



Alighiero Boetti, Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta, 1970

Arte povera

Trecento milioni di anni

1. Celant a étudié l'histoire de l'art à Gênes avec Eugenio Battisti, auteur notamment de *L'Antirinascimento*, 1962, qui met en lumière le côté plus caché, irrationnel, magique et alchimique de la Renaissance, et qui a consacré sa thèse à l'art baroque. Lorsqu'il commence à écrire pour la revue *Marcatré* en 1963, il voyage à travers l'Italie, voit des expositions, rencontre des artistes, d'autres critiques d'art et des galeristes.

2. Pascali, qui exposait à Rome depuis la fin des années 1950 à la galerie La Tartaruga, de Plinio De Martiis, a été introduit dans le monde de l'art de l'Italie du Nord par Michelangelo Pistoletto, qui avait proposé à Gian Enzo Sperone de présenter ses œuvres ; les *Armi* ont été exposées chez Sperone en 1966.

3. Dans la section « IM spazio » figuraient Renato Mambor, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro et Cesare Tacchi.

Carolyn Christov-Bakargiev

1. He had studied art history in Genoa with Eugenio Battisti, most notably author of *Antirinascimento*, 1962, which uncovered the more hidden, irrational, magic and alchemical side of the Renaissance, and Celant had written his thesis on Baroque art. When he began writing for *Marcatré* magazine in 1963, it allowed him to travel through Italy and see exhibitions, meet artists, other art critics and gallerists.

2. Pascali, who had been exhibiting in Rome since the late 1950s at La Tartaruga gallery of Plinio De Martiis, was introduced to the Northern Italian art world by Michelangelo Pistoletto, who suggested to Gian Enzo Sperone that he exhibit his work: the *Armi* (Weapons) were shown at Sperone in 1966.

3. The works in the Im-Spazio category were by Renato Mambor, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro and Cesare Tacchi.

À une époque où tout est abstrait et où la technologie qui nous fait découvrir le monde reste opaque pour la majorité des gens, il paraît essentiel de revenir aux fondamentaux et de rappeler pourquoi la matière est importante, pourquoi la vie incarnée et les matériaux sont importants. C'est ce qui donne son sens à une exposition d'Arte povera aujourd'hui.

Le terme « Arte povera » a été inventé par le critique d'art et commissaire génois **Germano Celant**¹ (1940-2020), à la fin du mois de septembre 1967. Il figurait dans le titre de la première exposition du groupe – « Arte povera Im-Spazio » – à la galerie La Bertesca, fondée un an plus tôt à Gênes par Francesco Masnata (vingt-cinq ans) et Nicola Trentalance (vingt-quatre ans). Dans la section « Arte povera », Celant présentait des œuvres d'Alighiero Boetti (*Catasta* [Empilement]), Luciano Fabro (*Pavimento (tautologia)* [Sol (tautologie)]), Jannis Kounellis (*Senza titolo (Carboniera)* [Sans titre (Charbonnière)]), Giulio Paolini (*Lo spazio* [L'espace]), Pino Pascali (*1 mc. di terra e 2 mc. di terra* [1 m³ de terre et 2 m³ de terre])² et Emilio Prini (*Perimetro d'aria* [Périmètre d'air])³.

Catasta se composait de seize tubes de construction en Éternit, *Pavimento (tautologia)* était une portion de sol poli recouverte de journaux, et *Carboniera* un tas de charbon dans un conteneur en fer. *1 mc. di terra e 2 mc. di terra* était constituée de deux parallélépipèdes de ce qui ressemblait à de la terre solide accrochée au mur. Deux des œuvres, *Perimetro d'aria* – un système de relais composé de quatre lumières dans les angles d'une pièce et d'une cinquième au centre qui s'allumaient successivement en faisant du bruit – et *Lo spazio*, entendaient inciter le public à prendre conscience de l'espace et du lieu dans lesquels il se trouvait, à lui faire comprendre qu'il était vivant ici et maintenant.

À peine commentée dans la presse artistique italienne de l'époque, l'exposition est aujourd'hui considérée comme un moment fondateur de ce que l'on appelle désormais l'Arte povera. Le groupe ne s'opposait pas aux périodes novatrices des arts du passé, comme l'avaient fait les mouvements d'avant-garde du début du 20^e siècle. Il ne s'agissait pas non plus d'un « mouvement » au sens traditionnel du terme, avec des leaders et un manifeste, mais d'une vague agrégation d'amis partageant les mêmes convictions et dont les pratiques se rejoignaient. Dans sa définition vague, l'Arte povera exprime un état d'esprit partagé autour du fait qu'une œuvre d'art peut appréhender le réel en l'*appauvrissant*, qu'elle peut comprendre le monde en réduisant à l'essentiel l'expérience que nous en avons.

Dans l'essai accompagnant le catalogue, Celant écrit :

« Que se passe-t-il ? La banalité entre dans le domaine de l'art. L'insignifiant se met à exister, il s'impose. La présence physique, le comportement, dans leur être, leur existence, sont de l'art. […] Le cinéma, le théâtre et les arts plastiques s'affirment en tant qu'anti-faux-semblants […] Ils éliminent de leur recherche tout ce qui peut ressembler à un reflet ou à une représentation mimétique, ou à une habitude linguistique, pour arriver à un type d'art que, pour reprendre un terme emprunté aux théories théâtrales de Grotowski, on pourrait qualifier de “pauvre” […] Le processus linguistique consiste désormais à

L'œuvre d'Arte Povera, présentée à la Biennale de Venise, 1969.

In an era where everything is abstracted and the technology through which we experience the world is opaque to most people, there is a need to go back to basics and affirm why matter matters and why embodied life and materials matter. This is why an exhibition of Arte Povera is important today. The term ‘Arte Povera’ was coined by the art critic and curator from Genoa, **Germano Celant**¹ (1940–2020), in late September 1967 at twenty-seven years old. The name appeared in the title of the group's first show, at La Bertesca gallery, founded a year earlier by twenty-five-year-old Francesco Masnata and twenty-four-year-old Nicola Trentalance also in Genoa, called ‘Arte povera Im-Spazio’. Celant exhibited in the ‘Arte Povera’ category works by Alighiero Boetti (*Catasta* [Pile]), Luciano Fabro (*Pavimento (tautologia)* [Floor (tautology)]), Jannis Kounellis (*Senza titolo (Carboniera)* [Untitled – Pile of Coal]), Giulio Paolini (*Lo spazio* [Space]), Pino Pascali (*1 mc. di terra e 2 mc. di terra* [1 m³ of Earth and 2 m³ of Earth])² and Emilio Prini (*Perimetro d'aria* [Perimeter of Air]).³

Catasta was made of sixteen Eternit construction tubes, while *Pavimento (tautologia)* was a portion of polished floor covered in newspapers, and *Carboniera* was a heap of coal in an iron container; *1 mc. di terra e 2 mc. di terra* comprised two parallelepipeds of what looked like solid earth hanging on the wall. Both *Perimetro d'aria*, a relay system of four lights in the corners of a room and one in the centre that turned on successively with a noise, and *Lo spazio* focused on encouraging the audience to become aware of the space and place in which they were located, to awaken an understanding of their being alive in the here and now.

Barely reviewed in the Italian art press at the time, the exhibition is now identified as a founding moment of what today we call Arte Povera. The group did not go against the innovative moments of the arts of the past, as early twentieth-century avant-garde movements had done. They were not the founders of a ‘movement’ in the traditional sense, with leaders and a manifesto, but a loose aggregation of friends with shared beliefs and some intersecting practices. The loose definition of Arte Povera expressed a shared state of mind around the fact that an artwork could be the apprehension of the real through its *impoverimento* – an understanding of the world by means of the reduction of its experience to its essentials. In the catalogue essay, Celant wrote:

‘What is happening? The commonplace has entered the sphere of art. The insignificant has begun to exist – indeed it has imposed itself. Physical presence and behaviour have become art […]. Cinema, theatre and the visual arts assert their authority as anti-pretence […]. They eliminate from their enquiry all that which may seem mimetic reflection and representation or linguistic custom in order to attain a new kind of art, which, to borrow a term from the theatre of Grotowski, one may call ‘poor’ […]. The linguistic process consists now in taking away, eliminating, downgrading things to a minimum, impoverishing signs to reduce them to their archetypes. We are in a period of de-culture. […] The embodied

Arte Povera

Trecento milioni di anni

- D'après une traduction révisée par l'auteur d'extraits de G. Celant, *Arte povera – Im-Spazio*, Gênes Edizioni Masnata / Trentalance, 1967. En septembre 1967, la revue *Carte Segrete* a publié un important article sur le « théâtre pauvre » de Grotowski par Peter Brook, « Il teatro come laboratorio e centro di ricerca », p. 214-215.
- Flash Art*, n° 5, novembre/décembre 1967, p. 3. D'après la traduction anglaise de Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Londres, Phaidon Press, p. 194.
- Germano Celant, *Arte povera*, Gabriele Mazzotta, Milan ; Praeger, New York ; Wasmuth, Tübingen ; Studio Vista, Londres, 1969. D'après la traduction révisée par Paul Blanchard dans C. Christov-Bakargiev, *Arte povera, op. cit.*, p. 198-200.

enlever, éliminer, réduire au minimum, appauvrir les signes pour les ramener à leurs archétypes. Nous sommes dans une période de déculturation. [...] La corporalité matérielle et gestuelle, toujours réelle et palpable chez l'autre, entre en relation avec la nôtre. Et c'est ainsi que nous sommes parvenus à déterminer le lieu de l'Arte povera⁴. »

Deux mois plus tard, ce texte est suivi d'un article du même Celant intitulé « Arte povera : Appunti per una guerriglia » (Art pauvre : notes pour une guérilla), qui paraît dans *Flash Art*, une revue lancée un an plus tôt par Giancarlo Politi. Plus politiquement orienté que le précédent, cet essai a des orientations révolutionnaires situationnistes :

« D'abord l'homme, puis le système. C'est ainsi que les choses se passaient autrefois. Aujourd'hui, la société produit et l'homme consomme. [...] Ainsi, dans un monde dominé par les inventions et les imitations technologiques, il n'y a que deux solutions : la première est l'assimilation (par kleptomanie) du système ou de ses langages codifiés et artificiels [...] La seconde est le contraire de la première : la libre autoprojection de l'activité humaine. Le premier raisonnement favorise un art complexe, le second un art pauvre qui s'intéresse au contingent, à l'événement, à l'anhistorique, au présent (Debray note que "nous ne sommes jamais tout à fait contemporains du présent"), à l'anthropologie, à l'homme "réel" (Marx), à l'espoir (devenu certitude) de se défaire de tout discours visuellement univoque et cohérent (la cohérence est un dogme qu'il faut transgresser)⁵. »

Alors que des artistes comme Kounellis et Pier Paolo Calzolari ont introduit des animaux vivants dans leurs œuvres dès 1967, que Pascali a utilisé l'eau et la terre, que Merz et Penone ont expérimenté la croissance des arbres et le domaine végétal, que Zorio a joué avec les réactions chimiques et électriques et qu'Anselmo a utilisé le magnétisme et la gravité, Celant n'évoque ces matériaux extra-humains que dans son troisième essai majeur, paru dans un livre de 1969, c'est-à-dire la même année que la performance *Senza titolo (Cavalli)* [Sans titre (Chevaux)] de Kounellis. Il commence cet essai en ces termes : « Les animaux, les légumes et les minéraux ont fait leur apparition dans le monde de l'art. L'artiste est attiré par leurs possibilités physiques, chimiques et biologiques. Il renoue avec le processus de changement de la nature, en tant qu'être vivant, mais aussi en tant que producteur de choses magiques et merveilleuses. L'artiste-alchimiste organise les êtres vivants de manière magique. [...] Comme un simple organisme structuré, il se mêle à l'environnement [...]. Parmi les choses vivantes, il se découvre aussi lui-même : son corps, sa mémoire, ses mouvements, tout ce qui vit directement, et il recommence ainsi à expérimenter le sens de la vie et de la nature, un sens qui implique, selon Dewey, le sensoriel, le sensationnel, le sensitif, le sensible, le sentimental et le sensuel. [...] Le travail n'est rien d'autre qu'une preuve de vie et une démonstration de notre propre participation au monde⁶. »

Au cours de la modernité, le centre de la pratique artistique s'est progressivement déplacé, après la période baroque – c'est-à-dire au cours des 18^e et 19^e siècles –, de la Méditerranée vers le nord de l'Europe, et ce

material and gesture, which are always real and palpable in others, are brought into relation with our own. And with this we reach the designated place of Arte Povera.¹⁴

Two months later, this text was followed by Celant's article 'Arte Povera: Appunti per una guerriglia' in *Flash Art*, a magazine that Giancarlo Politi had started one year earlier. This essay is more politically oriented than the previous one, with Situationist revolutionary orientations. As Celant writes:

'First came man, then the system. That is the way it used to be. Now society produces and man consumes. [...] Thus, in a world dominated by inventions and technological imitations, one has but two alternatives: the first involves the assimilation (by kleptomania) of the system or its codified and artificial languages [...]. The second alternative is the opposite of the first: the free self-projection of human activity. The first line of reasoning encourages a complex art, the second a poor art concerned with contingency, events, ahistoricism, the present (Debray observes that 'we are never completely contemporary in our present'), an anthropological outlook, 'real' man (Marx), and the hope (now a certainty) of discarding all visually univocal and coherent discourse (coherency is a dogma that must be violated).¹⁵

Although artists such as Kounellis and Pier Paolo Calzolari had already been working with live animals in their art since 1967, and Pascali was using water and earth, Merz and Penone were experimenting with the growth of trees and the vegetal realm, and Zorio was exploring chemical and electrical reactions while Anselmo was using magnetism and gravity, Celant did not register these more-than-human materials until his third major essay in his 1969 book, which came out the same year as as the untitled performance with twelve live horses by Kounellis. In that essay, he begins:

'Animals, vegetables and minerals have cropped up in the art world. The artist is attracted by their physical, chemical and biological possibilities. He is renewing his acquaintance with the process of change in nature, not only as a living being, but as a producer of magical wonderful things. The artist-alchemist organises living things in magical ways. [...] Like a simple structured organism, the artist mingles with the environment [...]. Among the Living things he discovers himself, too: his body, his memory, his movements, everything that lives directly and thus begins again to experience the meaning of life and nature, a meaning that implies according to Dewey, the sensory, the sensational, the sensitive, the sensible, the sentimental and the sensuous. [...] Work is nothing other than a proof of life and a demonstration of one's own participation in the world.¹⁶

During modernity, the centre of artistic practice progressively shifted from the Mediterranean to the north of Europe after the Baroque period – that is, during the eighteenth and nineteenth centuries – and this shift towards London, Paris and the German states corresponded with the development of the main colonial powers to the North, subsequent to the separation of art from science. Since the rise of the European bourgeoisie in the eighteenth century, non-applied aesthetic practice that produces autonomous artworks

déplacement vers Londres, Paris et les États allemands correspond au développement de ces grandes puissances coloniales à la suite de la séparation de l'art et de la science. Avec le développement de la bourgeoisie européenne au 18^e siècle, on observe une prédominance des pratiques esthétiques non appliquées, c'est-à-dire celles qui produisent des œuvres d'art autonomes. En Europe – principalement en Allemagne avec Kant et Winkelmann –, parallèlement à la montée de la bourgeoisie, l'œuvre d'art autonome se définit sur la base de la division du travail et des loisirs, de l'art et de la vie réelle, du grand art et de l'artisanat, et c'est ainsi que naît l'esthétique moderne. Cependant, les structures hiérarchiques du pouvoir sont remises en question en Europe quand la révolution industrielle et les idées de progrès technique viennent s'échouer sur les rivages du colonialisme et de la Première Guerre mondiale. La tentative de réunir l'art et la vie devient ainsi l'une des grandes aspirations utopiques du 20^e siècle. Les avant-gardes occidentales du début du 20^e siècle vont soustraire des objets réels aux cycles de production dans l'espoir de combler le fossé entre l'art et la vie. Après la seconde guerre mondiale, les centres artistiques, qui se situent entre Londres, Paris et New York, correspondent aux centres des forces alliées qui ont gagné la guerre. La vision utopique d'une fusion de l'art et de la vie continue de traverser toutes les avant-gardes au cours des années d'après-guerre, du spatialisme à l'art autre, en passant par CoBrA, Gutai, le nouveau réalisme, Fluxus, le situationnisme, les happenings et l'art de la performance. Les actions d'artistes comme Yves Klein et Piero Manzoni, celles des artistes japonais Gutai ou les œuvres de Dubuffet ont toutes été vues à Turin et à Milan à la fin des années 1950. Au milieu et à la fin des années 1960, ces mouvements rencontrent la danse expérimentale et le théâtre expérimental (Living Theatre, Jerzy Grotowski, Carmelo Bene) pour devenir ce que l'on appelle aujourd'hui l'art de la performance, et Trisha Brown et Joan Jonas se produisent à Rome au début des années 1970.

