, pour trouver des solutions et la qualité conceptuelle du dessin sera un des aspects les plus intéressants pour les artistes de ces années, pour leur intérêt pour le processus de la création bien plus que pour l'image finale.

Le cas de Robert Rauschenberg est particulièrement significatif avec une de ses premières œuvres, *Erased de Kooning drawing*, de 1953. Très intéressé par le dessin, Rauschenberg arrive à l'idée de créer une œuvre que par l'effacement – après avoir tenté avec des peintures blanches monochromes et le gommage de ses propres dessins sans obtenir des résultats satisfaisants, il décide de chercher un dessin d'un autre artiste plus reconnu à effacer, une œuvre d'art établie. Ayant grande admiration pour le travail de de Kooning, Rauschenberg le convainc à lui donner un dessin pour son projet. L'ainé ne laisse pas les choses au hasard et choisit un croquis très travaillé avec différentes techniques incluant encre et charbon, clairement pas un dessin de second choix et qui rendrait facile le travail d'effacement. Deux mois seront nécessaires à Rauschenberg pour le gommer jusqu'à ne laisser que des traces ténues qui ne donnent pas d'indices sur le dessin original. L'effacement devient acte créateur et dialectique, une provocation légère incluant la pratique même de Willem de Kooning qui l'utilisait aussi dans l'élaboration de ses œuvres.

Ainsi, l'image de la *tabula rasa* n'est transmissible que par le processus qui la crée – une feuille blanche n'aurait pas le même sens – même si elle se rapproche considérablement de la tautologie. D'autre part, le besoin de radicalité apparaît comme inévitable; l'exemple dadaïste s'offre comme archétype de l'artiste qui déjoue les mécanismes décoratifs de l'art et donc les lois d'un marché peu innovant. Le mythe de l'artiste comme explorateur de possibilités jusqu'alors jamais tentées voit le jour; possibilités qui s'expriment principalement comme une volonté de sortir des limites du tableau peint et de mettre en dialogue l'art et la réalité.

Avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), Marcel Broodthaers poursuit avec l'idée de l'effacement, avec la transformation du livre de Mallarmé en une œuvre abstraite, où les lignes de mots ne sont plus lisibles car substituées par des rectangles noirs dont la position et leur espacement insiste sur la mise en page du poème original. Le format du livre et le travail graphique d'imprimerie s'éloignent toujours plus du dessin traditionnel, soulignant dans ce cas aussi le dédouanement des questions de sensibilité et d'originalité – si l'on considère la qualité du dessin comme étant un indicateur, il est ici utilisé dans sa version plus conceptuelle.

Jasper Johns se concentre sur l'utilisation de signes conventionnels transformés en peintures, tels les *Targets*, en soulignant cette nouvelle conception du tableau comme unité autonome au même niveau que les autres objets, alors que d'autres artistes tels que Frank Stella, Lucio Fontana, Barnett Newman ou Jackson Pollock, utilisent la ligne comme élément structurel et identitaire de leur peinture, chacun en suivant une conception en soi très différente: en réserve et déterminée par le bord même du tableau, tridimensionnelle et dessinée avec la toile coupée, en rapport avec la verticale du corps humain, ou organique et part d'un espace horizontal infini. Toutes ces lignes portent en elles, bien qu'étant loin du dessin autographe, une qualité particulière: celle d'être des gestes fixés sur

le tableau, des enregistrements du mouvement bien que réduit à ses plus essentiels moyens picturaux.

Les nouvelles conceptions et pratiques provenant de l'abstraction participent également à une interaction entre dessin et peinture, toujours dans une minimalisation des moyens, notamment dans le travail de Agnes Martin, Robert Mangold, Brice Marden, qui trouvent dans des spécificités du dessin telles la grille, le cercle, la ligne organique, l'équilibre entre géométrie et sensibilité avec un vocabulaire personnel.

Tout comme l'attention se concentre sur le dessin en rapport avec la peinture, le langage aussi est pris à parti pour devenir nouveau sujet, considéré comme matériau au même titre que le métal pour Carl Andre, dans ses poèmes tel que *Rotor Reflector Review*, 1967, ou la terre pour Robert Smithson (*A heap of language*, 1966), où les mots s'empilent ou se disposent à former des figures organiques ou géométriques, annulant leur signification et par la même la distance entre signe écrit et dessin.

Mais progressivement les lignes tendent à s'affranchir de la feuille de papier ou du tableau et à occuper l'espace réel, à se propager dans la réalité pour interagir avec le spectateur. Alors que la plupart des dessins des sculpteurs minimalistes est caractérisé par la fonction de projet pour la réalisation de l'œuvre, comme chez Dan Flavin ou Donald Judd, dans certains travaux de Carl Andre on retrouve une équivalence entre la ligne dessinée et la ligne dans l'espace réel, en particulier quand il utilise des câbles ou des briques pour créer des lignes au sol, dans son souci d'horizontalité et d'agencement.

Le parallèle entre l'espace d'exposition et la feuille blanche de papier se renforce ultérieurement si l'on pense à l'avènement du "white cube", galerie ou musée aux murs blancs et aux proportions neutres, que les artistes investissent chaque fois d'œuvres spécifiques qui ne peuvent être appréhendées que dans l'espace même. Les artistes conceptuels, par la nature de leur approche de "dématérialisation" de l'œuvre en opposition aux minimalistes, adoptent ce parallèle comme stratégie créatrice et ouverture à des nouvelles possibilités.

La réserve, l'espace blanc délimité par la ligne, est la caractéristique particulière du dessin. La différence fondamentale entre la peinture et le dessin se trouve en effet dans l'espace du papier laissé indéfini, qui joue avec les contours de la ligne. Alors que dans l'art occidental traditionnel, contrairement à l'art oriental, la peinture est conçue comme une image recouvrant la totalité de la surface de la toile, où les bords du support coïncident avec les limites de l'image telle une fenêtre sur le monde, le dessin possède cette qualité intrinsèque où le fond joue activement à la constitution des relations visuelles.

C'est l'œil qui, selon un jeu d'illusion avec la trace, la "saleté" qui marque la blancheur, interprète et reconstruit le signe et l'image, la profondeur et le volume.

The whiteness of white paper works within a different problematic: the law of the all-over – the set of pressures deriving from the four sides of the surface – may be observed, or not. (...) Yet drawing has always been able to treat the whiteness of its surface in a fashion unique to itself, as a 'reserve': an area that is technically part of the image (since we certainly see it), but in a neutral sense – an area without qualities, perceptually present but conceptually absent.

(...)

The reserve introduces a principle of non-compositionality, an anti-totalizing force that relieves the drawn line of the responsibility to always

*put the totality first, to put the collective first, and to assume in relation to the overall surface a secondary, derivative function.*¹

Ces réflexions de Norman Bryson soulignent comment la blancheur du papier soit un principe de liberté formelle, qui est activement recherchée par les artistes des années soixante et soixante-dix. La blancheur inaugurale du papier n'est pas seulement un territoire ouvert de possibilités, mais également une absence de limites des formes culturellement établies.

L'élévation de la feuille de papier à espace alternatif et autonome libère les artistes de nombreuses contraintes, spécialement pour les artistes conceptuels pour qui désormais une exposition peut exister sur le papier sans avoir forcément un lieu physique. L'exemple de la galerie de Seth Siegelaub est particulièrement significatif pour ce qui concerne le dessin et ses manifestations: avec l'exposition de 1968, *The Xerox Book* (avec C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S. LeWitt, R. Morris, L. Weiner), Siegelaub avec John Wendler se propose de transférer l'espace physique de l'exposition dans les pages d'une publication, et demande aux artistes de participer en leur confiant chacun vingt-cinq pages du livre qui seront produites à partir de photocopies de leurs dessins et œuvres. L'intérêt pour une technique de reproduction mécanique des images, la toute nouvelle machine Xerox, crée de fait la possibilité d'un discours autour de l'idée d'exposition, tout en libérant l'exposition même des contraintes physiques et lui permettant de voyager sous forme de livre.

La question économique, la nécessité de trouver des formes de visibilité pouvant être produites avec le peu de ressources des jeunes artistes et galeries, ne fait que stimuler l'invention et diriger vers le choix de la feuille de papier comme espace alternatif.

Antécédente à cette publication et première en son genre, l'exposition organisée par Mel Bochner en 1966, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art* (School of Visual Arts, New York) possède des caractéristiques similaires. Chargé d'organiser une exposition à la School of Visual Arts, Bochner décide de demander à des artistes, architectes, compositeurs, mathématiciens, ingénieurs et biologistes leurs dessins préparatoires, croquis de projets, notes, calculs, diagrammes. Cependant, confronté au manque de budget de l'école qui ne peut supporter les coûts des cadres ni de reproductions photographiques, il trouve comme dernière solution, vu aussi la nature des documents qui ne sont pas des œuvres d'art à part entière, d'utiliser la toute récente machine Xerox dont l'école venait de se doter, pour reproduire les feuilles et pouvoir ainsi les exposer, jusqu'à réduire ou agrandir les dessins pour les uniformiser. Présentés dans quatre classeurs noirs sur des bases à hauteur de table, la centaine de dessins recueillis et présentés par Bochner sous ordre alphabétique sont le premier exemple de l'intérêt vers ce genre de production dessinée comme étant susceptible de créer un sens et une critique par rapport à l'art. Marshall McLuhan, à propos de la machine Xerox, observa à l'époque qu'elle permet à tout le monde de devenir sa propre maison d'édition.

Encore dans les années plus récentes cette pratique reste vive, comme dans le cas de la publication "Unbuilt roads" (1997) de Hans-Ulrich Obrist et Guy Tortosa, qui présente les croquis ou la documentation de projets utopiques ou non réalisés.

¹ N. Bryson, *A Walk for a Walk's Sake*, in "The Stage of Drawing : Gesture and Act – Selected from the Tate Collection", C. de Zegher et A. Newman, The Drawing Center, New York, 2003

La production de livres d'artiste nouveaux et alignés à la nouvelle esthétique trouve son plein essor pendant ces années et particulièrement pendant la décennie 1970, où ils deviennent instrument pour la diffusion du travail, pour la documentation et comme espace privilégié pour le dessin et le graphisme d'expérimentation.

La production graphique du mouvement Fluxus profite de cette attention aux nouveaux médias et ses artistes se lancent dans la réalisation d'œuvres sur une multitude de supports éphémères, ludiques, documentaires, dans l'idée que cette production anti-monumentale soit le moyen pour déjouer certains systèmes établis en diffusant le travail selon de nouveaux réseaux internationaux et collaboratifs; partitions pour concerts et performances, affiches, musées portatifs, instructions graphiques pour la réalisation d'événements, poèmes et actions de toutes sortes, cartographies et mail art... La pléthore d'objets et graphismes inventés par George Maciunas, l'art philosophique de Robert Filliou, les compositions de LaMonte Young, les instructions pour les pianos préparés de John Cage, tous participent à la prise de conscience que l'enregistrement de l'idée sur le papier est équivalent à la réalisation de l'œuvre même.

Un cas particulier est celui de Stanley Brouwn, avec *This way Brouwn*, entre 1960 et 1964 il demande des indications aux piétons et de faire un croquis pour lui montrer la voie à suivre - le minimalisme visuel du résultat contraste avec la richesse des idées qui surgissent quand on réfléchit à l'ironie fine de cette œuvre; ainsi que les certificats de Sol LeWitt pour ses wall-drawings qui présupposent que le dessin mural ne soit pas forcément réalisé, sans contraintes quant à l'exécuteur du dessin, qui peut être une autre personne que l'artiste - selon sa logique générative poussée à l'extrême.

Se questionner sur la nature de l'art pour le ré-inventer suscite un rapport continu avec les instruments du langage visuel: les cerner, les réduire à leur base pour les revitaliser de significations et interprétations inédites. C'est le défi que se sont posées les avant-gardes depuis le début du XX^e siècle. Il est intéressant de noter comment la célèbre légende de la naissance du dessin, racontée par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*, contient des indications encore actuelles sur sa nature et son utilisation.

Pline écrit, à propos de l'invention du modelage, que:

*Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. On rapporte que ce premier type se conserva dans le Nymphaeum jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummus.*²

Le dessin naît ainsi comme moyen de fixer une image de l'absent, de celui qui part, par projection d'une ombre; par le contour il matérialise sur un mur le portrait tracé par une fille, qui servira au potier à en réaliser la version en terre. L'ombre en elle-même peut être considérée comme le dessin de la nature, l'absence de lumière qui crée une zone sombre telle la graphite sur le papier, et le dessin en est son interprétation par l'homme et le processus pour l'immobiliser. Mais le dessin devient presque simultanément outil:

² Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, édition d'Émile Littré, éd. Dubochet, Paris, 1848-1850; sur internet à l'adresse: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>

une fois l'ombre capturée, la silhouette bi-dimensionnelle se transforme à nouveau en objet tridimensionnel, en sculpture. Le lien indissociable qui unit le dessin et la sculpture, le concept et la réalité, nous parvient depuis les époques classiques et reste encore actuel.

Le dessin apparaît d'abord sur le mur tout en maintenant sa fragilité et son caractère éphémère, moins fugace qu'une ombre mais plus délicat qu'une terre cuite; il trouve ensuite dans le papier son support idéal, mais n'oublie pas ses origines et encore aujourd'hui tente de s'extraire de l'espace de la feuille blanche pour revenir et se confronter avec l'ensemble du réel.

Cette qualité du dessin d'exister hors du papier et de proliférer dans la réalité environnante, avant même d'être transformé en convention graphique, attire l'attention des artistes contemporains. Ils trouvent ainsi dans l'image automatique laissée par le corps, dans l'empreinte de la peau elle-même, une grande source d'inspiration.