Si les nouveaux mouvements de l'après-guerre se développent en Italie, c'est notamment grâce à la pratique radicale de **Lucio Fontana** (1899-1968) – un artiste italien qui a émigré avec sa famille à Rosario, en Argentine –, dont les allers-retours en bateau à travers l'océan Atlantique pour observer les étoiles la nuit durant des semaines ont sans doute influencé sa vision cosmique du spatialisme et annoncé la notion d'œuvre d'art en tant qu'expérience subjective de relations avec l'espace (y compris l'espace extra-atmosphérique). En quête d'un nouvel internationalisme capable de relier Yves Klein, le groupe Zero, Amsterdam et Milan, Fontana commence à nouer des liens à travers l'Europe. Sur ses traces apparaissent les artistes *nucleari* milanais et, dans leurs rangs, Piero Manzoni dans sa radicalité, avec sa galerie Azimut, l'idée que l'art et la vie peuvent être unis par des formes de transsubstantiation laïque, par exemple sous la forme d'une peinture achrome faite de petits pains, ou d'une consommation rituelle d'œufs durs portant l'empreinte de ses doigts.

Pendant la guerre, le médecin **Alberto Burri** (1915-1995) transforme les sutures de ses blessures en sacs de toile de jute suturés dont il fait le matériau artistique de sa peinture. À son retour d'un camp

has dominated. In Europe – mainly in Germany with Kant and Winckelmann – in parallel to the rise of the bourgeoisie, this autonomous artwork was defined based on the division of labour from leisure, art from real life, high art from craft, and modern aesthetics were born. However, hierarchical structures of power in society came under attack in Europe as the Industrial Revolution and ideas of technical progress were shipwrecked on the shores of colonialism and World War I. The attempt to join art and life thus became one of the twentieth century's greatest utopian aspirations. Early twentieth-century Western avant-gardes subtracted real objects from the cycles of production, suspending and removing them in the hope that the rift between art and life might somehow be closed. After World War II, the centres of art were somewhere between London, Paris and New York, corresponding to the centres of the Allied forces that had won the war. The utopian vision of merging art and life continued to traverse all the vanguards though the post-World War II years, from Spatialism, to Art autre, CoBrA, Gutai, Nouveau réalisme, Fluxus, Situationism, happenings and performance art. Actions of artists such as Yves Klein and Piero Manzoni, as well as the Japanese Gutai artists' actions, and works by Dubuffet, were all seen in Turin and Milan in the late 1950s. These merged in the mid-to-late 1960s with experimental dance and theatre (Living Theatre, Jerzy Grotowski, Carmelo Bene) to become what we today call performance art, and Trisha Brown and Joan Jonas came to Italy in the early 1970s to perform in Rome.

When the new post-World War II movements began to develop in Italy, it was thanks to the radical practice of an Italian artist who had emigrated with his family to Rosario, Argentina, **Lucio Fontana** (1899–1968), whose back and forth on ships across the Atlantic Ocean star gazing for weeks at night may well have influenced his cosmic vision of Spatialism, heralding the notion of an artwork as the subjective experience of relations to space (and outer space too). Fontana began to create relationships across Europe, seeking a new internationalism that could connect Yves Klein, the Zero Group, Amsterdam and Milan. In his footsteps came the Milan *nucleari* artists, and from their ranks the radicality of Piero Manzoni, his Azimut gallery, the notion that art and life indeed could be united through forms of lay transsubstantiation – such as an achrome painting made of bread rolls, or ritualistically eating boiled eggs with his fingerprint on them.

During the war, medic **Alberto Burri** (1915–95) transformed his sutures of wounds into sutured coarse burlap bags as an artistic material for his paintings. When he returned from a POW camp in Texas, he became an inspiration for a more material-laden art in Umbria, his home region, as well as in Rome, that would eventually become the ground for Pascali and Kounellis. Following the provocations of Burri and Fontana made on the surfaces of paintings, Fabio Mauri and then Enrico Castellani created bulging cantilevered canvases, another penetration of art into life and vice versa, and a technique that Pascali would later also use.



Photo de groupe | Group photo, « Arte povera Im-Spazio », galerie La Bertesca, Gênes | La Bertesca gallery, Genova, 1967. Grazia Austoni, Germano Celant, Mario Ceroli, Pino Pascali, Marcella Marchese, Cesare Tacchi, Emilio Prini, Umberto Bignardi, Francesco Masnata, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nicola Trentalance

de prisonniers de guerre au Texas, il inspire un art plus matériel en Ombrie, sa région natale, mais aussi à Rome, qui deviendra par la suite le terrain de jeu de Pascali et de Kounellis. Après les provocations de Burri et de Fontana, qui s'attaquent à la surface des tableaux, Fabio Mauri, puis Enrico Castellani créent des toiles bombées en porte-à-faux – dans une autre interpénétration de l'art et de la vie –, une technique que Pascali utilisera aussi plus tard.

Née en Sicile, **Carla Accardi** (1924-2014) s'installe à Rome en 1946 pour poursuivre sa carrière artistique. Au début des années 1970, elle est l'une des fondatrices du mouvement Rivolta femminile, à côté de la critique d'art Carla Lonzi. Les peintures abstraites vibrantes et sinueuses qu'elle crée à partir de la fin des années 1950 – composées de lignes en spirale et enchevêtrées – représentent les processus et les mouvements naturels de la lumière et de la matière. Au milieu des années 1960, elle peint sur du plastique transparent à l'aide d'une peinture fluorescente pour permettre à ses signes de flotter, et ses premiers environnements, comme *Tenda* (Tente, 1965), influencent le développement des installations de l'Arte povera, en particulier *Habitat* de Fabro. Ancrées dans la lumière méditerranéenne, ses œuvres n'ont pas fait l'objet d'expositions grand public, ni en Europe du Nord ni aux États-Unis.

Born in Sicily, **Carla Accardi** (1924–2014) moved to Rome in 1946 to pursue an artistic life and in the early 1970s would become one of the founders of the Rivolta femminile movement alongside the art critic Carla Lonzi. Her vibrant and sinuous abstract paintings of spiralling and entangled lines, created since the late 1950s, represented the natural processes and movements of light and matter. By the mid-1960s, she was using fluorescent paints on transparent plastic to allow her signs to float, and her early environments such as *Tenda* (Tent, 1967) were influential on the development of Arte Povera installations, in particular Fabro's *Habitat*. Her works were grounded in the Mediterranean light and were not exhibited in mainstream exhibitions in Northern Europe nor the USA.

From this perspective, in the late 1950s and early 1960s, Italy – and the Mediterranean in general – was a Global South of the time, culturally speaking, with its gaze towards the past civilisations that lived along this enclosed sea. It was a watery world of coastal communities based on navigation and the co-evolution of Latin, Greek, North African and Arab cultures, of Catholic and Orthodox Christians to the northwest and northeast, Muslims, Jews and Coptic Christians to the south. Throughout modernity, it had maintained constant relations with the Ottoman Empire to the east and had shared a set of mythologies and

7. Born between the mid-1920s and the late 1940s, the Arte Povera artists lived mainly in Turin, but also in Rome, Genoa, Milan and Bologna. Some of them had begun working between the late 1950s and early 1960s. The eldest *poveristi* were Mario and Marisa Merz, born in the 1920s, followed by Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, born in the 1930s; Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini and Gilberto Zorio, born in the early 1940s; and Giuseppe Penone, born in the late 1940s.

7. Nés entre le milieu des années 1920 et la fin des années 1940, les artistes de l'Arte povera vivaient principalement à Turin, mais aussi à Rome, Gênes, Milan et Bologne. Certains ont commencé à travailler entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. Les *poveristi* les plus âgés sont Mario et Marisa Merz, nés dans les années 1920, suivis de Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, nés dans les années 1930 ; Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini et Gilberto Zorio, nés au début des années 1940 ; et Giuseppe Penone, né à la fin des années 1940.

8. Étymologiquement, le mot « énergie » – *energeia* – désigne ce qui fait bouger ou changer quelque chose. Il existe une énergie thermique, électrique, nucléaire, mais les pensées de notre cerveau sont elles-mêmes produites par des changements synaptiques d'énergie grâce à la présence d'ions positifs et négatifs dans notre corps. Les événements mentaux sont aussi des événements physiques.

9. Pistoletto, Anselmo, Penone, Paolini, Boetti, Mario Merz, Marisa Merz et Zorio sont originaires du Piémont ; Fabro a grandi dans le Frioul et a vécu à Milan ; Prini est originaire de Gênes et s'est installé à Rome à partir de 1976 ; Calzolari a grandi à Venise et a vécu à Bologne. Pascali a grandi au bord de la mer dans les Pouilles et s'est établi à Rome

8. The etymology of energy – from *energeia* – is that which makes something move or change. This means that not only is there thermal energy, potential energy, nuclear energy, but also our brains have thoughts that are produced through synaptic shifts in energy thanks to the presence of positive and negative ions in our bodies. Mental events are as physical as what we normally call physical events.

9. Pistoletto, Anselmo, Penone, Paolini, Boetti, Mario Merz, Marisa Merz and Zorio were from Piedmont; Fabro grew up in Friuli and lived in Milan; Prini was from Genoa and moved to Rome after 1976; Calzolari grew up in Venice and lived in Bologna. Pascali grew up by the seaside in Puglia and moved to Rome in 1956, about the same time Kounellis emigrated there from Greece at the age of twenty.

10. Authenticity and inauthenticity are key concepts of existentialist philosophy, from Friedrich Nietzsche to Karl Jaspers to Heidegger and Hannah Arendt. According to these viewpoints, we are often separated from our true selves, in a state of superficiality, caused by the society of spectacle and the mass media. We lose our ability to orient ourselves. Marcuse and Adorno also see this as a consequence of late capitalism, which severs us from our true selves.

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, l'Italie (et la Méditerranée en général) est, culturellement parlant, un Sud global tourné vers les civilisations passées qui bordent cette mer fermée. C'est un monde aquatique de communautés côtières fondées sur la navigation et la coévolution des cultures latine, grecque, nord-africaine et arabe, des chrétiens catholiques et orthodoxes au nord-ouest et au nord-est, des musulmans, des juifs et des chrétiens coptes au sud. Tout au long de la modernité, ce monde n'a cessé d'entretenir des relations avec l'Empire ottoman à l'est, et de partager avec lui un ensemble de mythologies et une certaine vision de l'histoire, conçue non pas comme une progression linéaire ou comme la vision téléologique hégélienne nord-européenne, mais comme un ensemble stratifié d'histoires récurrentes, telles des vagues créant des répétitions et des motifs circulaires, toutes reliées par les flux et reflux de la mer Méditerranée. Cette civilisation, à la fois apollinienne et dionysiaque, s'est construite sur la pensée et la science présocratiques, les connaissances atomiques d'Héraclite et l'équilibre rural avec la nature décrit par Lucrèce dans son *De rerum natura* (1^{er} siècle avant notre ère). Elle a accompagné l'industrialisation rapide de l'Italie d'après-guerre, le *miracolo italiano*, marqué à partir des années 1950 par les déplacements de populations quittant la Sicile et le sud du pays pour venir travailler dans les usines Fiat au nord, et par la croissance soudaine d'une bourgeoisie moderne. La petite Fiat 500 est l'emblème populaire de cette nouvelle société. Parallèlement, cette période du miracle italien voit se constituer un dynamique réseau d'écrivains, cinéastes, troupes de théâtre, architectes, designers et groupements artistiques qui critiquent l'industrialisation et la modernisation rapides dont ils sont les témoins, et qui, en même temps, en font la matière d'une expression culturelle.

Au milieu des années 1960, certains artistes italiens⁷ commencent à créer des œuvres relevant de ce que nous appelons aujourd'hui l'Arte povera, et à réaliser, à partir de techniques et de matériaux simples et peu coûteux, des installations élémentaires qui permettent aux spectateurs de comprendre qu'ils sont incarnés et ancrés dans l'ici-et-maintenant, et qu'ils sont vivants. Dans leurs créations, ces artistes canalisent des flux d'énergie physique et chimique – déterminés par les forces fondamentales de l'univers –, mais aussi d'énergie psychique⁸, comme la mémoire et les émotions. Ce sont des œuvres concrètes, axées sur une compréhension empirique et pratique de la vie dans notre rencontre avec les choses (matérielles et immatérielles), l'énergie et ses transformations, depuis la micro-échelle de l'expérience subjective et de la réduction phénoménologique de la perception, jusqu'à la macro-échelle des forces fondamentales de la physique qui meuvent l'univers et le font vivre. L'énergie est pour eux importante, qu'elle intervienne dans les plus petites synapses de notre cerveau ou dans les mouvements incomensurables qui sous-tendent le cosmos. De nombreux artistes ont grandi dans des régions situées au pied des Alpes – Ligurie, Piémont, Lombardie, Frioul et Vénétie –, où les centrales hydroélectriques se développent et où l'on perçoit nettement les forces géologiques et géographiques du paysage montagneux, et son lien étroit avec la Méditerranée toute proche⁹.

a vision of history not as linear progression nor a Northern European Hegelian, teleological vision, but as a layered set of recurring stories, as waves forming circular repetitions and patterns, all connected through the ebbs and flow of the Mediterranean Sea. This civilisation, both Apollonian and Dionysian was built on pre-Socratic thinking and science, the atomic knowledge of Heraclitus and the rural balance with nature described by Lucretius in *De rerum natura* (first century BCE). It went hand in hand with the rapid industrialisation of post-war Italy, the so-called *miracolo italiano*, with large numbers of people moving from Sicily and the south to the FIAT factories in the north, since the 1950s, and the sudden growth of a modern bourgeoisie. The popular small car FIAT 500 was the emblem of this new society. A vibrant network of writers, filmmakers, theatre groups, architects, designers and artistic groups coalesced during this *miracolo italiano* period, both critiquing the rapid industrialisation and modernisation that ran parallel to their work and also creating a cultural expression of it.