L'empreinte digitale en particulier possède une relation privilégiée avec le dessin: dans la manipulation du papier, le dessinateur qui se salit les mains avec le graphite laisse ses empreintes plus ou moins marquées. Il peut les effacer, ou les laisser évidentes, mais le dessin ne peut exister sans l'acte du toucher - marque d'une appropriation, une signature unique qui dépasse l'aura de la signature de l'artiste même, comme le montrera Piero Manzoni en utilisant son empreinte digitale pour marquer des œufs, consommés avec les spectateurs dans le but d'ingérer métaphoriquement le corps de l'artiste, lui-même corps de l'œuvre et œuvre sans corps (*Consumazione dell'arte dinamica*, 1960).

Tout en poussant les limites extrêmes de la disparition de l'objet d'art traditionnel, dans une recherche critique vers d'autres systèmes économiques afin d'obtenir une plus grande liberté artistique, les artistes se sont sentis obligés tout de même de produire des traces de ces œuvres, sous forme de documentation: photographique, textuelle, dessinée. Ceci est spécialement remarquable dans le cas des performances (Fluxus) et happenings, des œuvres du land art, des œuvres éphémères ou contextuelles.

Alors qu'au début cette documentation n'avait pas valeur d'œuvre, ou très peu, avec le temps elle a acquis une valeur esthétique propre, relative aux moyens techniques de l'époque que l'évolution a rendu obsolètes très rapidement; par conséquent, la fétichisation de l'œuvre qui est de toute manière présente dans l'art s'est versée sur cette documentation qui s'est transformée avant tout en objet doté d'une esthétique propre. Il suffit de penser aux certificats de Sol LeWitt, accompagnant les dessins muraux ou autres travaux, qui aujourd'hui peuvent même être admirés comme œuvres autonomes, aux productions de Douglas Huebler, ou à Richard Long qui encore maintenant expose des installations sculpturales adaptées au lieu ou galerie, accompagnées d'œuvres graphiques.

Le choix de nombreux artistes américains et européens de réaliser des installations éphémères, contextuelles, impossibles à transporter, ou des performances, ou des œuvres impliquant le temps, le voyage, la nature, la météorologie, le paysage, leur a simultanément posé le problème de trouver un système pour pouvoir subsister, être indépendants, gagner leur vie de leur art. Ils ont trouvé dans le dessin, le texte et la documentation un moyen efficace, non prétentieux, facilement publiable et donc médiatique; finalement, ils ont choisi la voie traditionnelle, mais assurant la plus grande liberté, de vendre leur production, ayant expérimenté d'autres formes de financement comme le salaire de la part des galeries, ou la production de projets de la part d'entités privées ou publiques, qui ne satisfont que partiellement les possibilités et demandent souvent une adaptation de la part de l'artiste.

Ce rôle du dessin et de l'art graphique reste donc dans ses frontières connues même s'il naît avec le statut de documentation, d'une œuvre qui existe ailleurs ou qui n'existe même pas puisque basée sur une idée, une analyse de ce qui est l'art. *Les Paragraphs on Conceptual Art*, publiés par Sol LeWitt dans Artforum en juin 1967, contiennent une sorte de charte de travail et une synthèse de ce que peut être un art qui s'intéresse au processus mental de l'artiste avant tout, et délaisse l'apparence de l'œuvre finale:

*If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.*³

Cependant, l'enquête artistique poursuivie dans les années '60 et '70 ne se concentre pas seulement dans la transformation de l'idée de l'art en art même, mais s'appuie sur de nombreux autres champs qui font émerger une richesse de moyens jusqu'alors laissée en germe. L'adaptabilité du dessin, sa neutralité et sa diffusion, étant une des bases de la formation d'un artiste, le rend un élément très présent dans les différentes voies de recherche entreprises par les artistes.

Ainsi, au-delà de son utilité pratique comme outil de réflexion et de conceptualisation, le dessin a une tendance claire à s'extraire de son support traditionnel pour se manifester dans la réalité et dans des œuvres de nature diverse. Pour cela, il est re-interprété jusqu'à devenir parfois qu'un signe graphique sur un support bien différent que le papier, qui peut aller du mur jusqu'au terrain recouvert de neige.

Le champ étendu du dessin peut alors prendre forme comme une interprétation des œuvres expérimentales des années 1960-1970 du point de vue du dessin, selon des spécificités qui naissent de la nouvelle vision artistique. Il est assez surprenant de pouvoir ainsi y rassembler nombreuses œuvres qui ne sont pas à proprement parler du dessin mais qui naissent d'une approche analytique, conceptuelle, indicielle, informationnelle/médiatique, et même performative de l'art et qui intègrent des éléments graphiques provenant d'une nécessité pratique de visibilité, de communication et d'existence de l'œuvre d'art.

La nature utopique du dessin, sa capacité à contenir des visions et des idées de manière neutre joue le rôle, tout au long de ces décennies de recherche artistique précisément utopique, de support de la réflexion et de l'échange. La matérialisation par l'image de concepts de renouveau, correspondants au rapprochement entre art et société, voit l'apparition d'un nouveau genre de public et de collectionneur, partageant les propositions artistiques et l'engagement de manière active.

L'idée utopique, dans les années 1950-1970, a été profondément étudiée et a été au cœur des travaux et recherches des architectes. Moyen privilégié de conceptualisation en architecture, le dessin dans ce cas aussi se présente dans son acception utopique, capable de transmettre la volonté de changer le monde et de le rendre plus proche des nécessités et des désirs de l'individu et de la société. Instrument versatile, capable aussi bien d'intervenir sur une photographie que de créer de toute pièce une représentation d'une idée d'environnement, de communiquer par des ensembles d'images un projet ou une interprétation de la réalité, mais surtout les évolutions des concepts, le dessin obtient un rôle déterminant dans les nombreux cas où

³ Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, "Artforum", New York, juin 1967.

ces recherches restent volontairement qu'au niveau de projet, non réalisable parce que justement utopique, dans une volonté critique d'une remise en question en évolution des fondements architecturaux. Ainsi, le projet non réalisé ou impossible à réaliser se transforme en œuvre d'art, phénomène évident dans le travail de Constant Nieuwenhuys, de Richard Buckminster Fuller, du groupe Archigram, de l'ironie critique des productions de Hans Hollein, de Archizoom ou de Superstudio, mais aussi dans les croquis des monuments impossibles de Claes Oldenburg.

L'espace alternatif est utopique par sa nature même, et le dessin en est sa manifestation plus immédiate ; telle la carte qui illustre le poème de Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark* (1874), gravée par Henry Holiday : une carte vide, avec seulement les indications des pôles aux limites, où tout peut se créer, changer et tout peut s'effacer, un potentiel pour les aventures les plus surprenantes de l'imagination.

ENGLISH VERSION

Jorge Gerdau Johannpeter

vice presidente do Conselho Superior

The show “Limits without limits. Drawings and traces of *Arte Povera*”, curated by Gianfranco Maraniello, is the first major exhibition in Brazil to present this important Italian movement and, in particular, from the perspective of the practice of drawing. The presentation of this unprecedented project of rare beauty reiterates the goal of the Fundação Iberê Camargo to offer the Brazilian public the opportunity to experience important facets of modern and contemporary artistic production in the world.

Fundação Iberê Camargo

One of the most iconic Italian art movements of the second half of the twentieth century, *Arte Povera* sought to establish, in the mid-1960s, new parameters for artistic creation, when Italy had just recovered from the devastating effects of World War II and was undergoing major social transformations. The exhibition “Limits without limits. Drawings and traces of *Arte Povera*”, presented by the Fundação Iberê Camargo between 22nd August and 2nd November 2014, is an unprecedented analysis of how the protagonists of the movement interpreted the practice of drawing.

Interested in the present and in the identification of human beings with nature, *Arte Povera* sought to incorporate the flow of life and of materials in its works, besides discussing the transformation of art into a commodity in the context of a consumer society. Put together under the term coined by critic Germano Celant, but not forming a closed movement with a defined program, these artists challenged the tradition, the order and the existing structure, in a scenario still marked by the influence of modern art ideals.

Selected by curator Gianfranco Maraniello as a conceptual starting point of the exhibition, the practice of drawing was used in a particular way by each of these artists. This practice, formerly considered conventional, appears in *Arte Povera* attached to other techniques and renewed, to the extent that it exceeds the limits of the support and demonstrates the variety of poetics worked on by the movement's artists. The public will be able to see 25 works by twelve artists, which will occupy the atrium, the third and the fourth floors of the institution.

Fundação Iberê Camargo is grateful to the curator, Gianfranco Maraniello, and curatorial assistant Sabrina Samorì, to the artists, collectors and lending institutions, the teams, sponsors and other contributors who made possible the realisation of this unprecedented initiative in Brazil.

DRAWINGS AND TRACES OF ARTE POVERA

Gianfranco Maraniello

Arte Povera was born in Italy in the late sixties, in accord with the emancipatory trends and the revolutionary movements of an era that had declared - in Europe, the United States and in different parts of a world that seemed globalized even in its new aspirations - its liberation from conventions and from the establishment. Critic Germano Celant notes the "linguistic split" operated by some artists who relocate their interest from forms to processes, from aesthetics to actions, from objects to gestures, from the closed space of a finished work to the infinite potential of time and experience.

The name of a movement that will be revealed as a shared poetic approach is borrowed from Grotowski's theories about "poor" ("*povero*") theatre, and alludes to the strategy of reduction (impoverishment) of signs in the search for the primary and the essential, in an attempt to avoid the conceptual accumulation of tradition, moving towards a return to the centrality of mankind as opposed to the centrality of its products, ever more systematic and technologically organized.

Refusing the passive acceptance of cultural sedimentations, Arte Povera does not intend to be yet another vanguard. It is not founded on a programme and, already in 1971, Celant himself declares the end of the movement in favour of the experience of individual artists who develop their own paths, with a particular sensibility towards the use of materials, relational devices, the disintegration and recomposition of forms, behavioural practices and all that converges towards determining what could be diffusely seen today as a conventional way of understanding contemporary art. The current freedom of expression, the crisis of historicism in the face of demands from sectors that refuse theoretical legitimacy and the unlimited scope of inquiry and desire of anti-academic proposals are heirs to those experiments, to the exemplary osmosis between art and life, to the exercise of a non-enclosed art, which interrupted the modernist myth of history as a critical progress and as stratification of speeches within established rules of painting. In 1960, Clement Greenberg could still claim that, unlike engraving and figurative practices of the Palaeolithic, which had to be done on stone walls, with rocks and bones having to deal with the constraining conditions of natural surfaces, "the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions."¹ Arte Povera contests that decision and acts to remove art from the arbitrary confinement and captivity in a territory adopted as paradigm and observable field of a tradition that affirms its own irrevocable historical continuity. Against the crystallization of such conventionality, there are opposing actions that can go beyond the boundaries that the specialized art discourse assigns itself, questioning the margins of works that do not fit standard definitions of frame or of pedestal. History is not ignored but deconstructed in a unique archaeology that targets the prehistoric and, with it, the pre-linguistic and pre-iconic. Such deculturation is not meant as a reassuring container of "other" forms or conditions: it does not embrace the exotic or the naive nor it assumes the unconscious and its products as a commodity to be reintroduced in the linguistic order of conventional artistic expression. Styles and contents are not recovered because Arte Povera is not intended to structure new discourses naively using the same language.

At the same time, it does not intend to deprive itself of the tools of art, it doesn't categorically reject media and techniques available on its path to linguistic epiphany through reduction. It makes a conscious decision to inhabit paradoxes, aware of the fact that the opposition between nature and culture is a cultural fact, that origin is a myth constructed *a posteriori*, and that any limit immediately shows what is beyond the limit itself. What is at stake, however, is not the overcoming of such impasse, but the ability to stay in the indecision of such thresholds, recognizing and destabilizing the margins of art so that it does not deprive itself of its energetic and experiential potential through the systematic application of theoretical principles under the primacy of logic.

In this perspective, it becomes particularly interesting to observe how some fundamental protagonists of this movement have interpreted the practice of drawing as a "pre-text", a starting point, an opportunity to draw or recognize lines of definition and to allow appearances, question environments and locations, setting signposts of space and time through gestures never indifferent to the origin and destination of works that seem always to be located beyond themselves, exceeding their physical presence in front of the viewer, in a chart with the coordinates of the *here* and the *elsewhere* and in a duration not compatible with the instant of *now*.

In a frameless drawing, in the enormous abyss of uncertainty of a large sheet of paper that adheres to the wall without the artifice of that ambivalent device that encloses the artwork and puts itself always beyond the contained image in an uncertain dimension in relation to the world around it, a hand reaches out. The strokes that delineate it are those of a skilled executor, an effective representation on a scale that could match the natural. The palm is facing up and the fingers are directed towards the observer. The mysterious limb does not belong to a body, it seems to float as in the contradictory iconoclastic prohibitions, unable, however, not to show the ostensive gestures of an invisible god, of which we recognize the act. At the bottom of the sheet, a cut stone forms an inaccurate parallelepiped that seems like a stand and could actually be one, allowing us to go "a notch up to the stars" like **Giovanni Anselmo** has allowed us to do in other famous works, contrasting our persistent anthropometry to the indifference of an infinite that cannot but reveal itself in our attempts to measure. A caption gives us the title: *Panorama with hand pointing to it (Il panorama con mano che lo indica)*. It would seem to allude to the stone, the fragment of a landscape that awaits, however, for human presence, for our influence and interference in gravitational forces, our finite resistance to the supposed incommensurability of heaven. The hand in the drawing also indicates the observer, prospectively reversing the object of vision in a work that looks back at us, that involves each one of us in an energetic pantheism, laying out the accidental nature of being in front of a paper that has looked beyond itself, becoming the visitor who ends up by recognizing his own position not in relation to the image, but in that panorama of unknown coordinates which is capable of giving margins to the infinite world suggested by the drawing.

It is inside the artwork, instead, that **Giulio Paolini** builds vector hypotheses to deepen its infinite potential. Not distracted by contents and not naively assuming the logic of representation, he has since 1960 investigated

the origin of art as meaning and showed us its structure: the canvas, the frames, the squaring of the surface and the signs that become traces. "Can a painting describe a painting?" And can you ask such a thing of the painting itself? Art history is obviously rich in representations of artworks and scenes of the artist at work, but the question asked by Paolini takes on a radical meaning because it halts the sending of the sign to a reference other than the sign itself, it asks for the evidence of the work in the showing of its own syntax, of the rules that created it, of the context that legitimize it. Such a *mise-en-abîme* ends up favouring the drawing technique that, unlike painting and sculpture, does not expand over its own directives, does not tend to cover, but instead "lets the premises be shown, the initial data, thus allowing the final result to be foreseen without being limited".² They engender a productive analysis, a strategy that emphasises the functions and moments of drawing, an order deconstructed and reassembled with its essential data, where papers scattered on the wall are intersected by pencil lines that, if lengthened, could give rise to a perfect rectangle. Within this perimeter is placed a frame with its *pas-se-partout* which still contains a portion of void as if still wanting to discern the wall and partially those sheets upon which a new frame houses the artist's hand, offering itself in the self-revelation of its own photographic double in a gesture that exposes and still holds with the tips of his fingers a new sheet, a holder of another drawing coinciding with a rectangle, a field available to an inexhaustible encasing of false Hegelian infinities. The borders of the work spill over, but they are controlled as if by a basic grammatical mandala of art making, rebuilt into order almost always by a freehand intervention, tracing the overflow of the painting or of the sheets' perimeter reclaiming also the walls, the environment and any other surface to its own function as placement of the artwork, thus revealing to us its role as a composing element of it. With this strategy, the environment dimensions of *Aula di disegno* are an immersive geometry for the visitor caged in the orthogonality of the view, kept in his position as a spectator as well as a possible character in an apparently figurative scene. There are no concessions to the iconographic plausibility because what Paolini delineates is a horizon, an atlas of representation that, in its own rhythmic structure, does not forget the fundamental cardinality of the dynamic point-of-view of those who experience the work not standing against it but coparticipating in its phenomenology.

Before myth could find daily life, before artworks yielded to the uncontrollable in life and before fire acted in the incessant production of his art, **Jannis Kounellis** had already expressed the intention to recompose and to add revolutionary aspirations to unity, overcoming the resigned acceptance of the ruins and fragments of a civilization that became suddenly remote, fallen into the stereotypes of industrial production, forgetful of heroic gestures and now unable to rise above a pitiful acceptance of the oppression of "pragmatism". While painting and declaring himself forever a "painter", his compositions on canvas of the very early sixties already reject every aesthetic and narcissistic element that characterized the abstract and informal art which was the starting point of his research, and they are certainly not contented with the space of the painting as a projection of the artist's individuality. His big typographical signs made with industrial enamel on canvas are, in fact, essential graphemes, emblematic, however, of an emptying of the power of meaning and poetic power in a language crushed by the iconic solidity of a world of mass production and consumerism. In 1983, Germano Celant had already shown the "the fall of the associative links" in which were shaped "the loose, not hieratic rhythm of letters and lengths of signs that would always refuse the formalities of composition in favour of a freedom of space designed to intensify and facilitate, because of the contextual interferences, the articulation of the

ensemble, be it pictorial images, natural documents, bodies or statue moulds".³ It could be said that already at the ordering of similar signs on canvas there's the beginning of a creative process able to create unusual structures without linguistic transitivity, not instrumental to meaning or to the transmission of information, where the alphabets, the numbers, the graphical notations are not valid as figures and even less as traces, but are organized in new syntaxes that stratify and concentrate energy when opening to combinations mindful of the pioneering experiments of Russian constructivism and of the metaphysical tension of Suprematism, avant-garde movements evoked not by formal analogy, but to feed ethical disposition and utopian spirit. Likewise, the support of the work ceases to function as such, it also enters into a productive relationship with the compositional elements of the work, it becomes material and it's then that the paper on which Kounellis has intervened with charcoal or other techniques is no longer the place of a representation and not even offers itself to a supposed entirety of its own visibility, but it engages and creates the work with the artist's freedom to combine, in a surprising ban of the gaze, a drawing that is partially concealed by slabs and iron rods, which may be its paradoxical support and that, in any case, abdicates of its own completeness to reveal itself as an organic presence, material, an element of a new score, a notation of the parts to a composition not reducible to the satisfaction of seeing.

After listing some of the things loved by **Pino Pascali** - and among them the America of the imagination, of childhood, of vital possibilities ... - Kounellis goes on remembering that "Pino liked American painting because he hated all the masticated and putrid culturalism of European painting (apart from Burri). At the base there is Pollock and Burri... American painting because it was ANOTHER world, 'it was' ANOTHER WORLD... Pino painted that great swollen negro woman in a shining black which could have been taken from a shoe-polish advert on Broadway... one thing never mentioned about Pino is his capacity to evoke...".⁴ Pascali's inquiry of the world is played in the mode of childlike cognitive experimentation, in the playful pleasure that creates works without the intended purpose of a logic planning and of manipulation of art with views to a theoretical project. Vitalism refutes culturalism, it observes the world and its charms. In the uncontrollable proliferation of signs, Pascali isolates images, includes portions of reality that qualify his rhetoric, lives artifice as an original dimension. It is not a question of adding products to what already exists, but to evoke the signs, the presences, the possibility already available. That black woman's torso or the 1964 red lips are fetishes of the imagination, monochrome surfaces where to locate graphemes in iconographic correspondence to the titles of the works and to the pretence of lines that do not need to be traced, but that emerge due to air bumps that outline it: they are pneumatic drawings, voids that push and exhibit vain figures, complacent expositions of that which is not in the work, but that becomes obvious because already present in our imagination. The inorganic sensuality proposed by Pascali is the exercise of an art that acts by awakening the memory and the enchantment of a new world that is at the same time naive and technological, within which to find the archetypes for a humanity that continues to crave its own childhood.

The primary structures of composing and the possibility to identify the work on its own self-projecting potential take **Alighiero Boetti** to a productive inventive regression. In the already outlined field of graph paper, the little boxes will be marked in ascending number over eleven consecutive sheets. The amount of basic elements highlighted by the ink increases exponentially and create geometric doodles, forms derived from its surroundings as preferred route for the multiplying of squares that progressively and

substantially occupy the initially ordered and empty starting grids. There is no expressive contribution to the accuracy of this composition, nor a figurative intent. It is like a multiplying action that confirms the inertia of the shape and the dismissal of the author's role. Like all of Boetti's alphabets and codes, the primary data allows combinations that are emancipated from the contingency of their being, finalized and ahistorical systems that can continue to be generated as if they were natural processes. Subtracted from the necessity of theoretical legitimacy, constructive principles become self-sufficient devices, rhythms that precede the perception or idea of time, the prehistory of the concatenation of facts and punctual elements on which any classification is based. Such intransitive syntax turns the work into an opportunity to stay within its own system, a sort of primitive recursive function that calculates the area of autonomy of the work where to recognize a prototype for the freedom of each subject.

The thickness is minimal, almost imperceptible, so that the occupied portion of wall does not seem bound to some scenic device and can offer a surprise for its ability to host the unexpected. Approaching the plausible magnitude in natural scale of the photographic reports on stainless steel of **Michelangelo Pistoletto's** historical works, the accidental appears in movement, reflection, framed with its own possibility of life in dialogue with static subjects chosen and fixed on the surface in an endless relation with the act and the existence. In the mirrors, time is at stake: the duration of what is in front of them, as well as the inexhaustible potential of what has already passed and of what can still be found. As if inside an allegorical repositioning of the Platonic definition of time as "moving image of eternity"⁵, this series of works by Pistoletto offer a dramatic occasion for a relation between the still life of any image that presents itself as representation and the inexhaustible vitalism that animates the scene. With the simplest and, at the same time, the most disturbing devices, forced to come to terms with part of reality that offers itself in the mutability of what it's set against, the history of representation acquires the dynamism that iconographic objectivity thought it had lost forever. The image is not a "thing", but relation, behaviour, perspective, vision of the other, double, epiphany, that indecision of their own destiny. Pistoletto however, is aware of the decisive role played by the ambivalence in which an image can be formed and, already in the seventies, he develops artistic strategies in the presentation of the mirror, working on its shape, on its reflective characteristics and taking it "as a spatially 'organizational' element in dialectical confrontation with the 'formless' disintegration or the dissemination of his own Arte Povera. There is a spirit of energetic geometry, of solidity, of the strongly 'dominant' intervention on the space"⁶. Drawing becomes an exercise in control if we consider a work aptly titled *Drawing of the mirror (Disegno dello specchio)*. The reflective surfaces no longer host silkscreened figures within its own field, organized into seven overlapping geometric elements. Pistoletto has now introduced large frames, stressing those limits in which an object tries to confine ambiguously within the reality to which it belongs to assert its own space as an autonomous scene of the world. In this way, the drawing reveals itself as possibility of framing, radical partition of reflective areas intended to contain the dynamic vision of what happens, but in the predetermination of the shapes of the mirrors. Art can thus encompass such process, containing a unique scene that happens always inside and inseparably outside the materiality of the work.

All of **Giuseppe Penone's** actions are grounded in the capacity to reveal the cohesion and closeness between man and nature and in overcoming this same distinction to dwell instead on the condition in which the perceiver

and what is perceived find each other, reducing the immemorial distance of a more intimate and original unity. Locating the skin of things, and finding in it that of man himself, means to reactivate osmotic processes, intuitive knowledge, myths of ancient rural civilizations that technical culture has removed in their taxonomic distinctions. Drawing is certainly a constant in Penone's work, an immediate way to experience the slender permeable density of paper, of glass, of graphite and all the media adopted as limits of the world, or as uncertain limits, possibility of contact, of passage, of continuity. The traces of oak on tape are aerial prints, pure surface, fossilized presence on plates that let the light shine through them. The long and macroscopic prints of the bourtrees and the fig tree exhibit instead a morphology similar to streaks of human skin, revealing their intimate structural similarity, the sharing of secret constitutive principles. They seem to spread like rivers, growing in the homogeneous expanse produced by charcoal, a practice favoured by Penone also for the continuity between the technique, the materials and the object of the drawing. In a text written in 2002, the artist writes:

Dal vegetale che ha nella sua struttura la logica della luce, si ottiene il carbone.

Da un fuoco dalla luce negata, celata, si ha un buio, un'ombra. Con il disegno quest'ombra rivela la luce attraverso la pelle.⁷

Drawing *Light trap (Trappole di luce)* recalls the genesis of coal, restores in the visibility of an artwork the subtraction from sunlight of plant stratifications that produced the chemical components of a material which, in specific conditions of pressure, generates crystalline forms. The juxtaposition over the drawings of crystal bars as if they were diaphanous branches of fig tree and bourtrees gives Penone an additional layer of complexity in this peculiar archaeology of human activity in harmony with the natural one. Nature, in fact, is not represented, but recovered by the hand of the artist who follows its footsteps as if they were his own, uses and finds intimately related materials by drawing and placing shadows and ghosts in the texture of a skin which is crossed by the universality of light that is revealed through the effect of our being present.

Being is an event. It interferes as it happens. **Emilio Prini's** maps are extreme witnesses of a presence displayed with minimal graphics. Writing with a typing machine allows him to remain indifferent in respect unwanted expressive or figurative effects. Essential lines are drawn on the sheets using only the black and red of typewriter ribbons. Below the areas outlined by this mechanical execution there are dates referring to 1974. Or rather: a line divides the paper into two sections. In the upper part a vague quadrilateral is intersected by a broken line and is accompanied by note number 1 and by the scheduling "8/APRILE/74"; in the field below the figures produced mechanically are doubled and changed, they are put side by side and seem complementary, one with two internal portions that remain white, the other filled with hyphens between two corresponding spaces, transforming its own perimeter in a sequence of vector arrows. A second sheet bears imprinted variations of the same coordinates made with the same technique. The figures are now three, flanked, however, by two drawings originally made by hand, round and schematic, with obvious reference to the linear machine-made points to evoke those spaces delineated on the side and also relating to 1974. Both sheets are sent to Brazil as documents in high resolution. Dematerialized on digital media they will then be printed, reassembled and combined, regaining substance through the framing to be exposed before returning to Italy. Each indication by Prini is timely and sparse: all that is given is a caption that brings only its own name followed

by the year of reference. It becomes evident that this same text reveals its own inadequacy: it searches for an approximation in relation to the capacity of reducing signs and of negative statement by an artist that works, however, touching the void to encompass the whole world, placing himself as expressionless polarity, marginal, perimetrical, angular in relation to life. At the same time, just as the caption shows, the textual commentary is likely to be a complement of contradictory signification, where the linguistic impoverishment is a productive affirmation of what Prini himself called "another hypothesis for the vacuum", the "biological key side of life"⁸. Such a topography, however, rather reflects the unbalance between its spatial and temporal thresholds.