By the mid-1960s, a number of Italian artists⁷ had begun making what we today call Arte Povera works using simple, inexpensive materials and techniques to create elemental installations that would induce in viewers an understanding of being embodied and grounded in the here and now and being alive. They channelled in their works flows of energy, whether physical and chemical, as determined by the fundamental forces of the universe, or psychic energy,⁸ such as memory and emotions. Their works were earthly, focused on an empirical and practical understanding of life through our encounter with things (both material and immaterial), energy and its transformative movements throughout the universe, from the micro scale of subjective experience and a phenomenological reduction of perception, to the macro scale of the fundamental forces of physics that move the universe and make it live. Energy was important to them, from how it operates in the tiniest synapses in our brain, to the incommensurable movements that underlie the cosmos. Many of the artists grew up in places at the foot of the Alps, from Liguria and Piedmont to Lombardy, Friuli and Veneto, where hydroelectricity plants were developing and the geological and geographic forces of the mountainscape, as well as its stark connection with the nearby Mediterranean Sea, were particularly perceivable.⁹

The materials they used were both what we call 'natural' and 'rural' (such as earth, potatoes, salad, water, coal, twigs, trees, live bodies of animals including humans, etc.) and what we call 'artificial' and 'urban' (things found in hardware stores like metal scaffolding, stainless-steel slabs, lead ingots, light bulbs, wooden beams, neon tubes, in art-supplies stores, like chemicals, cans, wooden strips, and technological tools of the time, such as analogue photography, slide projectors and video recording), with no distinction between them.

These artists explored art as a form of empirical practice rather than abstract philosophy, the embodiment of their subjective understanding of the world through the phenomenological reduction of

en 1956, à peu près au moment où Kounellis, venu de Grèce, y a émigré à l'âge de vingt ans.

10. L'authenticité et l'inauthenticité sont des concepts clés de la philosophie existentialiste, de Friedrich Nietzsche à Karl Jaspers, en passant par Heidegger et Hannah Arendt. Selon ces points de vue, nous sommes souvent séparés de notre véritable moi, dans un état de superficialité provoqué par la société du spectacle et les médias de masse. Nous perdons notre capacité à nous orienter. Marcuse et Adorno y voient également une conséquence du capitalisme tardif, qui nous sépare de notre véritable moi.

Les matériaux utilisés pourraient être qualifiés à la fois de « naturels » ou « ruraux » (terre, pommes de terre, salade, eau, charbon, brindilles, arbres, corps vivants d'animaux, humains, etc.), et d'« artificiels » ou « urbains » (des objets que l'on trouve dans les quincailleries – échafaudages en métal, tôles d'acier inoxydable, lingots de plomb, ampoules électriques, poutres en bois, tubes au néon – ou dans des magasins de fournitures artistiques – certains produits chimiques, boîtes en métal, lattes de bois –, mais aussi des instruments technologiques de l'époque, comme la photographie analogique, les projecteurs de diapositives et l'enregistrement vidéo), le tout dans une utilisation pêle-mêle. Ces artistes ont fait de leur pratique artistique une activité empirique, et non une philosophie abstraite, ils en ont fait l'incarnation de leur compréhension subjective du monde par la réduction phénoménologique de l'expérience à ses éléments essentiels. Se méfiant de toute intellectualisation excessive et de toute théorie abstraite, l'art, pour eux, devait être *reale*, c'est-à-dire vivant et non mimétique ou représentatif, il devait être « authentique », le fruit d'une expérience de vérité et d'un accord entre des valeurs fondamentales et des actions, et non la répétition d'un mode d'expression superficiel ou conventionnel¹⁰. C'est pourquoi ils utilisent des matériaux ordinaires et humbles et des techniques simples souvent employées quotidiennement par des artisans, depuis les formes les plus élevées (comme la broderie, la reliure ou le soufflage du verre) jusqu'aux savoirs traditionnels pratiqués dans les espaces domestiques (plier des draps, lier des brindilles, carder la laine des matelas, tricoter, allumer un feu et travailler le bois). L'artisanat de l'art et l'artisanat de la vie quotidienne entrent tous deux dans la composition de leurs œuvres. De plus, en célébrant de manière holistique l'ensemble de l'espace où se déployaient leurs œuvres – comme on le ferait dans une maison ou dans une église –, ces artistes ont fondamentalement contribué au développement de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'art de l'installation », défini comme un espace où des éléments prennent place sans limites claires, un espace traversé par des spectateurs qui, par leur présence, deviennent une partie de l'œuvre. Dans une installation, l'énergie peut aller et venir entre les éléments constitutifs de l'œuvre et le spectateur, capable d'en comprendre la signification sur le mode proprioceptif, en passant outre la compréhension intellectuelle, en prenant simplement conscience du processus de transformation et de ses effets. *L'invenzione di Ingres* (L'invention d'Ingres, 1968) de Paolini en est un exemple : par une double exposition, une photographie simple, « pauvre », superpose une image de *l'Autoportrait de Raphaël* d'Ingres (1820-1824) et une image de *l'Autoportrait* original de Raphaël (1506), dont Ingres a fait une copie directe. On peut se demander quel est le rapport avec l'énergie et l'authenticité. Quand il a peint son portrait en se regardant dans un miroir, Raphaël était dans l'ici-et-maintenant ; Ingres était lui-même dans l'ici-et-maintenant lorsqu'il a copié le tableau au musée des Offices. Et nous-mêmes prenons conscience d'être en train de regarder Paolini regarder Ingres regarder Raphaël, dans une révélation épiphanique qui exprime une forme d'énergie mentale et émotionnelle, car nous devenons le quatrième auteur d'une nouvelle image qui s'imprime

11. Umberto Eco, *Opera aperta* (Milan: Bompiani, 1962).

experience to its essentials. They were suspicious of over-intellectualisation and of abstract theory. Art also had to be *reale*, meaning alive and not mimetic nor representational, and it had to be 'authentic', meaning that it had to be the fruit of an experience of truth and accord between our fundamental core values and our actions, and not a superficial or conventional repeated expression.¹⁰ And so they used common and humble materials and simple techniques often employed by craftspeople or daily workers, from the highest forms of craft (like embroidery, bookbinding or glassblowing) to ancient knowledge in domestic spaces (such as folding sheets, binding twigs, combing the wool of mattresses, knitting, lighting a fire and carpentry). The craft of making art and the craft of daily life were elements in their works. By celebrating holistically the entire space where art is deployed as part of their works, as one would in a home or in a church, furthermore, they contributed in a fundamental way to the development of what we today call 'installation art' – a space where elements are placed without clear boundaries and that is traversed by viewers who become part of the artwork itself while they are there. In an installation, energy can run back and forth between the elements placed in space and the viewer, able to proprioceptively understand the meaning of artworks, bypassing intellectual understanding, simply becoming aware of the transformative process and impact they have on us. An example is *L'invenzione di Ingres* (Ingres's Invention, 1968) by Paolini: we see a simple, 'poor', double-exposed photograph that layers an image of *Autoportrait de Raphaël* (Self-Portrait by Raphael, 1820–24) by Ingres, over... over an image of Raphael's original *Autoitratto* (Self-Portrait, 1506), of which the work by Ingres is a direct copy. One might ask, what does this have to do with energy and authenticity? Raphael was in the here and now as he painted his image from a mirror next to him; Ingres was active and alert in the here and now when he copied the painting in the Uffizi, so we become aware of ourselves looking at Paolini looking at Ingres looking at Raphael and this epiphanic awareness is a form of mental and emotional energy, as we become the fourth author of yet another image that we create in our minds. From the perspective of energy, and Arte Povera, this human 'alertness' and mental vitality in Paolini's installations is as alive as the awareness of the different temporality between the lettuce and the stone in Anselmo's *Untitled (Struttura che mangia* [Structure That Eats]), also created in 1968 (the lettuce decays quickly and the stone more slowly). Similarly, the exhibition of the twelve live horses in January 1969 – the antipode of nineteenth-century equestrian sculpture – was a celebration of the poetry of life through the movements of the horses, their smell, the texture of their coats.

Arte Povera is something always open, an *opera aperta*.¹¹ It has to do with the meanings and connotations of the word *povertà* – 'poorness' – but 'poor' is not to be understood in its most common sense of less than the minimum necessary to sustain a comfortable life in a dignified manner without hardship, although certainly these artists were against financial inequalities, the rise of consumer

ARTE POVERA

APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA



Piero Gilardi: Canotto. Mixed media, 1965.



Mario Merz: Battiglia con neon, 1967.



Gilberto Zorio: Untitled (Tubo salmone, tela, arago e feltro), 1967.



Gianni Paolini: Oggetto, 1967.

Giulio Paolini: Decima massa, 1965.

Prima viene l'uomo per il sistema, e poi il sistema per l'uomo. Oggi è il sistema a produrre l'uomo e il sistema a consumare. Ognuno può ancora, e deve ancora, demitizzare e proporre riforme, deve riconsiderare però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Crea un oggetto vi si riconosca, si avverte prima, cioè. L'esperienza non può essere livellata, soppressa una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a esistere. Ogni suo gesto essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passivo e deve anticipare il futuro. Unire del sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, non può più essere, e lo è, un consumatore, produce oggetti per i gesti colti. Avuta un'idea vive per sé, lo usa. La produzione si sente il sistema a produrre un unico oggetto che, nel tempo, si trasforma. Il sistema, non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo destino, deve seguirlo, giustificarsi, inventarsi nel campo di azione. La libertà è una volta parola, l'artista si lega alla storia, o meglio al momento di produzione. Non si progetta mai, ma si integra. Per "inventare" è contratto ad agire da dipendente e ad integrare agli atti il sistema. Invenzione di Ingres? Invenzione di Duchamp? Certamente non era tanto a produrre il sistema. Per lui essere a vivere, significa, e significa, creare e scendere (la morte del cavallo) nel mondo reale e concreto, ma lasciarli scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Così in un contratto dominato dalle invenzioni e dalle istituzioni tecnologiche due sono le scelte: l'attuazione (la dipendenza) del sistema e la scelta di un oggetto, nel mondo reale, non come un oggetto, ma come un soggetto, un essere vivo, un essere che si integra con il sistema. Per lui essere a vivere, significa, e significa, creare e scendere (la morte del cavallo) nel mondo reale e concreto, ma lasciarli scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

La scelta completa, sul sistema, è la scelta di un oggetto, nel mondo reale, non come un oggetto, ma come un soggetto, un essere vivo, un essere che si integra con il sistema. Per lui essere a vivere, significa, e significa, creare e scendere (la morte del cavallo) nel mondo reale e concreto, ma lasciarli scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Il sistema è un oggetto dominato dalle invenzioni e dalle istituzioni tecnologiche due sono le scelte: l'attuazione (la dipendenza) del sistema e la scelta di un oggetto, nel mondo reale, non come un oggetto, ma come un soggetto, un essere vivo, un essere che si integra con il sistema. Per lui essere a vivere, significa, e significa, creare e scendere (la morte del cavallo) nel mondo reale e concreto, ma lasciarli scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

La scelta completa, sul sistema, è la scelta di un oggetto, nel mondo reale, non come un oggetto, ma come un soggetto, un essere vivo, un essere che si integra con il sistema. Per lui essere a vivere, significa, e significa, creare e scendere (la morte del cavallo) nel mondo reale e concreto, ma lasciarli scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.



Anselmo: Struttura, 1967.



Piero: Perimetro, 1967.



Svetti: Oggetto, 1967.



Michelangelo Pistoletto: Oggetto in mano, 1967. (In alto a sinistra: opera di Jasper Johns; in alto a destra: opera di Felice Casarini; in basso a sinistra: opera di Piero Manzoni; in basso a destra: opera di Anselmo).

11. Umberto Eco, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962.
12. Dans *Avoir ou être ?* (1976), Erich Fromm exprime des concepts similaires. D'autres lectures importantes de l'époque sont : Norman O. Brown, *Love's Body* (1966), John Dewey, *Experience and Nature* (1925), Herbert Marcuse de l'école de Francfort, *Eros and Civilisation* (1955) et *The One-Dimensional Man* (1964).
13. Le mouvement anti-guerre du Vietnam – après les bombardements américains de 1965 – a été le catalyseur des protestations de la fin des années 1960 en Italie comme dans l'ensemble du monde occidental.
14. *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* a paru en italien en 1950. La première édition en allemand a été publiée en 1913.
15. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. L'ouvrage a été traduit en italien en 1965 sous le titre *Fenomenologia della percezione*, Milan, Il Saggiatore.
16. Dans *Altissima povertà*, Giorgio Agamben analyse les formes de vie ascétique de l'ordre monastique, où la communauté était fondée sur l'utilisation des choses plutôt que sur leur possession (Vicence, Neri Pozza Editore, 2011).
17. Dans son ruralisme, Pasolini exprime un point de vue sur la société similaire à celui de certains membres de l'Arte povera.

dans notre esprit. Du point de vue de l'énergie et de l'Arte povera, cette « vigilance » humaine et cette vitalité mentale dans les installations de Paolini sont aussi vivantes que la conscience de la différence de temporalité entre la laitue et la pierre dans *Senza titolo (Struttura che mangia)* [Sans titre (Structure qui mange)] d'Anselmo, également de 1968 (la laitue se décompose rapidement et la pierre beaucoup plus lentement). De même, l'exposition des douze chevaux vivants de Kounellis en janvier 1969 – aux antipodes de la statuaire équestre du 19^e siècle – est une célébration de la poésie de la vie à travers les mouvements des chevaux, leur odeur, la texture de leur robe.

L'Arte povera est toujours ouvert, c'est un *opera aperta*¹¹, lié aux significations et aux connotations du mot *povertà* – « pauvreté » –, qu'il faut comprendre au sens de frugalité et non d'un état de misère qui ne permettrait pas de vivre dignement, même si ces artistes étaient certainement opposés aux inégalités financières, à l'essor d'une culture consumériste et à l'aliénation des populations dans une société¹² qui connaît l'injustice, l'exploitation de la terre, le partage inégal des ressources de la planète¹³, la solidarité avec les mouvements de décolonisation dans le monde et une critique des valeurs moralisatrices bourgeoises. Le *povero* renvoie plutôt à une réduction phénoménologique de l'expérience, à une perception « appauvrie » et élémentaire des phénomènes, non influencée par des idées préconçues et des préjugés. C'est l'expérience immédiate du monde telle qu'Edmund Husserl¹⁴ l'a formulée au début du 20^e siècle et que Maurice Merleau-Ponty l'a décrite plus tard : une conscience ou une connaissance incarnée fondée sur la perception sensorielle de l'espace et des choses. En outre, le *povero* évoque l'histoire des mouvements monastiques ascétiques tels que l'ordre franciscain, fondé par le mystique saint François d'Assise, né Giovanni di Pietro Bernardone (1182-1226) dans l'une des familles les plus riches d'Assise (son père était marchand de tissus et d'herbes, une activité commerciale très lucrative à l'époque), qui a opté pour une vie de pauvreté, de charité et d'attention à la nature et aux autres espèces¹⁶. On raconte qu'il a prêché aux oiseaux, dans une scène célèbre représentée par Giotto dans la basilique supérieure d'Assise quelque soixante-dix ans après la mort du saint. Le cinéaste Pier Paolo Pasolini (1922-1975)¹⁷ a également intégré cet épisode dans *Uccellacci e uccellini (Des oiseaux, petits et gros)*, un film qui, sorti au moment où l'Arte povera se développait, « appauvrisait » le cinéma en utilisant des acteurs non professionnels.

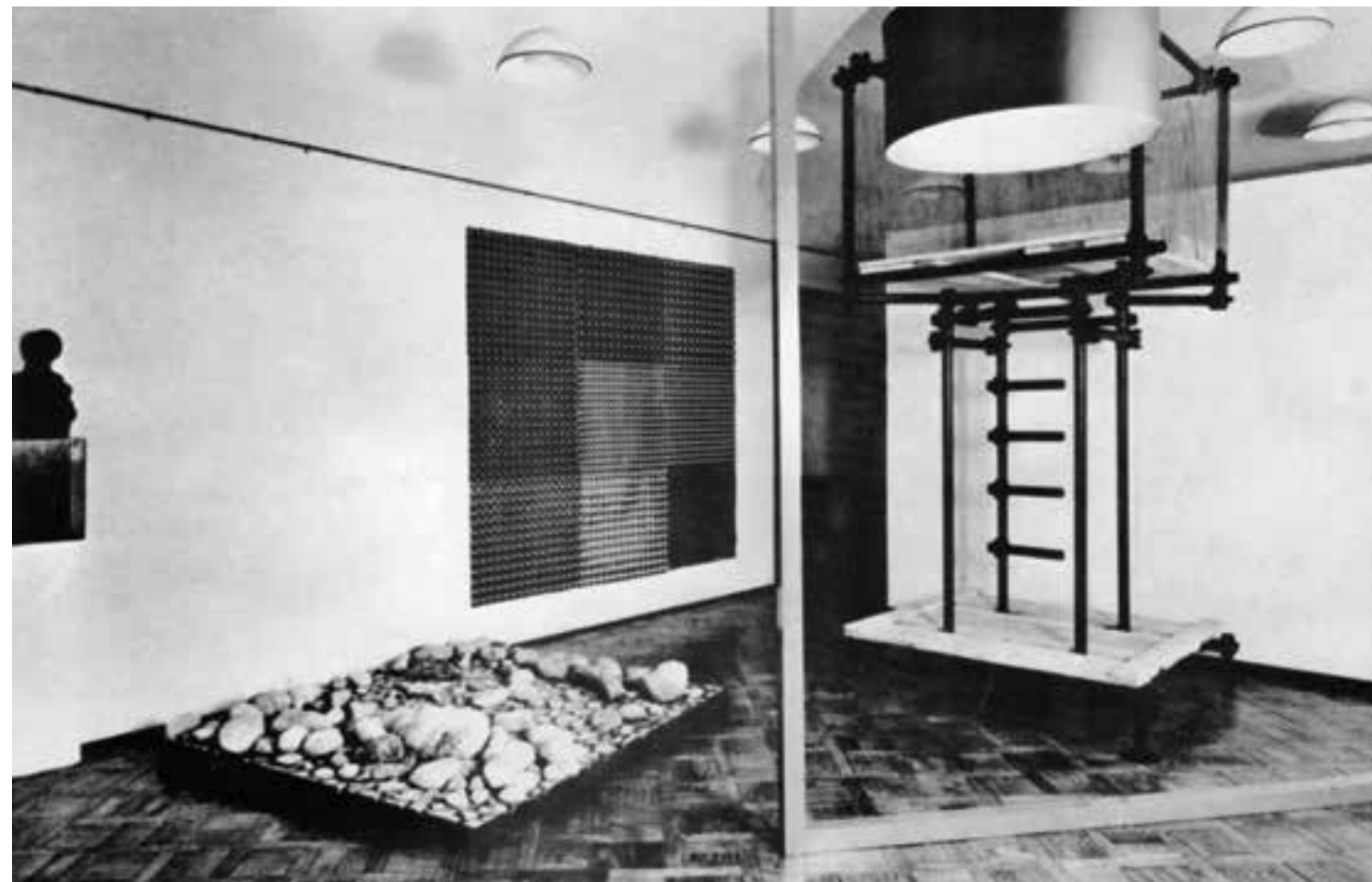
Pour Kounellis, on peut s'éloigner de la représentation dans l'art en l'identifiant à la réalité. En d'autres termes, on peut placer des éléments « réels » dans une exposition – du charbon de bois, par exemple, ou un perroquet vivant – si l'on aborde l'espace d'exposition comme une scène de théâtre, où les signes sont à la fois réels et sémiologiques, et où les éléments tirés de la vie prennent immédiatement une dimension artistique. L'homme de théâtre expérimental polonais Jerzy Grotowski (1933-1999), à qui l'on doit la notion de « théâtre pauvre », était connu en Italie au milieu des années 1960. Face au cinéma et aux spectacles divers, il a réduit le théâtre à son strict minimum – l'acteur et le spectateur –, pour

culture and people's alienation in that society,¹² with its injustices, exploitation of the land, unequal sharing of the planet's resources,¹³ a sense of solidarity with decolonial movements in the world, and a critique of bourgeois moralistic values. Rather, *povero* relates to the phenomenological reduction of experience, an 'impoverished' and elemental perception of phenomena without being influenced by our preconceptions and bias. It is the immediate experience of the world, as Edmund Husserl¹⁴ conceived it in the early twentieth century, and as Maurice Merleau-Ponty¹⁵ later described – an embodied consciousness or knowledge based on sensory perception of space and things. Furthermore, *povero* also harks back to the history of ascetic monastic movements such as the Franciscan order that was founded by the mystic friar St Francis of Assisi, born Giovanni di Pietro Bernardone (1182–1226) into one of the wealthiest families in Assisi (his father was a merchant in cloths and herbs, at the time one of the most important trades), who adopted a life of poverty, charity and care for nature and other species.¹⁶ He is said to have preached to birds, a scene famously depicted by Giotto in the Basilica Superiore in Assisi some seventy years after his death. Filmmaker Pier Paolo Pasolini (1922–75)¹⁷ also depicted the scene in his film *Uccellacci uccellini* (The Hawks and the Sparrows, 1966), 'impoverishing' cinema by using non-professional actors, a work that came out at the same time as Arte Povera was developing.

For Kounellis, one could move away from representation in art by identifying it with reality: in other words, it is possible to place 'real' elements such as charcoal or a live parrot in an exhibition if one realises that the exhibition space is like a theatre stage – where elements are both real and semiological signs, and where elements from life are at once also art. The Polish experimental theatre maker Jerzy Grotowski (1933–99) developed the notion of a Poor Theatre and was widely known in Italy by the mid-1960s. In the face of cinema and spectacle, he reduced theatre to its bare minimum, the actor and the spectator, to reignite the core of its ability to exist on a deep and profound level. He removed costumes, lights, set design, the adherence to a text, and even the division between the space of the actors and the seating of viewers, often merging the two in his focus on the actor's own corporeal core expressivity. His work and thoughts influenced and ran parallel to the Living Theatre in the US and to Carmelo Bene in Italy, and were important to the art world, ushering in both a sense of the essential and of what developed as performativity.

Grotowski stated:

'No matter how much theatre expands and exploits its mechanical resources, it will remain technologically inferior to film and television. Consequently, I propose poverty in theatre. [...] The acceptance of poverty in theatre, stripped of all that is not essential to it, revealed to us not only the backbone of the medium, but also the deep riches which lie in the very nature of the art form.'¹⁸



Vue de l'exposition | Exhibition view 'Arte abitabile', galerie Sperone | Sperone gallery, 1966

18. Jerzy Grotowski, « Towards a Poor Theatre », Odra, n° 9, Varsovie, 1965. Réimprimé dans *Scena*, n° 5, Novi Sad, 1965 ; *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 55, Paris, 1966 ; *Tulane Review*, n° 35, La Nouvelle-Orléans, 1967 ; *Per un Teatro povero*, Rome, Bulzoni, 1970 ; C. Christov-Bakargiev, *Arte povera, op. cit.*, p. 213-214. Trad. de l'anglais par T. K. Wiewierowski.

Teatro povero, Bulzoni, Rome, 1970; Carolyn Christov-Bakargiev, 1999, pp. 213-14. English translation, T. K. Wiewierowski.

redynamiser sa capacité à exister à un niveau profond. Il a supprimé les costumes, les lumières, la scénographie, le respect d'un texte, et même la division entre l'espace des acteurs et les sièges des spectateurs, fusionnant souvent les deux en se concentrant sur l'expressivité corporelle qui est au cœur du jeu d'acteur. Son travail et ses réflexions, qui ont influencé le Living Theatre aux États-Unis et Carmelo Bene en Italie, ont introduit dans le monde de l'art le sens de ce qui est essentiel et préparé ce qui deviendra la performativité.

Comme l'écrit Grotowski :

« Le théâtre aura beau se développer et exploiter ses ressources mécaniques, il restera technologiquement inférieur au cinéma et à la télévision. Je propose donc la pauvreté au théâtre. [...] L'acceptation de la pauvreté dans le théâtre, dépouillé de tout ce qui ne lui est pas essentiel, nous a révélé non seulement la colonne vertébrale de ce médium, mais aussi les profondes richesses qui résident dans la nature même de sa forme artistique¹⁸. »

Pour comprendre la double nature de l'Arte povera, où la matière compte précisément parce qu'elle est toujours vivante et qu'elle apparaît et disparaît dans une série constante de changements énergétiques, on pourrait évoquer l'alchimie, même si Pier Paolo Calzolari est le seul à y faire directement référence dans son œuvre.

To understand the double nature of Arte Povera, where matter matters precisely because it is always alive and appears and disappears in a constant series of energetic shifts, the relationship with the study of alchemy may be evoked, although direct references are found only in the work of Pier Paolo Calzolari. Domesticity, the notion of what we today call 'installation art' and the liveliness of materials are key to the work of **Marisa Merz** (1926–2019). She was not included in the first Arte Povera exhibitions but was very active throughout the entire period during which Arte Povera developed. Her celebration of the continuity of art and life were influential on all the artists at the time. She saw deeply into the simplest things and created her visionary universe in the immanence of her home and daily life, challenging the boundary between private and public. Her home was adorned with aluminium coils hanging from the ceiling or attached to walls in the kitchen, in the living room, in the studio: they refracted light and materialised her own gaze as it scanned the rooms, connecting all. Maintaining an intimate scale, she knitted nylon thread or thin copper wire (*Scarpette* [Little Shoes], 1968 and 1975) or later turned dried-out blocks of clay into untitled *Testine* (Little Heads) through sanding them down. Salt, wax, water, aluminium foil and later, copper (copper has the highest conductivity of all metals) were some of the

La domesticité, la notion de ce que nous appelons aujourd'hui « l'art de l'installation » et la vitalité des matériaux sont des composantes clés de l'œuvre de **Marisa Merz** (1926-2019). Elle-même n'a pas personnellement pris part aux premières expositions de l'Arte povera, mais elle a été très active durant toute la phase de développement de l'Arte povera, et, célébrant la continuité entre l'art et la vie, elle a influencé les artistes de son temps. Entrant en profondeur dans les choses les plus simples et créant son univers visionnaire dans l'immanence de son domicile et de sa vie quotidienne, elle remettait en question la frontière entre le privé et le public. Sa maison était décorée de bobines d'aluminium qui, suspendues au plafond ou fixées aux murs de la cuisine, du salon, de l'atelier, réfractaient la lumière et matérialisaient son propre regard quand celui-ci balayait les pièces. Se situant à une échelle intime, elle tricotait du fil de nylon ou un mince fil de cuivre (*Scarpette* [Petites chaussures], 1968 et 1975) ou, plus tard, elle a transformé des blocs d'argile desséchés en *Testine* (Petites têtes) sans titre, qu'elle ponçait. Le sel, la cire, l'eau, le papier d'aluminium, puis le cuivre (le métal qui a la meilleure conductivité) sont quelques-uns des matériaux qu'elle a utilisés. Elle célébrait la poésie dans l'ordinaire – et son approche a été une source d'inspiration pour les artistes de l'Arte povera, notamment pour son compagnon de toujours Mario Merz –, et elle tenait souvent salon dans sa cuisine, décorée à la fois avec les nombres de Fibonacci en néon de Mario et ses propres spirales d'aluminium, qui se développaient de manière organique. Elle « tricotait » des sensibilités différentes, rendant visible l'invisible. Les yeux de ses nombreux dessins étaient des portails reliant un monde intérieur à un monde cosmique, proposant une subjectivité plus que singulière, un « nous » féministe, plutôt que le « je » moderniste de la société patriarcale qui l'entourait.