Luciano Fabro has often turned to drawing and has on several occasions expressed the reasons for it and analysed the disparate intentions and possibilities in view of his characteristic inquisitorial and dialectic procedures aimed at the conscience of art. However, as noted by Dieter Schwarz, "he was not an artist who felt an urge to draw; when he did draw it was always from choice. He was never at mercy of drawing. The gestures in his drawings are never spontaneous."⁹ In this context, we need to think of drawing as an archetype, tension towards "pure thought", as Fabro himself stated with the intention of unveiling the unexpected in the practice itself. Going back to the cardinality of a groma, which is an archaic tool for land surveying, means therefore placing oneself in those same original paths designed to calculate, divide and possess territories. Luciano Fabro experiments with its workings. In *Monotheistic Groma (Groma Monoteista)* he replicates the modelling of a similar device and aligns two perpendicular rods to the vertical that grafts the soil. At the top of the four cardinal points thus obtained, are tied many other threads that, unlike the original lead, are stretched to the ground by the weight of lumps connected at the ends. On each of them, the characteristic symbologies of the three monotheistic religions are signed and recognizable, while only one element is undefined. Above each of these there are pages banned for reading, texts related to Fabro's lectures on art. We are in the presence of fundamental decisions, structuring distributions, definitions of boundaries we inhabit and that become our mind-set. Orthogonal axes become measuring principles, trying to determine a territorial metric that, by analogy, can be found in different cultural forms with which to order the space until the adoption of conventional supports like the graph paper that, among other things, Fabro often used for other drawings. Outlining space is here related to the experiential concreteness, beyond the implicit metaphor of paper as a field of action. The virtuality of digital spaces is the inspiration for self-organizing form exercises which give life to the series *Computer*, where the heavy materials used seem to lighten up in the aerial disposition of combinations governed by geometric principles for the production of volumes that do not match representations, but pure tautologies of the idea of space.

Archaic is the universe of **Mario Merz**, prehistoric because organized first by rhythm than by chronological time. The Fibonacci series, recurrent in his work, is a production model of infinite progression, a mathematical self-proliferation that germinates like nature, without purpose, unstoppable, devoted to the previous pair of numbers which, added, are the parents of the next. "The word is theatrical" because it concretely defines a presence, while "the number disappears more quickly in the mind, it is an impersonal and terrifying phenomenon."¹⁰ Merz often appeals to his epiphany. Imprisoned in the coloured glass neon, the numbers are animated because they are made of light that actually correspond to a noble gas and allow themselves to appear on assemblies or on monochrome cards, as in the case of those big black figures that look like quadrupeds from an age that has not yet known

the presence of man. There is no pictorial characterization, but only the definition of the pattern of these disturbing animals. They are beastly beings that have no allegorical value as in many artistic traditions, but conjure up the ghosts of an indeterminate age, a time before time, as if they came from the caves of Altamira or Lascaux and, becoming aerial and massive at the same time, they could finally be free. Around them, marking big walls and unconventional spaces also within museums, they can turn into shadows on walls that are transformed into a support for peculiar drawings. Merz does not circumscribe the work inside the perimeter of a sheet or of an area duly assigned. He produces a continuous breakthrough of the order of visual discourse, of the exhibition grammar, going beyond the canonical forms of artistic production as well as the codification of places deemed relevant by art, and then put to the test by the irreducible tension beyond the limit.

Originally restrained and inward-looking, **Marisa Merz** retrieves techniques and energy in order to publicly exhibit memories and fleeting images through a clever re-use of materials. The craftsmanship with which she works with nylon or aluminium shows a weaving which enhances the private time of work, a texture that is persistence, a tension on the here and now as a possibility of generating forms. Both the pencil on paper works and the most complex interventions, conceived in environmental dimensions, share the delicacy of evocation, they are ambiguously familiar and remote presences, which offer themselves in a sort of ghostly world, in the spectral ambivalence between being present and continuing to move into undecided areas of the imagination. The boundaries of the drawing are uncertain: they fade in the compositions on paper, and take the wall as a pretext for the setting of lines to find, in the concavity or convexity of its own weaving, the possibility of recognizing the configuration of heads or of fragile forms that slowly reveal their own secrets. In particular, the dense mesh of copper are organized in the environments as opportunities for a delicate sculptural modulation, permeable to light, capable of producing drawings and shadows that organically involve the architecture in a fragmentary compositional technique and, at the same time, always potentially open and in constant harmony with the surrounding world.

Art as a form of knowledge and revelation cannot remain anchored to its own certainty and to the stability of the artwork. This belongs to the world, animated by the same organic compounds and chemicals that transform everything, and that man tries to contain in the arbitrary imagination of metamorphosis and configurable processes of the mind. **Gilberto Zorio's** choice of typical symbols is an archaeology of technique: the ancestral shapes of terracotta, where talking inside will "purify the words," the crucibles as places for fusion and active meetings of materials, javelins and canoes as prosthesis and springs, intuitive devices for capturing and dominating the space; the five-pointed stars, archetypes of our imagination that do not correspond to any empirical verification, but which allow us to imagine light sources so remote in space and time that they do not match this moment of our being here and now. These subjects also appear on the artist's drawings, in those intense graphemes that seem reminiscences and advancements of the impermanent forms they outline. In some cases, the paper is full of phosphorus, of fluorescent substances, of agents that feed off the diffusion of light and then release traces of memory; placed in a room that becomes rhythmically darkened, the works thus constructed exhibit other appearances; they offer their own nightly show, dynamic, fluid, waiting for the cyclical nature of new dawns and suspending the certainty of everything that has so far been "only" in front of our eyes. These works, therefore, are in an indissoluble relation with the environmental conditions and, not surprisingly, are not placed on a wall, but are suspended, located

in the space, intervening in it by changing and sometimes challenging it. The entire body of the museum can be a paradoxical aerial background, the indefinite and variable backstage where to identify the drawing of a combination of suspended materials, a kind of rope that allows the reading of a word with sinuous characters whose lightness will give way to shock when the powerful noun "hate" is recognized. The lightness of this adaptable intervention by Zorio contains and harmonizes conflicting polarities. Originally it was the interweaving of vegetable fibres that created the rope which outlined a writing capable of lifting the weight of lead. New variants let us see in the crack of the metal the interweaving of copper wires, one of the artist's preferred materials for its ability to conduct, to be always in service of the imperceptible but essential activity of a dynamic nature.

This way of marking the space, of drawing feasible boundaries for an unlimited action is the obvious objection to the form as an autonomous territory, opposition to the choice of its limits as a regulative principle of art making. The radical deconstruction of these coordinates is a hypothesis for possible new topographies of being, maps that not only contain but open up horizons, such as the dense layers of blue on some walls of the museum in which Giovanni Anselmo convenes the remote origin of lapis lazuli, a colour arrived from a region suggestively placed "overseas" and that is available today to produce little monochromatic abysses that generate imaginations. Our stare is immersed in those, it goes beyond the confines of the environments and the limits of a narrative, even that of art which, crystallized by history, always reveals itself as partial processing of its own inexhaustible experience. The drawings and the traces of the authors who have shared an extraordinary period coinciding with the "poverista" idea, continue to suggest an art that is still enchantment because of the peculiar characteristic of being always beyond itself and in an never-ending relation with the creation of life.

¹ C. Greenberg, "Modernist Painting", in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*, Clement Greenberg and John O'Brian (ed.), The University of Chicago Press, 1993, p. 85.

² Giulio Paolini, "In Extremis. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi...", in *Giulio Paolini*, org. Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese, Charta, Milano 2003, p. 49.

³ Text selected and proposed by Germano Celant in his *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milan 2011, p. 83.

⁴ J. Kounellis, "For Pascoli. 1969", in *Jannis Kounellis. Works, Writings 1958-2000*, (curated by Gloria Moure), Ediciones Poligrafa, Barcellona 2001. p. 94.

⁵ The famous definition is found in *Timeo*, the dialogue that is the deepest reflexion about cosmological questions in Plato's works.

⁶ This observations and the following citation are by Augusta Monferini in the catalog *Pistoletto*, (curated by Anna Imponente), Electa – GNAM, 1990, pp. 14-16.

⁷ Giuseppe Penone. *Scritti 1969-2008*, edited by Gianfranco Maraniello and Jonathan Watkins, MAMbo – Ikon, 2009, p. 298.

⁸ Cfr. G. Celant. *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp. 211-218.

⁹ Dieter Schwarz (curator), *Luciano Fabro. 100 disegni*, Kunstmuseum Winterthur – Richter/Fey Verlag, 2013, p. 10.

¹⁰ Cfr *Mario Merz. Obras Historicas. Instalaciones*, (curated by Danilo Eccher), Fundación Proa, Buenos Aires, 2003, p. 18.

TIME, TRACE AND TRANSPARENCY. DRAWING IN ARTE POVERA A HISTORICAL PATH THROUGH THE ARTISTS' REFLECTIONS

Lara Conte

"In 1945, at the end of the war, [...] I immediately went to the fields to draw grass [...], during this time I would go out in the morning and go to the field, where the time of drawing was the time of the trace that went on from morning to evening, always with the same technique of not taking the pencil from the sheet. Around sunset I would stop, and all day drawing this convoluting line, a sort of intestine, without smudges, allowed me to think. I spent the whole time thinking, I followed my thoughts and all that happened around me, like the birds chirping, leaves falling, and the distant sound of a truck. All these things went into the drawing, without appearing there, naturally, but they entered as time, as if the pencil was the tip of certain tools that record on a piece of paper, the tip that circles nonstop and registers the humidity, the temperature, noises and sounds. Nothing is seen, but everything is inside this tip, the passage of time is there even if you don't see it"¹.

Drawing in Arte Povera, is an uninterrupted, magmatic and ever changing journey which can metaphorically begin from the mythical image of Mario Merz, immersed in nature, exploring the "time of drawing", trying out "drawing as total fact", a drawing that leaves aside the "need to represent" to become "a way of being"². In this dimension the critical differences highlighted by the treatises of the past between "internal drawings" and "external drawings", as well as between "indirect drawing" and "direct drawing"³, naturally crack to reveal a new horizon of the sign that becomes experience, in the same way that in Arte Povera art changes from "representing" to "presenting". This is, as announced by Germano Celant in 1968⁴, an art that abandons metaphor for tautology, that dissolves "iconographic conventions", "symbolic and conventional languages"⁵, investigating its own political dimension, the politics of the existing. In this process of "horizontalization", drawing explores a different linguistic mode: it is no longer a question of gender. It is located in a wide and hybrid field, in which categories are dissolved, giving rise to penings, interstices and areas of contact that lead and dilate the drawing, from sign to trace, from action to experimental field, both physical and mental. The relational dynamics, unidirectionally perceived between drawing and work, are cracked, and the same foundational paradigms of the traditional drawing techniques become plural, such as, for example, the paper or the sheet as definite operational field.

If we can historically situate at the second half of the sixties the launch of the artistic practices that Germano Celant grouped under the Arte Povera definition, through the reflections of Mario Merz – the oldest member of the Arte Povera group – we can ideally trace a series of clear or hidden relations

with the previous artistic period, or rather with the instances of renewal in Italian art in the aftermath of the war tragedy and the end of Fascism. Both historical events traced a new course for Italian art, clearly identifiable in the specific perspective of drawing and its new status. Starting with Lucio Fontana, who, back to Milan after his stay in Argentina, announced in the second *Manifesto dello Spazialismo*, published in 1948: "We do not mean to abolish the art of the past or to stop life: we want the painting to come out of its frame and the sculpture from its bell jar. A one minute expression of aerial art is as if it lasts a thousand years, for eternity. To this effect, with the resources of modern technique, we will make appear in the sky: artificial shapes / rainbows of wonder / luminous writings"⁶. In this process, the boundaries between languages – painting and sculpture – as well as those between artwork and drawing, are dissolved. Drawing, engendered in sign, can now materialize itself in other forms and materials than those traditionally used in drawing, such as the neon lights hovered in the space in the work done for the IX Triennale di Milano in 1951, in the same way that paper can become the physical place of exploration of a gesture that becomes a spatial situation with "holes" or "slashes". (n. 1, n. 2).

The stories are intertwined, connections are overlapped and multiplied. From Fontana's Spacialism to the daily sheet practice of Fausto Melotti, in which drawing becomes in another way an independent experience from sculpture, light and evanescent flight, "expressive form that more than any other, for the immediacy of transcription, the elementarity of the poor and powerful medium, can take from ecstasy its most remote heartbeat"⁷. And so on, until we get to Piero Manzoni, who seems to communicate remotely with Mario Merz in his text *Libera dimensione* (Free dimension), as highlighted by Dieter Schwarz⁸. Reflecting on the "necessity to be", Manzoni delineates the new phenomenological and experiential horizons of contemporary art practice: "It is not a matter of shaping, nor structuring messages [...] the only reason is to exist"⁹. At the same time, turning to the Roman artistic environment, one ought to think about Alberto Burri's investigations on materials, the "imprints" of Toti Scialoja, up to Gastone Novelli's "sign-writing". The action of all these protagonists of Italian art is germinal, the result is deep and fertile. From then on, the sheet becomes a place of happening, in a trajectory that goes from materialisation to dematerialisation, from presence to absence, or better still to "transparency".

In a broader survey of twentieth Century Italian drawing, Enrico Crispolti identifies three categories by means of which to systematize contemporary

¹ G. Celant (curated by), *Mario Merz*, in "Domus", n. 439, June 1971, p. 47.

² M. Merz, talking to G. Celant, in *Mario Merz* exhibition catalog (Rimini, Palazzo dei Congressi ed Esposizioni, 18 November 1983 – 22 January 1984) Mazzotta, Milano, 1983, p. 26.

³ See G. De Marco, *Il disegno tra utopia e progetto nell'Arte Povera e Concettuale*, in *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano, 1993, p. 302.

⁴ *Arte Povera*, exhibition catalog, curated by G. Celant (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 February – 15 March 1968), Galleria de' Foscherari n. 64, Bologna, 1968.