Pour **Mario Merz** (1925-2003), l'électricité qui traverse un tube au néon dans un imperméable – dans *Impermeabile* (Imperméable, 1967) – est aussi naturelle ou aussi artificielle qu'un éclair qui nous frappe pendant un orage. Merz non plus n'établissait pas de division entre l'abstraction et le réel, et il trouvait dans la suite de Fibonacci (où chaque nombre est la somme des deux précédents), des modèles qui traversaient le monde. Ses nombreux *Igloos*, créés à partir de 1969, évoquaient à la fois le ciel et des formes d'habitation nomades, et ils rendaient hommage à une grande diversité de matériaux. Tout au long de sa vie, ils sont apparus, ont disparu et sont réapparus avec des variations, contredisant la notion d'œuvre « finie », suggérant une continuité entre matériel et immatériel, conceptuel et physique. Selon la deuxième loi de la thermodynamique, toute transformation d'énergie cinétique, mécanique, rayonnante, nucléaire ou chimique produit de l'énergie thermique, qui conduit à l'entropie et à l'épuisement de toute possibilité de nouvelles transformations énergétiques. En Italie, à la fin des années 1960, les artistes et les critiques se sont particulièrement intéressés à ces concepts scientifiques de la physique, et il leur a paru essentiel de limiter l'utilisation et la consommation d'énergie. Les œuvres de l'Arte povera se sont souvent intéressées à des énergies minimales capables d'activer des changements

materials she used. She celebrated the poetic in the ordinary, and her perspectives were inspirational for the Arte Povera artists, including her life-long companion Mario Merz, who often held discussions in her kitchen, adorned both with Mario's Fibonacci neon numbers and her own organically developing, coiled swirling aluminium forms. She knitted together sensibilities, making the invisible visible. The eyes in her many drawings were portals connecting an inner with a cosmic world, proposing a more than singular subjectivity, a feminist 'we', rather than the modernist 'I' of the patriarchal society that surrounded her.

For **Mario Merz** (1925–2003), the electricity running through a neon tube in a raincoat in *Impermeabile* (Raincoat, 1967) was as natural or as artificial as a lightning bolt hitting you during a storm. Merz also saw no division between abstraction and the real: indeed, in the Fibonacci numeric series (where each number is the sum of the preceding two) he found the patterns that imbued the world at large. His numerous *Igloos*, created since 1969, suggest both the sky and nomadic forms of dwelling and celebrate a variety of materials. They appeared and disappeared and reappeared with variations throughout his life, contradicting the notion of the 'finished' work by suggesting that material and immaterial, conceptual and physical are in continuity.

According to the second law of thermodynamics, every transformation of kinetic, potential, radiant, nuclear or chemical energy produces thermal energy, which ultimately determines entropy and the exhaustion of any possibility of further energetic transformations. Artists and critics in the late 1960s in Italy were particularly interested in these scientific concepts of physics and it therefore became essential to limit energy usage and consumption. Arte Povera works often focused on minimal energies able to activate minimal processes of change and vitality. For **Gilberto Zorio** (b. 1944), the energy released as heat when an electrical current runs through a chrome nickel wire, as in his 1970 *Confine incandescente* (*il confine è la linea immaginaria che si concretizza con la violenza*) [Incandescent Border (the Border is the Imaginary Line That Materialises with Violence)], is glorious, stellar and also violent and dangerous. The Arte Povera artists, many of whom did not have art-school training, moved away from conventional painting and sculpture yet at the same time celebrated the rooted knowledge and ways of working with materials embedded in the arts of the past in Italy, as well as in cultures worldwide, which Zorio viewed as contemporaneous.

For **Giovanni Anselmo** (1934–2023), an artwork is a condensed, essential, minimal and perceivable example of what goes on in the world at large. The physical forces that govern our complex universe are essentially relations of mass, force, electrical charge, space-time and waves, so the works of Anselmo are also based on the infinite variations of an elementary vocabulary that has become visible over the decades – projected light, slides, stones, magnetic needles, earth, ultramarine blue, some photographs



Luciano Fabro, *Studi per Lo spirato* [Étude pour *Le Défunt* | Study for *The Expired One*], détail | detail, 1968-1972



Luciano Fabro, *Studi per Lo spirato* [Étude pour *Le Défunt* | Study for *The Expired One*], détail | detail, photomontage Luciano Fabro, 1973

19. Les actions de Penone sont typiques des sociétés agricoles qui, durant des millénaires, ont pris soin des forêts.
20. Un de ces troncs se trouve à la GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, à Turin ; trois sont dans la Collection Pinault.

vitaux minimaux. Pour **Gilberto Zorio** (né en 1944), l'énergie dégagée sous forme de chaleur lorsqu'un courant électrique traverse un fil de nickel chromé – comme dans *Confine incandescente (il confine è la linea immaginaria che si concretizza con la violenza)* [Frontière incandescente (la frontière est la ligne imaginaire qui se concrétise par la violence)] de 1970 – est glorieuse, stellaire, mais aussi violente et dangereuse. Les artistes de l'Arte povera, dont beaucoup n'ont pas reçu de formation artistique, s'éloignent de la peinture et de la sculpture conventionnelles, tout en respectant les connaissances et les méthodes de travail enracinées dans les arts italiens du passé et dans les cultures du monde entier, que Zorio considérait comme contemporaines.

Pour **Giovanni Anselmo** (1934-2023), une œuvre d'art est un exemple condensé, essentiel, minimal et perceptible de ce qu'il se passe dans le monde en général. Les forces physiques qui régissent notre univers complexe sont essentiellement des relations de masse, de force, de charge électrique, d'espace-temps et d'ondes, de sorte que ses œuvres aussi reposent sur les variations infinies d'un vocabulaire élémentaire devenu visible au fil des décennies : lumière projetée, diapositives, pierres, aiguilles magnétiques, terre, bleu outremer, quelques photographies et quelques dessins. Dans sa première *Direzione* (Direction) de 1967, par exemple, on s'approche de cette œuvre de quarante centimètres de long, on se penche pour se concentrer sur le petit objet noir posé au sol et on remarque soudain l'aiguille aimantée qui pointe vers le nord. Mentalement et émotionnellement, nous sommes poussés vers le globe sur lequel nous nous trouvons et son mystérieux champ magnétique, tandis que nous nous orientons par rapport aux directions cardinales de notre planète. Si nous sommes ici, à la Bourse de Commerce, par exemple, nous ne le sommes qu'à l'intérieur du champ créé par la rotation de la planète, qui interagit avec son noyau de fer et de nickel, petit et insignifiant, orienté par l'univers et qui l'oriente en retour.

Au cours de l'hiver 1967-1968, **Giuseppe Penone** (né en 1947) quitte Turin, où il est inscrit à l'Académie des beaux-arts, pour retourner dans les bois près de sa ville natale, Garessio. Là, il réalise une série d'actions en relation avec la croissance des arbres et l'écoulement de l'eau dans le paysage, deux phénomènes capables de rendre visible la plasticité de la matière vivante dans sa relation constante avec l'action de l'homme dans le temps¹⁹. Une sculpture en bronze représentant sa main agrippant un petit arbre va inciter cet arbre à pousser différemment ; le tressage de trois petits troncs de frênes fera grandir les trois arbres ensemble plus solidement. Si ces interactions de Penone constituent en soi une œuvre performative et durable, six d'entre elles ont donné lieu à une série photographique connue sous le nom d'*Alpi Marittime* (Alpes maritimes, 1968), et quatre des troncs d'origine ont été intégrés dans deux œuvres d'art²⁰.

Pour ces artistes, tous les éléments se situent dans une continuité énergétique et vivante, comme ils l'étaient pour le philosophe présocratique Héraclite (ca 500 avant notre ère), pour le poète et philosophe

and a few drawings. In his first *Direzione* (Direction) of 1967, for example, we approach the 40 cm long work, bend down to focus on the small black object on the floor, and suddenly notice the magnetic needle in it, pointing to the north. We are thrust mentally and emotionally towards the globe we are on, and its mysterious magnetic field, as we orient ourselves with respect to the cardinal directions of our planet. While on the one hand we are here, at the Bourse, for example, we are so only within the field created by the rotating motion of the planet interacting with its iron and nickel core, small and insignificant, oriented by and orienting the universe.

In the winter of 1967–68, **Giuseppe Penone** (b. 1947) went back to the woods near his home town Garessio from Turin, where he was enrolled in the art academy, and performed a series of actions in relation to the trees growing and the water streaming through the landscape that were able to render visible the plasticity of living matter in its constant relation to human action over time.¹⁹ A bronze sculpture of his hand grasping a small tree would induce it to grow differently around the object; braiding three small ashen tree trunks would make them grow together and more robustly. While Penone's intra-actions with the trees were a durational and performative artwork in themselves, six of these actions became the photographic series known as *Alpi Marittime* (Maritime Alps, 1968), while four of the original trunks have also become two artworks.²⁰

For these artists, all elements are in an energetic and lively continuity, as they had been for pre-Socratic Greek philosophers such as Heraclitus (ca. 500 BCE), for the Roman poet and philosopher Lucretius in his *De rerum natura* (On the Nature of Things, first century BCE), for Ovid in his *Metamorphoseon Libri XV* (Metamorphoses, ca. 2 BCE) and later for the artists of the Baroque period in seventeenth-century Italy like **Gian Lorenzo Bernini** (1598–1680), who presented reality and artifice in a continuum in his many fountains in Rome. In particular, the wood and clay model *Fontana dei quattro fiumi* (Fountain of the Four Rivers, 1648–51), still conserved by the family of Bernini, demonstrates this fluidity and attention to energy transformations.²¹ Some artists reinterpreted ancient craft such as marble sculpting or bronze casting through a return to the simple roots of those techniques thousands of years ago. **Luciano Fabro's** (1936–2007) empirical practice is based on observation and inductive reasoning. He focuses on the oldest ways in which humans have transformed materials through crafts – to bend them, shape them, to die them, to weld them, to draw them. He engages in the most fundamental experience of knowledge formation, looking at how a material reacts to an action. And every work by Fabro transforms the space in which it is located, creating what he called a 'Habitat' for the viewers. From 1968 onwards, by taking a familiar shape of a country on a map, such as the *stivale* (boot) of Italy, and applying different materials or gestures to it, he created a situation where it takes a second or two for the viewer to recognise that shape. This is based on understanding the manifold ways in which we

21. Cette pièce appartient à la collection de Fabiano Forti Bernini et fut présentée au pape Innocent X afin de gagner le projet de commande.

romain Lucrèce dans son *De rerum natura* (De la nature des choses, 1^{er} siècle avant notre ère), pour Ovide dans ses *Métamorphoses, Livre XV* (ca 2 avant notre ère) et, plus tard, pour des artistes de la période baroque dans l'Italie du 17^e siècle, comme **Gian Lorenzo Bernini**, dit le Bernin (1598-1680), qui, dans ses nombreuses fontaines à Rome, crée un continuum entre la réalité et l'artifice. En particulier, le modèle en bois et argile *Fontana dei quattro fiumi* (Fontaine des quatre fleuves, 1648-1651), encore aujourd'hui conservé dans les collections de la famille Bernini, manifeste cette fluidité et cette attention aux transformations de l'énergie²¹. Certains artistes reviennent aux racines simples de techniques vieilles de plusieurs milliers d'années – comme la sculpture sur marbre ou la fonte de bronze –, qu'ils réinterprètent.

La pratique empirique de **Luciano Fabro** (1936-2007) repose sur l'observation et le raisonnement inductif. Fabro se concentre en effet sur les façons les plus anciennes par lesquelles l'homme a transformé les matériaux, en les pliant, en les façonnant, en les estampant, en les soudant, en les dessinant. Il s'engage dans l'expérience la plus fondamentale de la formation du savoir, observant comment un matériau réagit à une action, et chacune de ses œuvres transforme l'espace dans lequel elle se trouve en créant ce qu'il appelle un « habitat » pour le spectateur. À partir de 1968, cet habitat prend la forme familière d'un pays sur une carte, comme la *stivale* (botte) de l'Italie, et, en lui appliquant différents matériaux ou gestes, il crée une situation dans laquelle le spectateur met une ou deux secondes à reconnaître la forme en question. L'idée est de faire comprendre les multiples façons dont nous abordons phénoménologiquement les matériaux et créons de la plasticité par des transformations à la fois conceptuelles et artisanales, qu'il s'agisse de la taille du marbre, du soufflage du verre ou des différentes façons dont nous pouvons « lire » la façade d'une église dans *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia (Palladio)* (Tout ordre est contemporain de tous les autres. Quatre façons d'examiner la façade du Saint-Rédempteur de Palladio à Venise, 1972-1973). *Pavimento (tautologia)* (1967) est une portion de sol qui a été polie puis recouverte de papier journal. Nous ne voyons que le journal, mais nous imaginons dessous l'aboutissement d'un long travail. Cette œuvre s'inspire de la pratique consistant à nettoyer un sol, par exemple dans une église, et à le recouvrir de papier pendant un jour ou deux pour le garder propre un peu plus longtemps. Cet acte mobilise chez le spectateur un sentiment de respect et d'admiration pour le travail accompli, qui, en rencontrant l'œuvre d'art, entraîne une temporalité vers une autre temporalité, emmenant le présent dans le futur, comme si l'on retenait son souffle, comme si une partie de l'énergie dépensée pour laver le sol était conservée en tant que geste précieux.

Si Anselmo nous oriente dans l'univers en général, **Giulio Paolini** (né en 1940) nous guide dans l'espace architectural, sur la scène où se joue l'art. Quand, en 1967, il découpe dans du bois huit lettres majuscules de trois centimètres de hauteur pour écrire « LO SPAZIO », qu'il les peint en blanc et les

phenomenologically encounter materials and create plasticity through transformations both conceptual and artisanal, whether the carving of marble, blowing glass, or the different ways through which we can 'read' the façade of a church in *Ogni ordine è contemporaneo ad ogni altro ordine. Quattro modi di esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia (Palladio)* [Every Order Is Contemporaneous with Every Other Order. Four Ways of Studying the Façade of the Church of the Redentore (Palladio), 1972–73]. *Pavimento (tautologia)* (1967) is a portion of floor that was polished and then covered in newspaper. We see only the newspaper, but we imagine the pristine fruit of daily labour beneath. The work was inspired by the practice of cleaning a floor, for example in a church, and covering it for a day or so to keep it clean a little longer. This act that pushes one temporality into another, the now into tomorrow, mobilises in its audience a sense of respect and admiration for labour performed, for the portion of energy spent cleaning the floor that is saved as a precious gesture, like holding one's breath. While Anselmo orients you within the universe at large, **Giulio Paolini** (1940) orients you in the architectural space – the scene for art. When in 1967 he cut eight 3 cm tall capital letters out of wood that spell 'LO SPAZIO', painted them white and hung them at eye level around the walls of a gallery space, he exhibited the absence of the artwork, in a traditional sense, but he also triggered in viewers an awareness of themselves in that space, at that time, alive as perceiving beings, as an epiphanic moment. This arouses in the viewer the feeling of the phenomenological reduction of experience²² through the apprehension of the space they are in, here and now. The act grounds the viewer, and lays the scene for an exhibition to potentially take place. That potentiality is the work. And that work is the exhibition. From the perspective of Paolini, even in his early works made since 1960, the traditional grand and heroic art of European history was no longer possible, and what was left for an artist to do was to play out its absence through its traces – Xerox copies, photographs, plaster casts – to create a world out of its fragments, and a stage or a place for visitors to become aware of its fundamental lack. Paolini's work manifests the absence of that former art. He went on to make works using humble and poor media, such as the materials and tools of his studio, his clothes, photographs of artworks, plaster casts, sometimes broken fragments of ancient sculptures, so that what we see is a staging of the absence of that core we used to call 'artwork'. In *Mimesi* (Mimesis, 1975–76), all that is left of the Medici Venus, itself a copy of a fourth-century BCE destroyed sculpture by Praxiteles, is two plaster casts and the space between them – the mental energy beneath memory, an activity signalling our present. By contrast, the viewer approaches the *Quadri specchianti* (Mirror Paintings) created by **Michelangelo Pistoletto** (b. 1933) since 1962 as portals, not as a static representation of themselves, but as their changing physical reality on the level of the imaginal and its substance.²³ By gluing a painted image onto the mirror, he changed the mirror's function: no longer was it about reflecting what stood before

19. Penone's actions were typically those of agricultural societies that over the millennia have cared for the woods.
20. One trunk belongs to GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, while a group of three belong to the Pinault Collection.
21. This work is in the collection of Fabiano Forti Bernini and was presented to Pope Innocent X in order to win the commission.