⁵ *Ibid.*

⁶ L. Fontana, G. Dova, B. Joppolo, G. Kaiserlian, A. Tullier, *Secondo Manifesto dello Spazialismo*, Milano, 18 March 1948, rip. in L. Caramel (curated by), *Arte in Italia*, Vita e Pensiero, Milano, 1994, p. 132.

⁷ F. Melotti, published for the first time in A.M. Hammacher, *Melotti*, Electa Editrice, Milano, 1975, p. 23.

⁸ D. Schwarz, *Mario Merz: il disegno come fatto totale*, in Mario Merz. *Disegni*, exhibition catalog, curated by D. Schwarz (Winterthur, Kunstmuseum, 12 January – 9 April 2007 / Torino, Fondazione Merz, 27 April – 29 July 2007), hopefullmonster editore, Torino, 2007, p. 20.

⁹ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, January 1960.

drawing, the *progettuale* (“planning”) and *ricerca* (“research”) drawing and the *esposizione* (“exhibition”) and *illustrazione* (“illustration”) drawing¹⁰. Specifically investigating the drawing of Arte Povera, however, the essence of “planning” drawing appears completely changed, because the relationship established between the graphic annotation and the final art work is no longer direct or exclusively oriented to a process of thought and work that are ordered and consequential. This is what Gabriella De Marco defines as the transition from an “inductive method” to one that is “deductive”, in which “the idea exists a priori and should be simply applied and not achieved through the drawing.”¹¹

The recapitulatory and essential sign present in some sheets by Luciano Fabro allows the emergence of the tension and the physicality of the sculptural gesture that explores the space. This space reveals a principal autonomy of language that does not constrain the graphic medium within a preparatory practice for the sculpture, but that expands its boundaries towards more abstracting and conceptual horizons (n. 3). In artists such as Pino Pascali and Jannis Kounellis, the sketch is no longer the path through which the idea finds a first manifestation in the urgency and in the immediacy of the sign, but an autonomous process, as if the final result already existed in the artist’s mind and he chose the sheet to reveal it. In so much that it is not obvious that in the creative process the drawing comes before the artwork: a situation of osmotic dialogue between drawing and sculpture could happen, that leads to thinking the drawing starting from the finished work, as if it was memory of the work itself or as a starting point to reactivate a new possibility for the artwork. This aspect can be found in some of Pascali’s notebooks, where he traced notes on sculptures such as *Mare* (Sea), *Delfini* (Dolphins), *Dinosauro* (Dinosaur), *Bambù* (Bamboo), 1967, n. 4), and in the autonomous drawing *Bachi da seta* (Silkworms, 1968), in which with different colours the artist traced sculptural shapes and the title of the work, which is defined by the play on words ‘silk’ versus ‘bristle’, hence *Bristleworm*, which assumes an equal visual texture on the sheet’s surface.

A similar dialectical relationship between the work and the drawing comes into focus in Kounellis’ research, as in some recent drawings of coats marked with a mighty trace of black oil pastel, to emphasize the visionary character of an image that, indifferently made on paper or three-dimensional work, refers to an innate vocation for painting in the artist’s research (n. 5, n. 6)¹². “In truth - says Kounellis - the painting is a mindset that survives in and out of the paintings.”¹³. Each object used by this Greek artist, placed on the work and on the drawing by means of “accumulation”, “layering”, in a syntactic dimension that is profoundly different from minimalist seriality, points to the need to disclose one’s critical and political vision of history through a visionary vocation, where the past is necessarily a vital lymph to explore the present by entering the work in a circular, universal, metaphysically timeless dimension. Also in Michelangelo Pistoletto’s research we can identify a particular dimension of continuity between the work and the drawing. Portraits of figures wrapped in a metaphysical atmosphere appear on the sheet, played

on the contrast of light and shadow with the use of *chiaroscuro*, which cross-refer to the figures of *Quadri Specchianti* (Mirroring Paintings) (n.7, n. 8).

The parable of exploration that defines itself on a two-way path, from the drawing to the artwork and back, comes also to experience the connection between the project and the work or, with a different conceptual meaning, the drawing can become the work, also in relation to the broader process of dematerialization taking place in the international art scene between the sixties and seventies, in which drawing takes on a specific linguistic and expositive autonomy, both in the specific dimension of the exhibition itself and in the most dematerializing white surface of the page of catalogues and books. In one of the rare exhibitions dedicated to drawings held in Italy in the seventies, Achille Bonito Oliva identifies this climate and this specific but similarly expanded approach to drawing through the concept of “transparency”. *Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza* was the title of the exhibition held in 1976 at the Canaviello Art Studio in Rome, which proposed a large and detailed comparison between artistic research in Italy and American contemporary art practices. The equation between drawing and transparency is further acknowledged in concepts such as “lightness” – about which Bonito Oliva writes: “in contemporary art, drawing directly becomes the self-sufficient moment of the idea becoming form, of the sign satisfied with its lightness, giving up the visual and tactile emphasis of the pictorial and sculptural substance”¹⁴ – “or in the critical definition, already well known at the time, of “dematerialization”, proposed overseas by” Lucy Lippard and John Chandler, and again in the concepts of “inconsistency” and “uncertainty”. It is precisely in the “dematerialization” that drawing “encourages a shortening of the distance between project and object”, where “the material diaphragm is bypassed in favour of an image that, without deviations or disguises, corresponds to the bare project of the imagination”¹⁵. And “uncertainty” is not derived from the use of traditional techniques usually related to drawing, such as shadow or *sfumato*, but also through “the geometry of lines.”¹⁶

In this regard, let us consider Emilio Prini’s research, that proceeds towards an intrinsic propensity to obliterate the physical and material dimension of his work, with the resulting criticism of the commercialization of the object. In Celant’s book, *Arte Povera*, published in 1969 - a text that, by responding to the specific *celantian* criticism of an “uncritical criticism”, amounts to an annihilation of critical discourse and, therefore, of interpretation in favour of information, in a relationship of complicity between artist and critic - Prini submits a number of projects that constantly refer to an elsewhere in terms of form and thought: emptiness, the intangible, the absence. It is a process that could be defined with the expression “to draw the invisible.” One of these is *Progetto viaggiante (5 punti di luce sull’Europa)* [Travelling Project (5 points of light on Europe, 1967)], which takes the form of a map of Europe on which some conjunction paths between different cities - the “points of light” - are drawn by hand, next to a printed explanation that crosses the map and goes further onto the white surface of the paper, and which reads: “I have prepared a project of a travelling object (5 points of light on Europe). I built a suitcase containing sound-fuel-recorder-map-mirror; on the paper; I marked 4 points Düsseldorf Amsterdam Paris London; I found the fifth point

¹⁰ E. Crispolti, *Invito al disegno contemporaneo*, in E. Crispolti, M. Pratesi, *L’arte del disegno del Novecento italiano*, Laterza, Bari – Roma, 1990, p. 2.

¹¹ G. De Marco, *Il disegno tra utopia...*, cit., p. 304.

¹² The sheets were presented at the exhibition *Kounellis. Disegni e Progetti*, exhibition catalog, curated by B. Corà (Pistoia, Galleria Vannucci Arte Contemporanea, 8 October – 22 November 2010), Galleria Vannucci Arte Contemporanea, Pistoia, 2010.

¹³ J. Kounellis, *Intervista di Robin White*, in *Jannis Kounellis. Odissea Lagunare*, Sellerio Editore, Palermo, 1993, p. 62.

¹⁴ *Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza*, exhibition catalog, curated by A. Bonito Oliva (Roma, Canaviello Studio d’Arte, 1976), La nuova foglio editrice, Pollenza – Macerata, 1976.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

by joining the four vertices. The stop over in the cities was limited by the timetable's coincidences between the different trains. The functioning of the recorder was limited by the descent in the cities. The mirror operation resulted as unlimited. The operation of the bonfire/sound fire was constantly repeated in the centre of each visited city. The map was drawn and marked. Many photographs of the object in optical and auditory behaviour in the city were sent to different people. An appointment was set at the arrival station. The photographs were exchanged. The suitcase was seen and listened. I left again. October 1967 - November 1967¹⁷ (n. 9).

In this perspective, the drawing becomes measurement of space and time, trespassing beyond the formalization and the phenomenology of the subject, in an activation of intangible energies of thought, of new relational dynamics that lead art towards a new way of knowledge of the world, as in Alighiero Boetti's research, where the drawing is central practice of working and thinking. The book *Clasificando i mille fiumi più lunghi del mondo* (Classifying the thousand longest rivers in the world, 1977) by Boetti is in fact a linguistic work on measurement and classification. "Geography has nothing to do with this - the artist reveals in an interview with Mirella Bandini - rivers are extremely difficult to measure; there are many possible ways of reading the length of rivers. There are temporary and seasonal rivers, and this raises the issue of classification; other rivers become longer or shorter; furthermore, one has to decide where to measure a river, whether in the centre, on either side, depending on the curves to the right or to the left; and if there is an island the problem becomes more dramatic. The importance of the work now is to collect tons of documents regarding rivers!"¹⁸

In Boetti's research everything brings along its double in order to reach the exploration of a dimension of a plural ego. From the double action of writing in which, from a central point, the artist begins to sketch on the wall the date and time in which the action is performed, *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (Today is Friday, March the twenty-seventh, nineteen seventy, 1970, n. 10). With his right hand the artist proceeds from left to right as conventionally done in our writing process; with the left hand he acts specularly, exploring a dimension of writing that is primarily a sign, until he strokes the limit with both arms, the upper limit of the body measure determined by the width of the open arms, in a dual writing motion which also connects two different cultural horizons, the Western and Eastern culture. Soon after, the artist splits his name into "Alighiero & Boetti". "The individual self becomes dual, the conjunction "&" steadily creeps in between the first and last name to reiterate not a conflict, a duel within himself, but rather an amplification of subjectivity towards the complexity and multiplicity of things"¹⁹.

Drawing may be the only documentation, next to photography, of projects that have experienced the fleeting time of an action, such as the first interventions in nature by Giuseppe Penone, or an exhibition, in full kinship with the trial dimension of the exhibitions of the era. On the occasion of the now legendary international exhibition of the late sixties *When Attitudes*

Become Form at the Kunsthalle in Bern, Zorio realized the action *Genere (Trasciniamo un po')* [Ash (Let's drag a little)] (1969), whose project is published in the catalogue (n. 12). The action assumed the creation of a plastic structure made up of two plexiglas tubes crossed and held together by a white rubber rod. Underside there was a kind of container of white camping canvas filled with very hot water, ash and laurel leaves, as once laundry used to be done. The structure, dragged by the artist, gave off a fuming trail that spread in the environment and at the same time left a trace of water on the floor, almost as a line that drew the space.

Also the intervention of Pier Paolo Calzolari for the *Teatro delle Mostre* at the Galleria La Tartaruga in Rome in May 1968 - an event at which a series of artists were invited to perform an action lasting only one evening each - is reflected in the drawing *Ghiaccio rosso* (Red ice, 1968). The artist placed two containers in the centre of the gallery: one containing a block of red ice, and the other, positioned under the first, collected drops of the liquefying block. On the floor, some transparent boxes were arranged and a column of purple smoke came out of them, thus filling and colouring the room.

A similar reflection can be extended also to the project *Lo Spazio* (The Space) (1967, n. 14) by Giulio Paolini, that was physically realized for the first time in the inaugural *Arte Povera* exhibition held in Genoa in 1967²⁰. The intervention consisted in placing painted wood letters that composed the word "space" in the physical space of the room, at optical axis height. Also in this case the artist wanted to highlight in a paradigmatic way the transition from the "representation" to the "presentation".

"As for me, on my ID I have chosen the profession of 'drawer' - Paolini reveals - Unlike painting, sculpture or other alternative techniques that tend to cover, to expand on the guidelines of representation, and then to overcome them, drawing reveals the premises, the initial data, allowing the prefiguration of the final result without, however, limiting it"²¹. From his first work, *Disegno geometrico* (Geometric drawing, 1960, n. 15), consisting of a white canvas painted with tempera on which the squaring is marked with a pen and a compass - a preliminary, anonymous and absolute act - the work is not configured as a representation of an image, but as a silent and intangible threshold, almost like a stage waiting for the representation to start, which can potentially accommodate, "in complete transparency"²², all the images that have preceded it and those that are still waiting to be materialized. Therefore the tools themselves - pencil, compass, paper, hand drawing - evoke the representation of the image, in a timeless dimension that naturally tends to infinity, in other words they trace "that strange 'circular' path, eternal present with no before or after, that distinguishes the history of art"²³.

This circularity can be traced in parallel through Luciano Fabro's reflections, that suggest a list of drawing types declined with verbal procedures and tenses: "Indicative drawing illustrates something on going; imperfect or in the past drawing illustrates the memory; drawing in the future illustrates something that will be; drawing in the subjunctive, something that could possibly be, perhaps not; infinitive drawing, what defines

¹⁷ G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969, p. 212. Su Prini, Cfr. G. Celant, *Emilio Prini*, in Id. *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011, pp. 282-297.

¹⁸ A. Boetti, in conversations with M. Bandini, Torino September 1972, in M. Bandini, *Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002, p. 40.

¹⁹ A. Bonito Oliva, *Mettere all'arte il mondo. Come filosofare e sognare sull'opera di A. & B.*, in *Alighiero & Boetti. Mettere all'arte il mondo 1993-1962*, exhibition catalog, curated by A. Bonito Oliva (Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnarregina, 22 February - 11 May 2009), Electa, Milano, 2009, p. 21.

²⁰ Cf. cards of works n. 1 and 120 in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Tomo primo 1960-1982*, Skira, Milano, 2008, pp. 49, 144-145.