22. Edmund Husserl and later phenomenologists such as Maurice Merleau-Ponty based their theories on suspending all preconceptions, interpretations, assumptions and biases about the world and experiencing the world more directly – through perceptions, feelings, bodily sensations, memory. This approach was widely read in the mid-1960s in Italy.
23. The notion of the imaginal, from Aristotle as well as from theosophy, is described by Henry Corbin around 1964 and published in 1972. It looks at the substantive and 'real' nature of images.



Emilio Prini, vue de l'exposition | exhibition view 'Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren', Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969 (Emilio Prini, Jannis Kounellis, Marisa Merz)

22. Edmund Husserl et d'autres phénoménologues comme Maurice Merleau-Ponty ont fondé leurs théories sur la suspension de toute idée préconçue, interprétation, hypothèse ou de tout préjugé concernant le monde et l'expérience directe du monde par les perceptions, les sentiments, les sensations corporelles, la mémoire. Cette approche était très répandue en Italie au milieu des années 1960.

accroche à hauteur des yeux sur les murs d'une galerie, il expose l'absence de l'œuvre d'art, au sens traditionnel du terme, mais il suscite chez le spectateur une conscience de soi dans cet espace en cet instant, en tant qu'être percevant, dans une sorte de révélation. En appréhendant l'espace dans lequel il se trouve, ici et maintenant, le spectateur éprouve en effet la réduction phénoménologique de l'expérience²². L'acte retient le spectateur et prépare le terrain pour qu'une exposition puisse potentiellement avoir lieu. C'est cette potentialité qui constitue l'œuvre, et cette œuvre est l'exposition. Pour Paolini, dès ses premières œuvres à partir de 1960, le grand art traditionnel et héroïque de l'histoire européenne n'était plus possible, et un artiste ne pouvait plus que jouer son absence à travers ses traces – photocopies, photographies, moulages en plâtre – et, à partir de ces fragments, créer un monde et une scène, ou un lieu, pour que les visiteurs prennent conscience de cette absence fondamentale. C'est ce qu'il manifeste quand, plus tard, il utilise dans ses œuvres des médiums humbles et pauvres – des matériaux et des outils de son atelier, ses vêtements, des photographies d'œuvres d'art, des moulages en plâtre, parfois des fragments brisés de sculptures anciennes –, de sorte que ce que l'on voit est une mise en scène de l'absence de cette chose fondamentale que l'on avait l'habitude

24. Umberto Eco, founder of semiological studies, was influenced by John Cage's theories and published his seminal *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* in 1962: here he argued that texts could be 'open' to the reader's world and interpretations, rather than static, closed and complete. This notion of openness and change was important to Arte Povera.

it, since the still figure in the forefront was clearly its protagonist. That which enters into the visual frame of the mirror, around the static image that remains its first focus, becomes part of the background of the scene, inside the painting, and the further you move away from its surface, the deeper you enter into its space: the mirror is transformed into a portal onto a virtual (yet real) space. This structure of placing the scene of true importance in the background and thus penetrating pictorial space and transforming it into deep space, is what occurs in Renaissance artist Piero della Francesca's *Flagellazione di Cristo* (Flagellation of Christ, 1459–60), a work much-loved by Pistoletto. The revolution (literally – from *revolvere*: to turn, and turn again, thus to invert) operated by the Mirror Paintings was not to re-present something, nor to reflect something, but to transform the pictorial surface into a passage: trans (through) form (the painting). This notion of mirror as a possibility for transformation where an infinite amount of life and space can enter, a true *opera aperta*,²⁴ was itself transformed into *Sfera di giornali* (Sphere of Newspapers, 1965–66), a ball of newspapers rolled through the city by a group of people, providing a sense of collective empowerment and celebration of contemporary life together, rather than being overwhelmed by information and spectacle.

23. La notion d'imaginaire – ou de « monde imaginal » –, issue d'Aristote et de la théosophie, est développée par Henry Corbin vers 1964 et donne lieu à diverses publications. Elle touche à la nature substantielle et « réelle » des images.

24. Umberto Eco, fondateur des études sémiologiques, a été influencé par les théories de John Cage. Dans son ouvrage phare publié en 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (*L'Œuvre ouverte*), il affirme que les textes peuvent être « ouverts » au monde et aux interprétations du lecteur, plutôt que statiques, fermés et achevés. Cette notion d'ouverture et de changement était importante pour l'Arte povera.

25. In autumn 1968, he wished to organise an event where twelve live horses would constitute the exhibition, and for this purpose Fabio Sargentini of L'Attico gallery rented a new space which was a former garage that hosted the exhibition / event in January the next year.

26. Alberto Burri had used fire in his *Plastiche* since 1956 and Yves Klein also made fire paintings from 1961 onwards. Klein's *Mur de feu* (Wall of Fire) at Museum Haus Lange in Krefeld, however, was a performative single moment in his oeuvre.

d'appeler « œuvre d'art ». Dans *Mimesi* (Mimésis, 1975-1976), il ne reste de la Vénus des Médicis – qui est elle-même une copie d'une sculpture détruite de Praxitèle datant du 4^e siècle avant notre ère – que deux moulages en plâtre et l'espace qui les sépare, c'est-à-dire l'énergie mentale qui sous-tend la mémoire, une activité qui signale notre présent.

En revanche, le spectateur aborde les *Quadri specchianti* (Tableaux miroirs) créés à partir de 1962 par Michelangelo Pistoletto (né en 1933) non pas comme des représentations statiques d'eux-mêmes, mais comme un portail ouvrant sur leur réalité physique, une réalité changeante au double niveau de son contenu et de son imaginaire²³. En collant une image peinte sur le miroir, Pistoletto en modifie la fonction, qui n'est plus de refléter ce qui se trouve devant lui, puisque le protagoniste, désormais, est clairement la figure immobile au premier plan. Ce qui entre dans le cadre visuel du miroir, autour de l'image statique qui demeure son premier centre d'attraction, devient une partie de l'arrière-plan, à l'intérieur du tableau, et plus on s'éloigne de sa surface, plus on pénètre dans son espace : le miroir se transforme alors en un portail ouvrant sur un espace virtuel et pourtant réel. Cette structure, qui consiste à placer la scène vraiment importante à l'arrière-plan et à pénétrer ainsi dans l'espace pictural pour le transformer en un espace profond, on la trouve déjà dans la *Flagellazione di Cristo* (Flagellation du Christ, ca 1450) de l'artiste de la Renaissance Piero della Francesca, une œuvre qu'appréciait beaucoup Pistoletto. La révolution (étymologiquement de *revolvere*, tourner, et tourner encore, donc inverser) opérée par les tableaux miroirs ne consiste pas à re-présenter une chose, ni à la refléter, mais à transformer la surface picturale en un passage : elle *trans* (à travers) *forme* (le tableau). Cette notion de miroir comme possibilité de transformation, qui laisse entrer une quantité infinie de vie et d'espace en une véritable *opera aperta*²⁴, a elle-même été transformée en une *Sfera di giornali* (Boule de journaux, 1965-1966) roulée à travers la ville par un groupe de personnes, ce qui créait un sentiment d'émancipation collective et de célébration de la vie en société, par opposition au sentiment d'être submergé par l'information et le spectacle.

Les premières œuvres d'Alighiero Boetti (1940-1994) datées de 1966, comme *Sedia* (Chaise) ou *8,50* (*Zig-Zag*), ont également été créées à partir de matériaux simples, habituellement utilisés pour construire des meubles domestiques, mais Boetti a déplacé leur fonctionnalité et créé des motifs en répétant certaines de leurs formes, les arrachant ainsi à la vie quotidienne pour en faire des objets parallèles et non fonctionnels. Certains de ses gestes rappellent les jeux d'enfants, ou, plutôt, l'artiste invente les règles de nouveaux jeux, fondés sur des schémas mathématiques, mais capables de produire aussi du désordre. Il célèbre la décoration, et les différences et singularités infinies qui surgissent dans des actions répétées avec les moyens les plus simples, par exemple en pratiquant la broderie ou en couvrant une feuille de papier avec des marques de stylo à bille. Boetti rejette les notions du haut-modernisme, celles de l'artiste comme génie qui invente des images et des concepts totalement

Alighiero Boetti's (1940–94) early works of 1966, such as *Sedia* (Chair) or *8,50* (*Zig-Zag*) were also made with simple materials normally used to build domestic furniture, but Boetti displaced their functionality and created patterns through repetitions of some of their forms, suspending them from daily life as parallel, non-functional objects. Some of his gestures recall children's games or, rather, invent rules for new games, based on mathematical patterns, but are able to produce disorder as well. He celebrated decoration and the infinite differences and singularities that appear in repeated actions with the simplest of means, such as in the craft of embroidery or covering a sheet of paper with ball-point-pen marks. Boetti rejected high-modernist notions of the artist as genius who invents totally new concepts or images, as well as the pretentious intellectuality of culture in bourgeois society, in favour of anti-intellectual reinventions of the world through the simplest of means, and through collective practices, as in his *Mappe* (Maps) created since 1971–72.

In an even more irreverent mode, typical of the Roman art world at the time, Pino Pascali (1935–68), who had studied scenography and set design and later worked for RAI television, explored the physical reality of fictitious sets. What he called his 'fake sculptures' were made with simple set-design techniques, such as cloth on top of wooden frames to shape figures such as *La decapitazione del rinoceronte* (The Decapitation of the Rhinoceros, 1966). In late 1966, Pascali also made a 'fake sea' out of shaped white canvas that filled the exhibition space, thus responding to the notion of the installation (which he called *spazio a ingombro totale* [totally full space]) and shortly thereafter he began to use real water in his works, such as in *32 mq di mare circa* (Approximately 32 m² of Sea) and *Confluenze* (Confluences), both created in 1967. He saw a continuity between the imagination and reality in elements such as water that he coloured artificially with aniline blue.

The coal, iron, fire, raw wool, cotton, burlap sacks, coffee, plants, vodka, live animals such as birds, fish, horses²⁵ and human performers performers, used by Jannis Kounellis (1936–2017), are a vocabulary and a toolset that expressed his romantic and revolutionary vision of the artwork as absolutely and radically 'real', as well as his utopian beliefs in liberty and the artist's ethical role in society. In later years, as the art world and institutions became less open to experimental art due to increasing health and safety regulations, traces of smoke, stones and lead-covered old furniture melancholically harked back to freer experimental moments in art. Kounellis rejected the inauthenticity of consumer culture and celebrated why matter matters. To the Greek artist, his transformation of matter through combustion was a mythic and primal act. For the ancient Greek philosopher Heraclitus, for example, fire was the fundamental force governing change in the world. Untitled (Margherita di fuoco [Fire Daisy], 1967) by Kounellis, where a Bunsen burner becomes the pistil of a metal flower, begins an adventure with fire²⁶ that would last his entire life. The humble peasant life of his forebearers was also inspirational.



Vue de l'exposition | Exhibition view, 'Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information', Kunsthalle, Bern, 1969

25. À l'automne 1968, il souhaitait organiser une exposition constituée de douze chevaux vivants. À cette fin, Fabio Sargentini, de la galerie L'Attico, a loué un nouvel espace – un ancien garage – pour accueillir l'événement en janvier de l'année suivante.

nouveaux, et l'intellectualisme prétentieux de la culture dans la société bourgeoise, en faveur de réinventions anti-intellectuelles du monde par les moyens les plus simples et par des pratiques collectives, comme dans les *Mappe* (Cartes du monde) qu'il crée à partir de 1971-1972.

Sur un mode plus irrévérencieux encore – typique du monde artistique romain de l'époque –, **Pino Pascali** (1935-1968), qui a étudié la scénographie et les décors et a ensuite travaillé pour la télévision italienne à la RAI, explore la réalité physique de décors fictifs. Ce qu'il appelle ses « fausses sculptures » sont réalisées à l'aide de techniques de scénographie simples. Ainsi, dans *La decapitazione del rinoceronte* (La décapitation du rhinocéros, 1966), il se sert de tissus et de cadres en bois pour représenter des personnages. À la fin de l'année 1966, il crée également une « fausse mer » à partir d'une toile blanche façonnée qui remplit l'espace d'exposition, répondant ainsi à la notion d'installation (qu'il appelait *spazio a ingombro totale* [espace d'encombrement total]). Peu après, en 1967, il utilise de l'eau, comme dans *32 mq di mare circa* (32 m² de mer environ) et *Confluenze* (Confluences). Dans un élément comme l'eau – qu'il colore artificiellement avec du bleu d'aniline –, il voit une continuité entre imaginaire et réalité.

Le charbon, le fer, le feu, la laine brute, le coton, les sacs en toile de jute, le café, les plantes, la vodka, les animaux vivants tels que les oiseaux, les poissons, les chevaux²⁵ et les performeurs humains consti-

27. At the old Arsenali di Amalfi, organised by Marcello Rumma and curated by Germano Celant.

He used the form of the single or double bed in many works, revealing their traditional contents such as raw wool, a wooden frame and cords, as in his Untitled work of 1968, exhibited vertically in 'RA3 – arte povera più azioni povere' that year' that year.²⁷

Pier Paolo Calzolari's (b. 1943) icing structures hover on the edge between fundamental physical presence and a distilled space of pure light, an ethereal and liminal poetic place where a sense of the divine is found in the most profane object, or, rather, where the highest asceticism of an almost monastic order is located in a state of absolute simplicity and essential experience of the body. He is the Arte Povera artist who most explores how the space of an exhibition can be transformed into an immersive environment, an imaginal and mystical space, through heightening sensory perception via tactile, olfactory, acoustic transformations, and how such a space is the essence of a possible communion between art and a meaningful life. He has used sensual materials including frost and salt, fire and ice, plants and malleable lead, mattresses and belts in his angelic and demonic worlds. An intensification of sensory perceptions and alchemical transformations were already to

26. Dans ses *Plastiche*, Alberto Burri utilise le feu à partir de 1956, et Yves Klein a également réalisé des peintures de feu à partir de 1961. Le *Mur de feu* de Klein au musée Haus Lange de Krefeld marque cependant dans son œuvre un moment unique et performatif.