²¹ G. Paolini, *In extremis. Gli strumenti del disegno di fronte alla caduta dell'oggetto della rappresentazione: tracce, ombre, riflessi*, in Id., *Quattro passi. Nel museo senza musee*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006, p. 59.

²² G. Paolini, *Fuori programma*, in *Ibid.*, p. 105.

²³ Paolini, *In extremis*... cit., p. 63.

the way something is"²⁴. In *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia (Palladio)* (Each order is contemporary to any other order. Four ways to look at the façade of the SS. Redentore in Venice – Palladio, 1972, n. 16) there is a particular aspect of continuity between past, present and future. Four large drawings of the façade of the Venetian Church, made with a great technical mastery perfectly suited to traditional canons of the Renaissance architectural drawing, occupy the environment, activating a new identity of the graphic *medium*. With a space-and-time gap the external decoration of the statues of the Redentore, however, are replaced with indoor sculptures and paintings, such as the *Flagellazione* by Piero della Francesca, *Cristo* by El Greco and *Venere* by Canova.

From the suspended and circular time of the history of art, the drawing of Arte Povera also experiences a different temporality, the time of existence, in other words the relationship between the self and the world, with the meaning of the becoming of nature or of cosmic energy in evolution, or else as the biological time in an autobiography.

From his first actions in nature, carried out since 1968, Penone's research is no longer oriented towards the invention of form but to the exploration of sculpture, and in this process drawing "brings value only to ideas"²⁵. If art explores the relationship between the self and the world, the skin is the border through which contact is made, a contact that can be extended indefinitely. In *Svolgere la propria pelle* (Unfolding your own skin, 1970) Penone, action after action, impresses the entire surface of his body upon small laboratory slides, recording this process with photographs that all together create a complete map of the body adhering to the book page. "The skin is the limit - says the artist - the border, the reality of division / the extreme point to add, subtract, divide, multiply, / to annul what surrounds us, the extreme point able to wrap / physically huge extensions, content and container. / Mobility enables men to contain a large amount of things / with the same skin at different and continuous times / with contact, impression, knowledge, discovery, setting, repulsion ... / actions that are continuous development or unfolding / one's skin onto other things or onto itself"²⁶.

A few years later, this action is expressed through the use of the graphic *medium*. The artist scatters charcoal over his own body then removes it with adhesive tape on which the skin is impressed and then photographed, enlarged and projected directly on the wall, and the projection is then modelled and fixed onto the media with graphite or charcoal²⁷(n. 17). Therefore drawing becomes a trace, the recording of a process; it becomes memory of a contact that dilates time and space.

Giovanni Anselmo's research lies within a similar methodological dimension. Invited in 1970 by Celant to intervene on the page of the journal "Studio International"²⁸, Anselmo starts from a blank page and, reflecting on the history of the material, carves its age onto the paper itself *Gli anni della carta*

(The years of the paper, n. 18), from the year of its discovery in China. "Paper is an idea that has materialized starting from 123 BC - reveals the artist - it was discovered in China and brought to Europe; the energy of this idea is so large that, despite the passing of many generations, it continues to materialize through us and also after us as long as paper will be in use [...]. The engraved numbers refer to the birth and life of the paper, to the idea that produced it"²⁹. Anselmo explores energy's physical processes according to his own life; he connects the here and now of life to the infinite cosmic dimension. In *Panorama con mano che lo indica* (Panorama with hand pointing at it, 1980), a canvas on the wall depicts a hand pointing to a space that extends beyond the defined limits of the room, towards the landscape; in front of the canvas there is a stone on which the viewer can climb to extend his field of vision, beyond his limited body measurements, towards the infinite. The work therefore becomes a field of experimentation where the viewer is part of a "whole".

The exploration of time as phenomenology of the existing can also be carried out in the dimension of biological time of an autobiography, a time that subtracts the work from the codified canon of fulfilled and unchanging presence, a time that can get into the work in the form of repeated action of the sign - that sign traced without ever taking the pencil off the paper, which is ideally disseminated from the work of Mario Merz to that of Marisa Merz, through and beyond the sheet of paper, through and beyond the traditional drawing tools. "When Bea was young I was at home with her. At that time I used to make sheets of aluminium. I cut and sewed these things [...] - Marisa Merz says in conversation with Anne Marie Sauzeau - There was a rhythm in all this, and *time, plenty of time*. So there was Beatrice, a baby. She would ask me things; I stood up and did them. All on the same level. Bea and the things that I sewed, I had the same availability for everything"³⁰. With a sign-gesture that includes cut, twine, sedimentation, Marisa Merz explores a continuity in her research that extends and propagates from the first sculptures, mobile and organic agglomerations, producing forms obtained by cutting and pinning aluminium sheets that contaminate the space (n. 19), through the pencil drawings on paper and on canvas (n. 20), to the plots interwoven with copper wire. She describes the action of cutting and sewing as "thinking while cramming in"³¹. While this highlights a dimension of "drawing" in her sculptures, on the other hand it reveals the ongoing dialogue that one can read in her work, between different techniques, where drawing is never subordinated to other languages but is, rather, a part of the whole in the exhibition space. From this point of view, Marisa Merz's work lives in the balance: between presence and absence, between organic dimension and metaphysical abstraction. She "*kleenely*" reveals a "common earthly root and [a] common cosmic participation"³² to the artistic experience; she evokes the lightness of Calvino. My task - notes Italo Calvino in *Lezioni americane* - was more often than not a subtraction of weight; I have tried to remove weight sometimes from people, sometimes from heavenly bodies, sometimes from cities; above all, I have tried to remove weight from the narrative and linguistic structure"³³.

²⁴ L. Fabro, *Disegno e progetto*, Sierre, March 2001, in Luciano Fabro. *Disegno In-Opera*, exhibition catalog, curated by G. Di Pietrantonio, in collaboration with S. Fabro (Bergamo, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 October 2013 – 6 January 2014 / Foligno, Centro italiano arte contemporanea, 15 February – 13 April 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, MI, 2013, p. 39.

²⁵ G. Penone, in L. Conte, *Conversazione con Giuseppe Penone*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 9, 2010, p. 21.

²⁶ G. Penone, 1970, in *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, exhibition catalog, curated by I. Gianelli (Venezia, 52. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia Padiglione Italiano, 2007), Electa, Milano, 2007, p. 88.

²⁷ Cf. D. Lancioni, in *Giuseppe Penone*, Electa, Milano, 2012, pp. 182-184.

²⁸ "Studio International", vol 180, n. 924, July – August 1970, p. 9.

²⁹ G. Anselmo, *Note di lavoro*, in M. Disch (curated by), *Giovanni Anselmo*, ADV Publishing House, Lugano, 1997, p. 14.

³⁰ M. Merz, in A.M. Sauzeau Boetti, *Lo specchio ardente*, in "Data", n. 18, September – October 1975, p. 53.

³¹ M. Merz, *Intervista a Marisa Merz*, in "Marcatré", nn. 26-29, December 1966.

³² P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basilea, 1956 it. transl. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi a cura di J. Spiller, prefazione di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano, 1959.

³³ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, first ed. 1988, Oscar Mondadori, Milano, 2007, p. 7.

The artistic research of Anselmo, Penone and Marisa Merz enable us to focus on a key issue of Arte Povera drawing, that of the trespassing of the practice from the sheet to the environment. Extending our consideration to the work of Paolini, Calzolari, Mario Merz and Zorio, the distinctive features of the *Arte Povera* drawing become evident: the expanded boundaries of the media, the multiplication of the materials used and the contamination of the drawing with objects and sculptural elements that naturally lead to a new linguistic-expositive syntax of the graphic *medium*.

In Merz's works on the Fibonacci sequence – a sequence studied by the Pisan mathematician who lived in 1200, for which each number is determined by the sum of the two numbers preceding it: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 ... - the proliferating increase of the number representing the emblematic growth of nature and of cosmic movement can be developed without distinction on paper, glass, on the wall; it can be drawn with pencil, spray paint, neon light; it can communicate with other elements in the poetic universe of the artist - the igloo, the tables, the animals -; it can naturally propagate in the spiral, a form so organic that it "must follow the organic rhythm of the hand that traces it"³⁴ and that, in turn, can unfold in space around architecture, as in the unrealized project designed in 1969 for the Haus Lange in Krefeld, in which Merz hypothesized a spiral spreading from the centre of the museum space, designed by Mies van den Rohe, that would ideally pass through the walls to the outdoor. The spiral can also originate on paper, from a snail shell³⁵ (n. 21). If in the latter case the operating range is still the sheet of a size traditionally related to drawing, soon however the paper support expands, blurring the boundaries between drawing and painting. At such point Merz's universe becomes inhabited by fantastic prehistoric animals that make up a sort of contemporary bestiary drenched with ambivalent symbolic values. Giant rhinos, lions, geckos, lizards, crocodiles, owls, tigers camp on large sheets which, according to a syntactic principle characterizing the entire artist's practice, are suspended or leaning rather than firmly placed on the wall. They inhabit the space crossing and pacing it, but avoiding order and symmetry, almost as if they were part of a story that propagates without end, organically, over time and space (n. 22).

Also for Zorio the sheet is transformed into an eventful place. It becomes a field of experimentation, in which are triggered physical and chemical reactions of material transformation. Media multiply: from various types of paper to parchment, from skin to leather, from the wall to the floor; and materials: earth, fluorescent colours, cobalt chloride, fire ... As with the work *Rosa, Blu, Rosa* (Pink, Blue, Pink, 1967), in the five large sheets of *Spiaggia che cambia colore* (Beach that changes colour, 1968-1972) cobalt chloride triggers colour changing from pink to blue depending on the humidity of the place in which it is installed. All objects and images that make up the three-dimensional universe of the artist make their appearance on paper, such as the *Star*, the global image of the cosmos, the *Canoes*, symbol of the journey - a journey that has a beginning but no established and defined trajectory. The work thus becomes an unstable, changeable presence, it reveals the invisible as in an alchemy, transforming the artist in a privileged spectator of an initially unpredictable outcome. In this process, drawing does not have a preparatory value nor is subordinate to sculpture: on the

contrary, it is like a "continuous *juxtaposition* of the plastic action"³⁶. There is therefore an osmotic territory, where the sheet becomes an energetic presence in the environment, while in turn the sculpture becomes a sign that goes through the space, as in *Odio* (Hatred, 1969) and *Confine* (Border, 1970). "My work is always about sliding through space, it can be words or beams of light. *Hatred* and *Border* run through space, but the word is solidified and compressed inside the lead or in the wall, or made white-hot. Both terms 'mark'."³⁷

Because for Zorio as well as for all the artists of Arte Povera, drawing, explored through multiple perspectives of investigation and thought, is first and foremost a matter of "necessity."³⁸

³⁴ J.C. Ammann, S. Pagé, *Interview de Mario Merz*, in *Mario Merz*, Exhibition catalog (Parigi, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 May – 6 September 1981 / Basilea, Kunsthalle, 11 July – 13 September 1981), ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Parigi, 1981.

³⁵ The series of these drawings was exhibit at Galleria Sperone di Roma in 1976. Cfr. B. Corà, *Spirali*, in "Data", n. 21, May – June 1976, p. 61.

³⁶ G. Zorio, in R. Passoni, *Sul disegno di Zorio*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 6, 2004, p. 181.

³⁷ G. Zorio, in G. Celant, G. Zorio, *Una traversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche*, in *Gilberto Zorio*, exhibition catalog, curated by G. Celant (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 11 April – 30 June 1992), hopefulmonster, Torino, 1992, p. 40.

³⁸ Cfr. G. Zorio, in R. Passoni, *Sul disegno di Zorio*, cit., p. 181

THE TERRITORY OF THE PENCIL

EVOLUTIONS OF DRAWING IN THE INTERNATIONAL CONTEXT PRECEDING THE ARTE POVERA

Ruggero Penone

Relearn to Write.

"The territory of the pencil" is the name given by Robert Walser to all his surprising micrograms: short texts on all kinds of papers, written in pencil using encrypted writing, a shorthand version of old German notation. Secret sheets, and, in Walser's words, sketches for his publishable texts which he then resumed in beautiful calligraphy before sending them to publishers. The extreme miniaturization and encryption testify to the intensity of the writing which the poet would employ, the extreme slowness, the challenge of long and rich sentences that require attention and contemplation. Limitations are imposed, but, for Walser, are a stimulus for the imagination and which contrast with the modern choice of his light, ironic subjects, descriptive of daily life. The need found in his writing goes through a redefinition of the script itself, a preliminary step in which the conventions of code are subverted, cancelled and restored.

Relearn to Draw.

A large part of the artistic production of the twentieth century could be called "The territory of the pencil", marked by the characteristic concern of the avant-garde to redefine the visual language, to achieve renewal and new ways of creation. For among the more or less radical approaches adopted by artists to fit inside the new art dialogue, which from Cézanne until today develops around cycles of rupture with established conventions, there is a permanence of certain features and conventions of the artistic production throughout the ages, even the most remote, that could be identified as structural, - these are the features of drawing, which as for writing, support reflection as an instant visual extension.

It is with the emergence and dissemination of technical means of image reproduction - photography, photocopying, projection, and others - and art's necessary departure from this convenient practical function, that artists are freed from the constraints of the pictorial language of previous centuries and are confronted with the question of the definition of its essential constituent principles.

The progressive abstraction, therefore, isolates the basic formal elements, where each artist develops his own more or less expressive vocabulary - for example, the case of Marcel Duchamp who, with *Trois stoppages étalon* of 1913, redefines the meter measurement convention by inserting the component of chance, this by means of a string impregnated with pigment which he drops on a sheet of paper from the height of a metre, and then outlines the wavy traces using wooden slats, which become his new yardstick, in particular when creating the *Grand verre*. This work, in the words of Duchamp, would open the way for him to escape traditional methods of expression from the past. But it is by means of the drawn line that he can most effectively achieve this goal, even if that line is a ready-made accident.

The reduction of painting to its simplest elements becomes an unavoidable necessity for the artists, until becoming, for some among them, the basis of their research from early in the century. Kandinsky published his "Point et ligne sur plan" in 1926 after decades of research on the expressiveness

of simple geometric shapes and their generation on the plane from basic elements: point, and successive alignment points - the line

The plane, on the other hand, loses its connotation of pictorial open window and becomes a presence: painting, sheet of paper, infinite space, horizontal surface, light ... Malevič achieved suprematist abstraction through consideration of the background as an active and highly symbolic element, according to Russian iconic tradition, but also according to the convention of drawing, in his paintings as well as in his drawings of the *Architektons*.

The development of this new language comes to replace the classical teaching of painting and figuration; Paul Klee, with his "Cours du Bauhaus" (Weimar 1920-1922) manages to be the first to educate his students solely on the basis of abstract art, now inextricably linked to the new conception of art.

The deliberate disregarding of certain visual conventions and the isolation of others is a quality of artistic avant-garde research - although this practice is often a personal matter resulting in an artist's own style, his graphic identity, as in the case of Cy Twombly who initially dedicated himself to blind drawing, eyes closed to ignore the development, wanting "to relearn to draw." His writing of illegible lines, mute calligraphy skilfully analysed by Barthes, is based on the principles of wave and scarcity and actively plays with the background, where any difference between painting and drawing is flattened to make them equivalent, since all attention is on the recording of the artist's movement.

The need for invention is, on the other hand, at the centre of the modern concept of art in an alternation of "breaks" and "continuity", and during the years 1950-1970 the utopia changes: from the abstract modernist myth of formal balance, whose continuation would be a decorative academism without invention of new images, a submission to taste, it transforms into a pragmatism of shapes and materials aimed at creating real bridges between art and life. The creation of a new artistic utopia must necessarily rebuild the foundations of visual vocabulary and never again will artists need to start from its foundations to operate a visual tabula rasa allowing the reconstruction of artistic language. The drawing will prove a valuable tool as a simpler and more immediate indicator of the artist's action.

Accomplished work in its own right for some, work tool for others, field of experimentation, medium of reflection, of information, of documentation, drawing remains as immediate a practice as writing, which, as art work, will be the expression of the need for anti-monumentality, for the ephemeral and the simplicity characteristic of artistic research of this period. For an artist, drawing does not necessarily imply submission to a certain conception of art, but rather to use it as a means to achieve other purposes. Style, in contrast to what might be considered in painting, plays a minor role: the handwritten quality of drawing is already a style in itself, and thus becomes negligible. This is also writing. We can draw in a more or less academic way, but it is the content that is premium, the idea. Drawn representation is not an end in itself, but a means to understand, to think, to convey an idea, to find solutions, and the conceptual quality of the drawing will be one of the most interesting aspects for the artists of those years, for their attention to the process of creating much more than to the final image.

The case of Robert Rauschenberg, in one of his early works, *Erased de Kooning drawing*, 1953, is particularly significant. Very interested in drawing, Rauschenberg comes to the idea of creating a work by erasing - after trying with monochrome white paintings and with scrubbing his own drawings without satisfactory results, he decided to find an established work of art to erase, a drawing from another more recognised artist. Having great admiration for the work of de Kooning, Rauschenberg convinced him to donate a drawing for his project. The veteran artist did not leave things to chance and chose a very elaborate sketch with different techniques, including the use of ink and charcoal - clearly not a second rate drawing that would make the job of erasing easier. Rauschenberg would need two months to erase it to the point where there would be only tenuous traces left, not leaving any clues to the original drawing. Erasing became a creative and dialectical act, a slight provocation, including the practice of Willem de Kooning himself, who also used it in the development of his works.

Thus, the image of the *tabula rasa* that is only transmittable by the process that creates it - a white sheet would not have the same meaning - even if it is considerably close to tautology. On the other hand, the need for radicalism appears inevitable; the Dadaist example offers itself as the archetype of the artist who defies mechanisms of decorative art and therefore the laws of an uninnovative market. The myth of the artist as an explorer of possibilities never before attempted is born; possibilities that arise mainly as a desire to go beyond the limits of the painted picture and to create a dialogue between art and reality.

With *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), Marcel Broodthaers continued with the idea of erasing, with the transformation of Mallarmé's book into an abstract work, where the words are no longer readable as they are substituted by black rectangles, whose position and spacing emphasize the layout of the original poem. The format of the book and the graphic work move further away from traditional drawing, also highlighting in this case the departure from issues of sensitivity and originality - if we consider the quality of the drawing as an indicator, it is used here in its more conceptual version.

Jasper Johns focuses on the use of conventional symbols transformed into paintings such as the *Targets*, highlighting this new concept of the picture as an autonomous unit at the same level as the other objects, while other artists such as Frank Stella, Lucio Fontana, Barnett Newman and Jackson Pollock use the line as a structural and identity element of their painting, each following a concept in itself very different: reserved and determined by the edge of the picture, three-dimensional and drawn with cut canvas in relation to the verticality of the human body, or organic and part of a horizontal infinite space. All these lines carry with them, although far from autographic drawing, a particular quality: that of being gestures affixed to the picture, the recording of movement although reduced to its most essential pictorial means.

The new concepts and practices derived from the abstraction participate equally in an interaction between drawing and painting, always with a minimisation of resources, particularly in the work of Agnes Martin, Robert Mangold and Brice Marden, who find in the specifics of drawing such as the grid, the circle and the organic line, the balance between geometry and sensitivity with a personal vocabulary.

Just as all attention focuses on drawing in relation to painting, language also becomes a new subject, considered as much a material as metal for Carl Andre, in his poems such as *Rotor Reflector Review*, 1967 or as earth for

Robert Smithson (*A heap of language*, 1966), where the words are stacked or shaped to form organic or geometric figures, annulling their meaning and at the same time the distance between written symbols and drawing.

But gradually the lines tend to break out of the sheet of paper or the canvas and to occupy real space, to propagate in reality to interact with the viewer. While most drawings of minimalist sculptors are characterised by its function as project for the realisation of the work, as with Dan Flavin's or Donald Judd's works, in some of Carl Andre's works one finds an equivalence between the drawn line and the line in real space, especially when he uses cables or bricks to create lines on the ground, in its concern for horizontality and layout.

The parallel between the exhibition space and the white sheet of paper subsequently gains strength if we think about the advent of the "white cube"; gallery or museum with white walls and neutral proportions that artists fill each time with specific works which cannot be understood unless in the space itself. Conceptual artists, by nature of their approach to the "dematerialization" of the work as opposed to the minimalists, adopt this parallel as a creative strategy and an opening to new possibilities.

The reserve, white space delimited by the line, is the particular characteristic of the drawing. The fundamental difference between painting and drawing lies in effect in the area of paper left undefined, which plays with the contours of the line. While in traditional Western art, unlike Oriental art, painting is conceived as an image covering the entire surface of the canvas, where the edges of the support coincide with the boundaries of the image as a window on the world, the drawing possesses that intrinsic quality where the background is actively playing with the constitution of visual relationships. It is the eye that, according to an illusion game with the trace, the "dirt" that marks the whiteness, interprets and reconstructs the symbol and image, the depth and the volume. *The whiteness of white paper works within a different problematic: the law of the all-over – the set of pressures deriving from the four sides of the surface – may be observed, or not. (...) Yet drawing has always been able to treat the whiteness of its surface in a fashion unique to itself, as a 'reserve': an area that is technically part of the image (since we certainly see it), but in a neutral sense – an area without qualities, perceptually present but conceptually absent.(...)The reserve introduces a principle of non-compositionality, an anti-totalizing force that relieves the drawn line of the responsibility to always put the totality first, to put the collective first, and to assume in relation to the overall surface a secondary, derivative function.*¹

These reflections by Norman Bryson highlight how the whiteness of the paper is a principle of formal freedom, which was actively sought by artists of the sixties and seventies. The initial whiteness of the paper is not only an open territory of possibilities, but equally an absence of the boundaries of established cultural form.

The elevation of the sheet of paper to alternative and autonomous space frees artists from many constraints, especially for conceptual artists for whom, henceforth, exposure may exist on paper without necessarily having a physical location. The example of Seth Siegelaub's gallery is particularly significant with regard to drawing and its manifestations: with the 1968 exhibition, *The Xerox Book* (with C. Andre, R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, S.

¹ N. Bryson, *A Walk for a Walk's Sake*, in "The Stage of Drawing : Gesture and Act – Selected from the Tate Collection", C. de Zegher et A. Newman, The Drawing Center, New York, 2003

LeWitt, R. Morris, L. Weiner), Siegelau, along with John Wendler, proposes to transfer the physical space of the exhibition to the pages of a publication, and asks artists to participate by giving each of them twenty-five pages of the book which will be produced from photocopies of their drawings and works. Interest in a technique of mechanical reproduction of images, the new Xerox machine, creates, in effect, the possibility of a discourse around the idea of the exhibition, while freeing the exhibition itself of physical constraints and allowing it to travel in book form.

The economic issue, the need to find forms of visibility that can be produced with few resources by young artists and gallerists, only stimulates invention and leads to the choice of the sheet of paper as an alternative space.

Preceding that publication, and the first of its kind, the exhibition organized by Mel Bochner in 1966, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art* (School of Visual Arts, New York) has similar characteristics. Responsible for organizing an exhibition at the School of Visual Arts, Bochner decided to ask artists, architects, composers, mathematicians, engineers and biologists for their preparatory drawings, sketches of projects, notes, calculations and diagrams. However, faced with the lack of a budget from the school, unable to afford the costs of frames or photographic reproductions, and also given the nature of the documents which were not works of art in their own right, he chooses as a last resort the use of the Xerox machine, which the school had just recently acquired, to reproduce the sheets and so expose them, reducing or enlarging drawings for consistency. Presented in four black binders on bases at table height, the hundreds of drawings compiled and presented in alphabetical order by Bochner are the first example of interest towards this type of drawing production as likely to create a sense and a critique in relation to art. Marshall McLuhan, regarding the Xerox machine, observed at the time that it allows everyone to become their own publishing house. Even in more recent years this practice remains alive, as in the case of the publication "Unbuilt roads" (1997) by Hans-Ulrich Obrist and Guy Tortosa, which presents sketches or documentation of utopian or unrealized projects.

The production of books by new artists, aligned to the new aesthetic, was at its peak during these years and especially during the 1970s, where they become an instrument for the dissemination of work, documentation and as a privileged space for drawing and graphic experimentation.

The graphic production of the Fluxus movement profits from this attention to new media, and their artists engage in producing works on a multitude of ephemeral supports, games, documentaries, with the idea that this anti-monumental production is the way to defeat some established systems by disseminating the works according to new international and collaborative networks; scores for concerts and performances, posters, portable museums, graphic instructions for the realization of events, poems and activities of all kinds, maps and mail art... the plethora of objects and graphics invented by George Maciunas, the philosophical art of Robert Filliou, the compositions of LaMonte Young, and instructions for prepared piano by John Cage, all contribute to the awareness that the registration of the idea on paper is equivalent to the realisation of the work itself.

A special case is that of Stanley Broun with *This way Broun*; between 1960 and 1964 he asked pedestrians for directions and to draw a sketch showing the route to follow - the visual minimalism of the result contrasted with the wealth of ideas that arise when considering the fine irony of this work; and Sol LeWitt's certificates for his wall drawings which assume that

the wall drawing is not necessarily realised, with no restrictions as to the drawing's executor, which may be a person other than the artist – according to its generative logic thrust to the extreme.

Questioning the nature of art to reinvent it creates a continuous relationship with the instruments of visual language: to identify them, to reduce them to their base so as to revitalize them of original meanings and interpretations. This is the challenge posed by the avant-gardists since the early twentieth century. It is interesting to note how the famous legend of the birth of drawing, told by Pliny the Elder in his Natural History, contains information still valid in its nature and use.

Pliny wrote, about the invention of modeling, that:

Dibutades of Sicyone, a clay potter, was the first to invent, in Corinth, the art of making portraits using clay. However, this was thanks to his daughter: she was in love with a young man who was leaving for a long journey, and so drew the lines around the shadow of his face projected on a wall by the light of a lamp; the father applied clay on these lines and made a model which he put in the fire with his other pottery. It is reported that this first model was retained in the Nymphaeum until the destruction of Corinth by Mummius.²

Drawing was thus born as a means of capturing an image of the absent, of the one that has left, by projecting a shadow; the contours of a portrait drawn by a girl will materialise on a wall, and will serve the potter to produce the clay version. Shadow itself can be considered as nature's drawing, the absence of light which creates a dark area such as graphite on paper, and the drawing is man's interpretation of it and the process through which to immobilise it. But the drawing becomes almost simultaneously a tool: once the shadow is captured, the two-dimensional silhouette transforms back into a three-dimensional object, into sculpture. The inextricable link which unites drawing and sculpture, the concept and the reality, comes to us from classical times and is still current.

The drawing first appears on the wall while maintaining its fragility and its ephemeral character, less fleeting than a shadow but more delicate than earthenware; it then finds in paper its ideal support, but does not forget its origins and still today tries to extract itself from the space of the white sheet to return and confront itself with the whole of reality.