27. Dans les anciens Arsenali di Amalfi, exposition organisée par Marcello Rumma sous le commissariat de Germano Celant.

tuent un vocabulaire et un ensemble d'outils par lesquels l'artiste grec **Jannis Kounellis** (1936-2017) exprime sa vision romantique et révolutionnaire de l'œuvre d'art comme absolument et radicalement « réelle », ainsi que ses croyances utopiques en la liberté et dans le rôle éthique de l'artiste dans la société. Plus tard, le renforcement des réglementations en matière de santé et de sécurité imposeront des limites à l'art expérimental, et les traces de fumée, les pierres et les vieux meubles recouverts de plomb évoqueront alors mélancoliquement des moments où l'art expérimental était plus libre. Kounellis rejette l'inauthenticité de la culture consumériste et célèbre l'importance de la matière, dont la transformation par la combustion est, pour lui, un acte mythique et primitif. Pour le philosophe grec Héraclite, par exemple, le feu est la force fondamentale qui régit le changement dans le monde. L'œuvre *Sans titre* (Margherita di fuoco) [Marguerite de feu] de 1967, où un bec Bunsen devient le pistil d'une fleur en métal, marque le début d'une aventure avec le feu qui durera toute la vie de Kounellis²⁶, qui trouve également une inspiration dans l'humble vie paysanne de ses ancêtres. Dans de nombreuses œuvres, il utilise la forme du lit simple ou double, dont il révèle le contenu traditionnel – la laine brute, le cadre en bois et les cordes –, comme dans *Senza titolo* (Sans titre) de 1968, exposé verticalement cette année-là dans « RA3 – arte povera più azioni povere' that year²⁷ ».

Les structures givrantes de **Pier Paolo Calzolari** (né en 1943) oscillent entre une présence physique fondamentale et un espace distillé de pure lumière, un lieu poétique éthéré et liminal où le sens du divin trouve place dans l'objet le plus profane – ou, plutôt, où l'ascétisme le plus élevé d'un ordre presque monastique s'exprime dans un état de simplicité absolue et d'expérience essentielle du corps. Calzolari est l'artiste de l'Arte povera qui a le plus cherché à transformer l'espace d'une exposition en un environnement immersif, en un espace imaginaire et mystique, par un simple renforcement de la perception sensorielle à l'aide de transformations tactiles, olfactives et acoustiques, et à faire d'un tel espace l'essence d'une communion possible entre l'art et une vie chargée de sens. Dans ses mondes angéliques et démoniaques, il emploie des matériaux sensoriels, comme le gel et le sel, le feu et la glace, des plantes et du plomb malléable, des matelas et des ceintures. L'intensification des perceptions sensorielles et les transformations alchimiques sont présentes dès sa première œuvre publique à Bologne, *Il filtro e benvenuto all'angelo* (1967), qui jetait les bases de son projet *Casa ideale*, commencé en 1968 sous la forme d'un texte et réinstallé avec des variations au fil des ans. L'œuvre se compose d'un espace en feutre blanc et de plomb dans lesquels sont placés – en tant que filtres de décantation – des éléments ayant des associations domestiques, tels que des feuilles de végétaux, ou de la glace, qui oscille alchimiquement entre la forme liquide et la forme solide.

À l'opposé de Calzolari, **Emilio Prini** (1943-2016) est, d'une certaine manière, l'artiste le plus fidèle à l'essence de l'Arte povera, explorant le réel à travers des perceptions et des mouvements corporels simples. Ses œuvres disparaissaient à mesure qu'elles se matérialisaient et étaient reçues, et leurs traces sont

28. Pino Pascali in: Carla Lonzi and Pino Pascali, 'Discorsi', *Marcatré*, no. 30/31/32/33, July 1967, pp. 239–41.

be found in his first public artwork in Bologna, *Il filtro e benvenuto all'angelo* (1967), which laid the ground for his *Casa ideale* life-long project, begun in 1968 as a text and reinstalled with variations over the years. This work consists of a space of white felt and lead, where elements with domestic associations including leaves, and ice alchemically hovering between liquid and solid, are placed as filters for decantation.

At the opposite of the spectrum from Calzolari, **Emilio Prini's** (1943–2016) Arte Povera was in some ways the truest to the group's essence. He explored the real through basic bodily perceptions and movements. As it materialised, and was received, it also disappeared, and its traces have mainly remained in books. Deeply understanding the analyses of the post-industrial age and of the society of spectacle and their alienating and oppressive structures of production and reproduction, Prini resisted creativity and aesthetic intervention, thus also the art market, and explored instead forms of authenticity and togetherness. In 1967, for example, he used a light and sound relay system to shape the viewer's perception of the space, and in 1968 he organised a football game inside the exhibition 'RA3 – arte povera più azioni povere' that year' at the Arsenali di Amalfi. For 'Op Losse Schroeven. Situations en Cryptostructuren' the following year, he set up tents on top of holes in the ground outside the Stedelijk Museum in Amsterdam with Marisa Merz, Kounellis and others. In an attempt to dealienate subjectivity, he explored horizontality and attention in the Arte Povera group show at de' Foscherari gallery in 1968, where he placed small lead weights and crumpled paper all around the gallery space, in between other artists' works, so that people would pay attention to where they stepped. Ideas for actions were pressed by hand as if typeset into lead sheets and shown in 'Pesi spinte azioni' at La Bertesca gallery in 1968, while in other cases he wanted to break machines of reproduction, such as cameras or television sets through their over-usage. And yet, despite his artistic reticence, Prini is in all the pictures of the Arte Povera exhibitions. He was always there, in the here and now, an epitome of the appearance and disappearance of matter characteristic of all Arte Povera.

This exhibition at the Bourse de Commerce – Pinault Collection argues the current worldwide relevance and topicality of Arte Povera today. Prefiguring many current beliefs, the artists understood the human, the non-human and other biological organisms, the mineral and the vegetal, as related forms in symbiotic co-evolution. The exhibition also celebrates Arte Povera's rootedness in Italian and Southern European art of the Mediterranean region over centuries, well before what we usually call 'contemporary art'. In an iconic interview with Pino Pascali by Italian art critic and later founder of Rivolta femminile, Carla Lonzi, she asked the artist why he used water in his art; he replied: 'I like the sea, I like fishing underwater ... I love the rocks on the shoreline, around them is the sea, as a child I used to play in the water, I was born near the sea.'²⁸

28. Pino Pascali dans Carla Lonzi et Pino Pascali, « Discorsi », *Marcatré*, n°s 30/31/32/33, juillet 1967, p. 239-421.
29. Parmi les treize artistes de cette exposition, tous ont été inclus par Celant dans ses dernières expositions collectives des années 1980, à l'exception de Prini. Parmi eux, Marisa Merz – la seule femme véritablement associée à ce mode de travail – ne figurait pas dans les premières expositions, tandis que d'autres artistes tels que Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Aldo Mondino, Eliseo Mattiacci, Paolo Icaro, qui ont participé aux premières expositions, n'ont pas été inclus dans les expositions ultérieures et ne sont donc pas présents ici.

restées principalement dans des livres. Comprenant profondément les analyses de l'ère post-industrielle et de la société du spectacle, ainsi que leurs structures de production et de reproduction aliénantes et oppressives, Prini a résisté à la créativité et à l'intervention esthétique – et donc au marché de l'art – pour rechercher des formes d'authenticité et d'unité. En 1967, par exemple, il utilise un système de relais lumineux et sonores pour façonner la perception de l'espace par le spectateur et, en 1968, il organise un match de football à l'intérieur de l'exposition « RA3 – arte povera più azioni povere' that year » aux Arsenali di Amalfi. L'année suivante, pour « Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren », il monte des tentes – avec Marisa Merz, Kounellis et d'autres – au-dessus de trous creusés dans le sol devant le Stedelijk Museum d'Amsterdam. En 1968, dans une tentative de désaliénation de la subjectivité, il explore l'horizontalité et l'attention dans l'exposition collective « Arte povera » à la galerie de Foscherari, parsemant toute la galerie de petits poids en plomb et de papier froissé entre les œuvres d'autres artistes afin que les spectateurs fassent attention à l'endroit où ils posaient le pied. En 1968, dans l'exposition « Pesi spinte azioni » à la galerie La Bertesca, des idées d'actions sont composées à la main, comme imprimées sur des feuilles de plomb ; dans d'autres cas, il veut briser les machines de reproduction, telles que les appareils photo ou les téléviseurs, en les utilisant à outrance. Pourtant, malgré ses réticences, Prini est présent sur toutes les photos des expositions de l'Arte povera. Il était toujours là, dans l'ici-et-maintenant, incarnant l'apparition et la disparition de la matière si caractéristiques de l'Arte povera.

Cette exposition à la Bourse de Commerce – Pinault Collection met en avant la pertinence et l'actualité de l'Arte povera dans le monde d'aujourd'hui. Préfigurant de nombreuses convictions actuelles, les artistes de l'Arte povera ont compris que l'humain, les organismes biologiques non humains, le minéral et le végétal, sont des formes liées par une coévolution symbiotique. L'exposition rappelle également les racines séculaires de l'Arte povera dans l'art italien et sud-européen de la région méditerranéenne, bien antérieures à ce que nous appelons communément « l'art contemporain ». Dans un entretien iconique avec Pino Pascali, la critique d'art italienne Carla Lonzi – future fondatrice de Rivolta femminile – demandait à l'artiste pourquoi il utilisait l'eau dans son art ; la réponse a été : « J'aime la mer, j'aime pêcher sous l'eau... J'aime les rochers sur le rivage, et autour d'eux il y a la mer ; quand j'étais enfant, je jouais dans l'eau, je suis né près de la mer²⁸. »

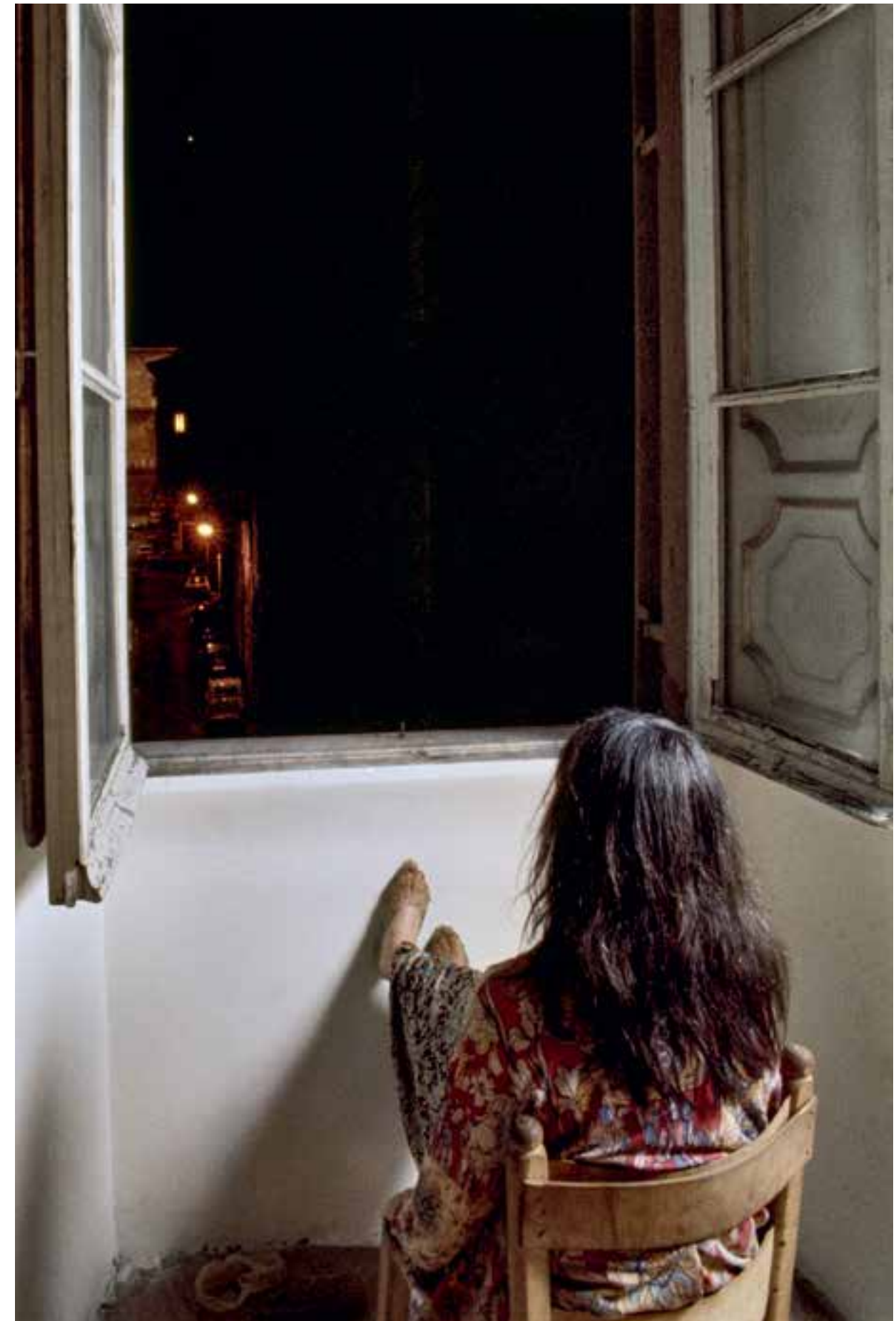
Cinq des six œuvres qui figuraient dans la section Arte povera de « Arte povera Im-Spazio » – la première exposition de Celant, en 1967 – sont incluses ici. De nombreuses autres, présentées lors d'expositions fondatrices de l'Arte povera comme « RA3 – arte povera più azioni povere' that year », en 1968, sont également présentes, ainsi que d'autres, plus récentes, de tous les artistes à l'exception de Pino Pascali, tragiquement décédé dans un accident de moto à Rome en septembre 1968²⁹.

L'exposition se fonde sur une vision de l'Arte povera comprise non seulement comme un moment de l'histoire de l'art européen de la fin des années 1960 et des années 1970, mais aussi comme un état d'esprit,

29. The thirteen artists in this exhibition were the twelve whom Celant included in his later group exhibitions in the 1980s, with the addition of Prini. They include Marisa Merz – the only woman truly associated with this way of working – who was not in his first exhibitions, while other artists such as Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Aldo Mondino, Eliseo Mattiacci and Paolo Icaro, who were in his early shows, were not included in his later exhibitions and are not present here.