This quality of the drawing to exist outside the paper and to proliferate in the surrounding reality, even before being transformed into graphic convention, attracts the attention of contemporary artists. And thus, they find in the automatic image left by the body, in the imprint of the skin itself, a great source of inspiration. The fingerprint in particular has a special relationship with drawing: in handling paper, the artist who gets his hands dirty with graphite leaves his fingerprints more or less marked. He can delete them or leave them visible, but the drawing cannot exist without the act of touching - a brand ownership, a unique signature that exceeds the aura of the artist's signature itself, as Piero Manzoni will show in using his fingerprint to mark eggs, eaten with the audience in order to metaphorically ingest the artist's body, himself body of work and work without body (*Consumazione dell'arte dinamica*, 1960).

While pushing the outer limits of the disappearance of the traditional work of art, in a critical research towards other economic systems to achieve

² Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, édition d'Émile Littré, éd. Dubochet, Paris, 1848-1850; on the internet at the website address: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>

greater artistic freedom, artists felt all the same compelled to produce traces of these works, in the form of documentation: photographic, textual design. This is especially remarkable in the case of performance (Fluxus) and happenings, works of land art, and ephemeral or contextual works. While at the beginning this documentation did not have the value of a piece of work, or very little, over time it has acquired its own aesthetic value, relative to the technical means of the time that evolution rendered obsolete very quickly; therefore, the fetishisation of the work which is anyway present in the art is poured over the documentation which became primarily an object with its own aesthetic. Just think of Sol LeWitt's certificates, accompanying murals and other works, which even today can be admired as autonomous works, or of the productions of Douglas Huebler, or of Richard Long, who even now exhibits sculptural installations adapted to the location or gallery, accompanied by graphic works.

The choice of many American and European artists to produce ephemeral, contextual, impossible to carry installations, or performances, or works involving time, travel, nature, weather, landscape, simultaneously pose the problem of finding a system to subsist, to be independent, to earn a living from their art. They found in the drawing, text and documentation, an effective, non-pretentious means, easily publishable and therefore mediatic; finally, they chose the traditional route, but ensuring greater freedom to sell their production, having experienced other forms of financing such as the salary from galleries, or the production of projects from private or public entities, which only partially satisfy the possibilities and often require an adaptation on the part of the artist.

This role of drawing and graphic art remains in its known boundaries even if it is born with the status of documentation, of a work that exists elsewhere or do not even exist since based on an idea, on an analysis of what art is. The *Paragraphs on Conceptual Art*, published by Sol LeWitt in Artforum in June 1967, contains a kind of work charter and a synthesis of what can be an art which focuses first on the mental process of the artist and neglects the appearance of the final work:

If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all steps in the process are of importance. The idea itself, odd if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps - scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations - are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.³

However, the artistic investigation that continued into the 60s and 70s focused not only in the transformation of the idea of art in art itself, but relied on many other fields that allowed for the emergence of a wealth of means until then left in embryo. The versatility of drawing, its neutrality and its dissemination being one of the bases for the formation of an artist, makes it a very present element in the different lines of research undertaken by the artists. Thus, beyond its practical utility as a tool for reflection and conceptualisation, drawing has a clear tendency to extract itself from its traditional support to manifest itself in reality and in works of diverse nature. For this, it is re-interpreted to become sometimes a graphic symbol on a support much different from paper, which can range from a wall to a ground covered in snow. The extended field of drawing can then take shape as an interpretation of experimental works from 1960-1970 from the perspective

of drawing, according to the specificities that arise from the new artistic vision. It is quite surprising to be able to assemble many works that are not strictly speaking drawings but which arise from an analytical, conceptual, indexing, informational/mediatic and even performative approach to art and which integrate graphic elements derived from a practical need for visibility, communication and the existence of the work of art.

The utopian nature of the drawing, its ability to contain visions and ideas in a neutral way, plays the role, throughout these decades of specifically utopian artistic research, of support to reflection and exchange. The materialisation by the image of concepts of renewal, corresponding to the rapprochement between art and society, sees the emergence of a new kind of public and collector, actively sharing artistic propositions and commitment.

The utopian idea, in the years 1950-1970, has been thoroughly studied and has been at the heart of the works and research of architects. Privileged means of conceptualization in architecture, drawing, in this case, also presents itself in its utopian sense, capable of transmitting the will to change the world and bring it closer to the needs and desires of the individual and of society. A versatile instrument, able to intervene on a photograph as well as to create from scratch the representation of an idea of environment, to communicate with sets of images a project or an interpretation of reality, but above all the evolution of concepts, drawing gains a determinant role in the numerous cases where such research remains voluntarily at the project level, not feasible precisely because utopian, in a desire for a critical questioning of evolving architectural foundations. Thus, the impossible or unrealised project becomes a work of art, a phenomenon evident in the work of Constant Nieuwenhuys, Richard Buckminster Fuller, of the Archigram group, of the critical irony of productions by Hans Hollein of Archizoom or of Superstudio, but also in the sketches of Claes Oldenburg's impossible monuments.

The alternative space is utopian by its very nature, and drawing is its most immediate manifestation; like the map that illustrates Lewis Carroll's poem, *The Hunting of the Snark* (1874), engraved by Henry Holiday: empty, except for the Poles indicated on the boundaries, where anything can be created or changed and anything can be erased, a potential for the most surprising adventures of the imagination.

³ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, "Artforum", New York, July 1967.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

CONSELHO SUPERIOR

[CHIEF ADVISORS]

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

PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR

[PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Maria Coussirat Camargo [*in memoriam*]

VICE PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR

[VICE PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Jorge Gerdau Johannpeter

DIRETOR PRESIDENTE [CEO]

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

DIRETOR VICE PRESIDENTE

[DIRECTOR VICE PRESIDENT]

Rodrigo Vontobel

DIRETORIA [MANAGEMENT]

Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

COMITÊ CURATORIAL

[CURATORIAL BOARD]

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

CONSELHO FISCAL (TITULARES)

[FISCAL BOARD (MEMBERS)]

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

CONSELHO FISCAL (SUPLENTES)

[FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)]

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

SUPERINTENDENTE CULTURAL

[CULTURAL SUPERINTENDENT]

Fábio Coutinho

GESTÃO CULTURAL

[CULTURAL MANAGEMENT]

Pedro Mendes

EQUIPE CULTURAL [CULTURE TEAM]

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

EQUIPE ACERVO E ATELIÊ DE GRAVURA

[COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM]

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

EQUIPE EDUCATIVA [EDUCATIONAL TEAM]

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

MEDIADORES [MUSEUM MEDIATORS]

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

EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA

[CATALOGUING AND RESEARCH TEAM]

Mônica Zielinsky
Kethlen Santini
Lucia Marques Xavier

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO

[COMMUNICATION TEAM]

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

SITE E REDES SOCIAIS

[WEBSITE AND SOCIAL NETWORKS]

Adriana Martorano

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS OFFICE]

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA

[TEAM ADMINISTRATION AND FINANCE]

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

GESTÃO DE PARCERIAS

[PARTNERSHIPS MANAGEMENT]

Michele Loreto Alves

CONSULTORIA JURÍDICA

[LEGAL ADVISOR]

Ruy Remy Rech

TI INFORMÁTICA [IT]

Marcio Jose Schmitt – ME

MANUTENÇÃO PREDIAL

[BUILDING MAINTENANCE]

Newton Tomaz
TOP Service

SEGURANÇA [SECURITY]

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

ESTACIONAMENTO [PARKING]

Safe Park

CAFETERIA [CAFETERIA]

Press Café

LOJA [SHOP]

D'arte

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

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

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

REALIZAÇÃO [ORGANIZED BY]

Fundação Iberê Camargo

CURADORIA [CURATOR]

Gianfranco Maraniello

CURADOR ASSISTENTE

[ASSISTANT CURATOR]

Sabrina Samorì

TRANSPORTE [TRANSPORT]

Millenium Transportes

SEGURO [INSURANCE]

AXA ART Redefining / art insurance

RK Harrison Insurance Brokers Ltd.

CORRETORA [BROKER]

Pro Affinité Consultoria e Corretagem

de Seguros

MONTAGEM [INSTALLATION]

Ilha Imagem

IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY]

Adriana Tazima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

[COORDINATING PRODUCTION]

Carina Dias de Borba

Laura Cogo

CATÁLOGO [CATALOGUE]

COORDENAÇÃO EDITORIAL

[EDITORIAL COORDINATION]

Adriana Boff

TEXTOS [TEXTS]

Gianfranco Maraniello

Lara Conte

Ruggero Penone

TRADUÇÃO [TRANSLATION]

Maurício Dias Santana (italiano/português)

Fernanda Verissimo (francês/português e inglês)

REVISÃO [PROOFREADING]

Rosalina Gouveia

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Adriana Tazima

FOTOGRAFIAS [PHOTOGRAPHS]

Archivio Penone: p. 46 e 47

Cortesia [Courtesy] Cittadellarte –

Fondazione Pistoletto, Biella: p. 48 e 49

Cortesia [Courtesy] Konrad Fischer Galerie: p. 33

Giovanni Ricci: p. 24

Michele Sereni: p. 52, 53, 54 e 55

Paolo e [and] Rocco Mussat Sartor: p. 17

Paolo Vandrasch: p. 21

Paolo Pellion: p. 30, 31, 33, 35 e 37

Paolo Mussat Sartor: p. 40 e 19

Silvia Fabro: p. 22 e 23

Studio Idini: p. 26, 27 e 29

Thomas Cugini, Zurich: p. 38 e 39

Veronica Bellei: p. 49 e 50

Xenaro Martinez Castro: p. 45

TRATAMENTO DE IMAGEM

[IMAGE PROCESSING]

ClickPro Digital

IMPRESSÃO [PRINTING]

Gráfica Pallotti

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

Queremos agradecer os emprestadores das obras apresentadas

[We would like to thank the lenders of the exhibited works]

Archivio Giovanni Anselmo, Turim

Archivio de [Archivio of] Luciano e [and] Carla Fabro, Milão

Cardi Gallery, Milão

Fondazione Marconi Arte Moderna e Contemporanea, Milão

Fondazione Merz, Turim

Fondazione Pistoletto, Biella

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Giulio Paolini

Giuseppe Penone

Studio Emilio Prini

Gilberto Zorio

E um sincero agradecimento a todos que contribuíram

de várias maneiras para a exposição

[And a sincere thanks to all who

have contributed in various ways to the exhibition]

Silvia Fabro – Archivio Carla e [and] Luciano Fabro, Milão

Rocco Mussat Sartor – Archivio Giovanni Anselmo, Turim

Annemarie Sauzeau e [and] Matteo Boetti – Archivio Alighiero Boetti, Roma

Mariano Boggia

Dina Carrara – Archivio Penone, Turim

Nicolò Cardi e [and] Elena Bonecchi – Cardi Gallery, Milão

Germano Celant

Caterina Raganelli Boetti e [and] Francesca Franco – Fondazione Alighiero

e Boetti, Roma

Giorgio Marconi e [and] Nadia Forloni – Fondazione Marconi Arte Moderna

e Contemporanea, Milão

Beatrice Merz – Fondazione Merz, Turim

Alessandro Lacirasella – Cittadellarte/ Fondazione Pistoletto, Biella

Maria Vittoria Marini Clarelli, Barbara Tomassi e [and] Angelandrea Rorro –

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Andrea Nisbet

Veronica Bellei – Studio Emilio Prini, Roma

Maddalena Disch – Studio Giulio Paolini, Turim

Irene Zorio – Studio Gilberto Zorio, Turim

Grazia Toderi

Andrea Toniutti

Gianfranco Maraniello

Gianfranco Maraniello (1971) é o diretor do MAMbo – Museu de Arte Moderna de Bolonha. Ele foi curador do Museu de Arte Contemporânea de Roma e da Bienal de Shangai em 2006. Foi responsável pela curadoria de várias exposições na Itália e em prestigiados museus internacionais. Interessado nos marcos linguísticos da arte contemporânea, tem trabalho, com frequência, com a nova vanguarda que emergiu na Europa na segunda metade dos anos 1960, criando mostras como “Arte povera 1968” (com Germano Celant) e relevantes monografias dos protagonistas do movimento como Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone e Gilberto Zorio. Editou a coleção *Giuseppe Penone. Writings 1968 – 2008*.

Gianfranco Maraniello (b. 1971) is the director of MAMbo - Museum of Modern Art of Bologna. He was the curator of the Museum of Contemporary Art of Rome and of the Shanghai Biennale in 2006. He has curated numerous exhibitions in Italy and in prestigious international museums. Interested in the linguistic turning points of contemporary art, he has often dealt with the new avant-garde that emerged in Europe in the second half of the 1960s, creating exhibitions such as “Arte Povera 1968” (with Germano Celant) and relevant monographs of the protagonists of the movement like Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone and Gilberto Zorio. He edited the collection *Giuseppe Penone. Writings 1968 - 2008*.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa [This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

Todos os direitos reservados [All rights reserved]

© Fundação Iberê Camargo
© Gianfranco Maraniello
© Lara Conte
© Ruggero Penone

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

M311L Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera / Gianfranco Maraniello, Lara Conte, Ruggero Penone. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

120 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-45-5

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.

Tradução Mauricio Santana e Fernanda Veríssimo

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. I. Maraniello, Gianfranco. II. Conte, Lara. III. Penone, Ruggero. IV. Título.

CDU 73

Para uma biobibliografia detalhada sobre *Arte Povera* e sobre os artistas desta exposição, consulte-se o catálogo: *Arte Povera* 2011, (edited by G. Celant), Milão: Electa, 2011.

[For a detailed bio-bibliography of *Arte Povera* and of the artists featured in this exhibition, consult the catalogue: *Arte Povera* 2011, [edited by G. Celant], Milão: Electa, 2011.



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre RS Brasil
projeto do arquiteto [designed by architect] Álvaro Siza
foto [photo] Elvira Fortuna

Fundação **Iberê Camargo**