Five of the six Arte Povera works in Celant's Arte Povera section of his first 1967 exhibition 'Arte povera Im-Spazio' are included in this exhibition. Many other works that were in the seminal exhibitions of Arte Povera, such as 'RA3 – arte povera più azioni povere' that year' of 1968, are also on view, as well as more recent works by all the artists, except for Pino Pascali, who tragically died in a motorcycle accident in Rome in September 1968.²⁹

The exhibition is based on seeing Arte Povera not only as a moment in the history of European art in the late 1960s and 1970s, but also as a *state of mind*, a point of view that links us through deep time and intra-actions to the creative energies of minerals, flora, fauna, ancestors, stars, the universe. Their key works are set into dynamic relation with artworks from the past that were cherished by these artists. Therefore, we exhibit some of the artists' passions and early historical reference points, from an Etruscan canopic vase (ca. 575 BCE) from Chiusi near Calzolari's *Casa ideale* (1968–2024) and *Mast= und Zier-Fische* (Fattened = and Ornamental Fish, 1938) by Paul Klee, whose solar musical patterns fascinated Alighiero Boetti, shown near his 1973 *Mettere al mondo il mondo* (To Put the World into the World), a hymn to the plurality of marks in a monochrome made with simple ballpoint pens. The 1917 *Dissolution of the Plane*, a simple red square by Kazimir Malevich that seems to take flight off the flat canvas, manifests a reduction of all representation in painting to reach its zero-degree essential root, and is set in relation to *Carboniera* (1967) – first square heap of black coal displayed on the floor, by Kounellis. *La vierge noire* (The Black Madonna, 1928) by the exuberant performative hyper-productive Pablo Picasso, who made around fifty thousand artworks throughout his life (including almost two thousand paintings and tens of thousands of prints and engravings), beloved by Prini, is ideally in dialogue with his attempt to destroy machines through their over-use, as in *Film-TV, 5 min.* (1970), a square pile of 28,576 gelatin silver print photographs and off-set printed images of three stills from a television screen. The shared notion of the continuity of Mediterranean civilisations with those to the East is marked both by a small sculpture of a lion in lapis lazuli by an unknown artist from Iran of the Achaemenid period (fifth century BCE), is placed near Anselmo's thick blue paint on the wall of his *Verso oltremare* (Toward the Ultramarine, 1984). A small devotional painting of a *Madonna and Child* encircled by angels' heads by Sano di Pietro (ca. 1460) hangs not far from Marisa Merz's untitled clay *Teste*, while Italian Divisionist artist Pellizza da Volpedo's last painting, *Membra stanche* (*Famiglia di emigranti*) [*Weary Limbs* (Family of Emigrants), 1907], which depicts rural immigrant labourers from Liguria resting in the Piedmont countryside, is in dialogue with Mario Merz's twigs, trees and hay works. Ideally, although not literally presented in this exhibition, Gian Lorenzo Bernini's *Fountain of the Four Rivers* (1648–1651) dialogues with Giuseppe Penone's sculptures. A core issue in the late 1960s was the relationship between singularity, the individual sense of the self and collectivity, the sense of a shared community. This psychological and political question moved



Marisa Merz à son exposition | during her exhibition « Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti » (Avec les yeux fermés, les yeux sont extraordinairement ouverts | When Eyes Are Closed, They Are Extraordinarily Open), galerie L'Attico | L'Attico gallery, Roma, 1970

31. Réunis par leurs intérêts communs, ils ont présenté leurs œuvres dans plusieurs expositions collectives déterminantes entre 1965 et 1968, dans de jeunes galeries souvent situées dans d’anciens appartements à Turin (« Arte abitabile » à la galerie Sperone en 1966), Rome (« Fuoco Immagine Terra Acqua » à la galerie L’Attico au printemps 1967 et « Il percorso » à l’Arco d’Aliberti de Mara Coccia en mars-avril 1968 et au Teatro delle mostre en mai 1968, dans l’ancienne galerie La Tartaruga de Plinio De Martiis), Gênes (la première exposition collective sous l’enseigne de l’Arte povera est « Arte povera Im-Spazio » à la galerie La Bertesca en septembre 1967), Bologne (« Arte povera » à la galerie de Foscherari au printemps 1968) et Naples (« arte povera più azioni povere » aux Arsenali di Amalfi). En 1969, ils exposent aux côtés d’autres artistes d’Europe et d’Amérique ayant des préoccupations parallèles dans l’exposition « Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren » à Amsterdam et « Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information) », à Berne. Celant a organisé son « conceptual art arte povera land art » en 1970 à la GAM, à Turin.

32. Parmi les autres personnes actives à l’époque, citons les critiques d’art Daniela Palazzoli, Filiberto Menna, Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masini, Lorenza Trucchi, Lisa Ponti,

l’œuvre) d’Anselmo, une œuvre célèbre de 1971 dans laquelle l’artiste braque son appareil photo sur un point du paysage, règle une minuterie et court vers ce point. Dans la post-production de l’œuvre, Mussat Sartor interviendra pour obtenir la profondeur de champ souhaitée par l’artiste. Parce qu’il est aussi un état d’esprit, l’Arte povera se prolonge au-delà des œuvres créées par les artistes italiens réunis dans le cadre de cette exposition, d’où la présence dans les interstices de quelques artistes du monde entier qui ont été actifs dans les années 1990 et 2000, et de quelques autres, plus jeunes, représentés par des œuvres comme *Brick Farm: Hornero Nests* (Brick Farm : nids de fourniers roux, 2013-2024) d’**Adrián Villar Rojas** sur la façade de la Bourse de Commerce, non loin du grand arbre *Idee di pietra* (Idées de pierre, 2003-2010) de Penone, ou encore les photographies de la performance de 1983 *Bliz-aard Ball Sale* de **David Hammons**, *Homenagem a Luciano Fabro* (Hommage à Luciano Fabro, 2009), en bois, de **Jimmie Durham**³⁴ et *A Forest of Lines* (Une forêt de lignes) de **Pierre Huyghe** documentant son installation-exposition d’environ deux mille arbres vivants à l’Opéra de Sydney en 2008, qui font écho aux nombreuses œuvres avec branches et arbres de l’Arte povera. Une nouvelle œuvre en papier noir déchiré de **William Kentridge**, *Esprit de l’escalier* (2024), sur le thème du transport de charges, a été spécialement conçue pour l’escalier par lequel les céréales entraient autrefois à la Bourse de Commerce, non loin des sacs de céréales *Senza titolo (Sacchi)* [Sans titre (Sacs), 1969] de Kounellis, tandis que *Walking Man* (Homme marchant, 2023) d’**Anna Boghiguian** est un spectateur « pauvre » de l’exposition, qui renvoie aux sources expressionnistes de CoBrA. L’œuvre cosmique et élémentaire de **Grazia Toderi**, *We Mark* (Nous marquons, 2020-2024) est située près de la salle de Zorio, et le nouveau travail de **Mario García Torres**, *Rémé Waiting for Boetti in Kabul ca. 1978* (Rémé attendant Boetti à Kaboul ca 1978, 2024), est une reconstitution du One Hotel que Boetti a dirigé entre 1973 et 1979. *Recursivity I and II* (Récurtivité I et II, 2024) d’**Agnieszka Kurant** est faite de grands lézards métamorphiques qui enregistrent les flux d’énergie de l’ère numérique, en dialogue avec Mario Merz et Zorio. *Kolanut Dripping I, II and III* (Gouttes de noix de Kola I, II et III, 2020) d’**Otobong Nkanga**³⁵, en métal, pierres et lichens, et les tissus bleus tachés par la mer de **Renato Leotta**, *Alta marea bassa marea* (Marée haute, marée basse, 2024)³⁶ ainsi que *In Potentia (White Cypress Collected 2020-2024)* [En puissance (branche de cyprès blanc 2020-2024)] de **D Harding** – une branche coupée il y a deux ans dans un arbre en Australie, qui constitue le matériau d’une œuvre en puissance, ainsi que la nouvelle lettre d’amour à l’Arte povera de **Theaster Gates** –, sont autant d’hommages rendus à l’Arte povera.

Parce que les artistes de l’Arte povera étaient généralement critiques à l’égard du grand art moderniste et s’appuyaient plutôt sur la valorisation de matériaux et de techniques simples, sur des processus en continu et une célébration de la vitalité axée sur la métamorphose des éléments et sur un point de vue pré-écologique, et parce que leurs œuvres s’inscrivaient dans la continuité de leurs histoires artistiques méditerranéennes respectives, ils ont gardé aujourd’hui toute leur pertinence pour les jeunes artistes du

because their works were in continuity and rooted within their situated Mediterranean histories of art, today the Arte Povera artists are particularly relevant to younger artists around the world attempting to negotiate on the one hand hyper-technological life (which globalises and homogenises subjectivities) and on the other their embodied selves, the lands and ecosystems they live with and within, and their own millenary cultural practices. The current attempts to move away from the anthropocentrism of our world are also in line with the legacy of Arte Povera.

To curate or to collect Arte Povera means to believe that an artwork can be real and not a representation of something else, that it can change and be subject to metamorphosis through time, and that it can be made of humble materials and that these materials may not have a long duration, and yet also believe that this art can stay with us through the decades, centuries, thousands of years.

It means considering deep time and the present instant at once. Three hundred million years ago, as Anselmo reminded us in his work *Trecento milioni di anni* (1969), our planet was a luscious place, filled with life through photosynthesis – tall trees and swamps and creatures of all sorts were everywhere, turning solar energy into carbon-based life cycles so intensely that over deep time they generated petrified trees and anthracite – a beautiful dark stone we still find today.

Caring for Arte Povera works is like caring for a landscape, a planet, and this care and attention is part of the experience of the artwork through time. Calzolari’s *Casa ideale*, for example, always needs to be reenacted; the condensation needs to freeze and we need to walk through its angelic liminal spaces. Mario Merz’s igloos are a nomadic architecture and are not immutable and stable sculptures; they are not immaterial and mental concepts nor images either, but like our own bodies, they appear and disappear and reappear genetically in other bodies after us, in a cycle that keeps them free from what in the 1960s was called ‘reification’ – the inertia of dead things. The financial value of Arte Povera works brings collectors and museums today to pay attention to its conservation. However, conservators, often trained in more conventional art forms, are at times so keen on maintaining the immutability of the works that the core of Arte Povera’s state of mind – its vitality, provisionality and ability to change, to appear and disappear – is at risk of being lost in the future. Arte Povera is both material and immaterial, physical and mental, and the artists welcomed this contradictory status. It is precisely in the suspension and non-resolution of this contradiction that its energy and ability to vibrate in the ‘open’ space of change lies. If we understand the intentions of the artists, which comprise different temporalities and ontologies for different works, as musical scores, a less categorical set of tools may develop, where Arte Povera is interpreted over and over again, like a pianist playing the music of a composer. It may just live on forever.

des directeurs de musée comme Palma Bucarelli, qui a dirigé la Galleria nazionale d’arte moderna à Rome, mais aussi des organisateurs d’événements comme Graziella Lonardi Buontempo, directrice des Incontri internazionali d’arte, et, plus tard, Ida Gianelli, directrice du Castello di Rivoli.

33. « Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni », 3a Biennale internazionale della giovane pittura, organisée par Renato Barilli.

34. Durham appréciait l’Arte povera en tant que contre-récit de la trajectoire dominante de l’art contemporain américain, dont il se sentait éloigné. Après le Mexique, l’Irlande et le sud de la France, il s’est installé à Rome à la suite de l’exposition « Città natura » en 1997 et, dans ses dernières années, a vécu entre Berlin et Naples avec sa compagne et artiste Maria Thereza Alves. C’est à Rome, par l’intermédiaire de la galerie Pieroni, qu’il a rencontré les artistes de l’Arte povera.

35. Nkanga a été l’élève de Penone à l’ENSBA à Paris.

36. Un hommage au *Tenda* de Zorio, 1967.

monde entier qui tentent d’associer, d’une part, l’hyperactivité technologique (qui mondialise et homogénéise les subjectivités) et, d’autre part, leur moi incarné et les écosystèmes avec lesquels et au sein desquels ils vivent, mais aussi leurs propres pratiques culturelles millénaires. Les tentatives actuelles de s’éloigner de l’anthropocentrisme s’inscrivent également dans le droit fil de l’héritage de l’Arte povera. Exposer ou collectionner l’Arte povera signifie croire qu’une œuvre d’art peut exister en soi sans être une représentation d’autre chose, qu’elle peut évoluer et se métamorphoser dans le temps, qu’elle peut être composée de matériaux humbles qui n’ont pas nécessairement une longue durée de vie, tout en ayant la conviction que cet art peut rester avec nous à travers les décennies, les siècles, les millénaires. Cela suppose de prendre en compte à la fois l’instant présent et le temps dans sa profondeur. Il y a trois cents millions d’années, comme nous le rappelle Anselmo dans *Trecento milioni di anni* (1969), notre planète était un lieu luxuriant, plein de vie grâce à l’activité de la photosynthèse : partout de grands arbres, des marais et des créatures de toutes sortes transformaient l’énergie solaire en cycles de vie à base de carbone avec une intensité telle qu’ils ont laissé, au fil du temps, des arbres pétrifiés et cette belle pierre noire qu’est l’anthracite.

Prendre soin des œuvres que nous a léguées l’Arte povera, c’est comme prendre soin d’un paysage ou de notre planète, et ce soin fait partie de l’expérience de l’art à travers le temps. La *Casa ideale* de Calzolari, par exemple, doit sans cesse être réinterprétée, la condensation doit se transformer en givre et nous devons traverser ses espaces liminaux angéliques. Les igloos de Mario Merz sont une architecture nomade ; ce ne sont pas des sculptures immuables ou stables, ni des concepts immatériels et mentaux, ni des images, mais, à l’instar de nos propres corps, ils apparaissent et disparaissent, et réapparaissent génétiquement dans d’autres corps après nous, dans un cycle qui les préserve de ce que l’on appelait dans les années 1960 la « réification », c’est-à-dire l’inertie des choses mortes. La valeur financière des œuvres de l’Arte povera incite aujourd’hui les collectionneurs et les musées à prêter attention à leur conservation, mais les conservateurs, formés à des modes d’expression artistique conventionnels, sont souvent plus soucieux de préserver le caractère immuable des œuvres que l’état d’esprit de l’Arte povera : sa vitalité, son caractère provisoire et sa capacité à changer, à apparaître et à disparaître. L’Arte povera est à la fois matériel et immatériel, physique et mental, et ses artistes recherchaient ce statut contradictoire. Et c’est précisément dans la suspension et la non-résolution de cette contradiction que résident son énergie et sa capacité à vibrer dans l’espace « ouvert » du changement. En abordant les intentions des artistes, faites de différentes temporalités et ontologies selon les œuvres, comme autant de partitions musicales, nous pourrions développer un jeu d’outils moins catégorique qui nous permettrait d’interpréter et de réinterpréter à l’infini l’Arte povera, à la façon d’un pianiste qui interprète l’œuvre d’un compositeur. Il se pourrait que l’Arte povera soit éternel.